

## Il meriggio nella natura Riflessioni estetiche su un'utopia poetica

Francesco Giusti  
University of York

---

### Abstract

There is a particular space-time combination in which poetry is meant to find its perfect place, its perfect happening: it's the meridian moment, the midday spent in a *locus amoenus* singing and playing along with fellow-poets. It seems to be what Bachtin defines as a *cronotope*. Anyway, in lyric poetry this time-space reveals itself to be more and more a foundational ideal. In the bucolic world a man has to renounce personal experience, because it is a place full of (re-told) stories but without Story. Lyric poetry, instead, needs existential experience. Even bucolic love is not suffered by the subject as much as elegiac love, it does not possess the same degree of reality. The bucolic midday could be desired and invoked as a utopia of eternal harmony, but it cannot be real in a lyric text. Even when the (young) subject finds himself in the middle of such *locus amoenus* – as Freud shows in his story – he has to reject the full situational enjoyment and think that behind all that vital splendour there is always the constant menace of time and death. The subject defines himself in the *desiring* position and he is too attracted and tied to the object to abandon it and turn his mind toward abstraction as a true philosopher would (platonically) do. Finally, the investigation of the *topos* will lead to a reconsideration of Lacan's idea of artistic creativity as a *sublimation*.

---

### Parole chiave

Bucolic, *locus amoenus*, desire, lyric, sublimation

### Contatti

francesco.giusti@sumitalia.it

---

Al di là dello specifico genere letterario, la poesia bucolica ellenistica fornisce alla tradizione poetica occidentale un particolare momento creativo che sarà poi sfruttato in diversi modi, una intersezione di tempo e spazio – un «cronotopo»<sup>1</sup> – che è considerata come uno scenario privilegiato per l'immaginazione poetica.<sup>2</sup> È il meriggio trascorso in

<sup>1</sup> «Chiameremo *cronotopo* (il che significa “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato *di genere*. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica» (Bachtin 231-232). Secondo Bachtin, quindi, lo specifico *cronotopo* diventa strutturante e determinante per il genere letterario.

<sup>2</sup> Meriggio e *locus amoenus* sono due elementi separati che si presentano nella tradizione anche singolarmente (il meriggio urbano novecentesco di Sbarbaro e di Montale, ad esempio) e ognuno con i suoi valori, ma costituiscono un gruppo di motivi – che comprende anche le cicale – che può presentarsi unito in un vero e proprio *cronotopo*. È da vedere poi quanto ogni meriggio, anche quello urbano, sogni

un ambiente rurale badando al bestiame e riposandosi sotto un albero, magari prossimi ad una sorgente o un rivo d'acqua. Un tempo fermo, di tranquillità e di pace perfetta, dove non si odono voci umane se non quelle dei pastori-poeti, circondati dal frinire delle cicale, un animale che accanto all'usignolo o ad altri uccelli diventa una nuova presenza nel momento creativo. In una sorta di mimesi integrativa, il poeta prende parte nel mondo naturale e la (anti)poetica platonica della verità sembra essere sostanzialmente messa da parte e sostituita dalla nozione aristotelica della poesia proveniente dalla *techné*, quindi una poesia di finzione prodotta dall'abilità posseduta dal poeta (Fantuzzi e Hunter 5). I suoni naturali e il canto della voce umana, tuttavia, sono sempre a rischio di disturbare il riposo di Pan.

## 1. Le origini tra poesia bucolica e filosofia

Nell'idillio *Licida o le Talisie* (VII) di Teocrito si trova una perfetta attuazione del nostro *cronotopo*. In un soleggiato meriggio, il poeta cittadino Semichida incontra il capraio e poeta bucolico Licida; con lui esegue una gara di canto e mostra come, in virtù dell'influenza di Licida come maestro e dell'ispirazione delle Ninfe,<sup>3</sup> può cantare una poesia pastorale e descrivere un sublime *locus amoenus* (il caso più idealizzato nella poesia di Teocrito) per dimostrare di essere del tutto pronto per la sensibilità bucolica (135-146):<sup>4</sup>

πολλὰ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο  
αἴγειροι πετέλαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ  
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.  
τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες  
τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον ἅ δ' ὀλολυγῶν  
τηλόθεν ἐν πυκιναιῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις.  
ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,  
πτωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.  
πάντ' ὥσδε θέρεος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.  
ὄχλαι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα  
δαψιλέως ἀμὴν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο  
ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε.<sup>5</sup>

l'armonia del suo *locus amoenus* e quanto ogni *locus amoenus* sogni la rivelazione mistica e la liberazione erotica del meriggio.

<sup>3</sup> Per una distinzione in Teocrito tra le aree di competenza delle Muse e quelle delle Ninfe, le prime come fonte del canto sulla mitologia e le divinità olimpiche e le seconde come fonte affidabile sul mondo pastorale presente, si veda Fantuzzi e Hunter 197-201.

<sup>4</sup> Si tiene presente l'edizione di riferimento, Teocrito, *Idilli ed epigrammi* (1993), anche per l'ottimo commento di Bruna M. Palumbo Stracca. Importante come riferimento generale anche lo studio di Bing, *The Well-Read Muse* (1988).

<sup>5</sup> «In gran numero a noi sul capo stormivano / pioppi e olmi; e da presso risuonava la sacra acqua sgorgante dall'antro delle Ninfe. / Sui rami ombrosi le cicale bruciate dal sole / frinivano senza riposo, e l'usignolo / gorgheggiava lontano, nei fitti spini di rovi. / Cantavano le allodole e i cardellini, gemeva la tortora, / volteggiavano intorno alle fonti le bionde api. / Dappertutto un profumo di pingue raccolto, dappertutto un profumo di frutti. / Pere ai nostri piedi, ai nostri fianchi mele, / in grande quantità rotolavano, e si piegavano / i rami carichi di susine fino a terra».

Il canto è presentato come un atto di imitazione sia del maestro sia del simpatetico ambiente ideale in cui la voce è collocata, non proviene propriamente dall'esperienza personale o da un'urgenza emotiva. I poeti bucolici di Teocrito iniziano a cantare su richiesta, al di là della situazione pastorale e della gara poetica in corso non sono richiesti stati emotivi particolari e neppure una particolare esperienza o necessità circostanziale. L'ideale bucolico è una situazione di tranquillità, padronanza di sé e armonia con la natura circostante, in altre parole l'esatto opposto dell'improvvisa epifania in un luogo solitario di Esiodo e dello stato mentale alterato di Platone. Il luogo bucolico è sia la trasposizione naturale dei circoli eruditi della Biblioteca e del Museo, con la loro comunità di pari che condividono la stessa cultura e gli stessi costumi, dove la poesia non è un evento eccezionale ma un'attività comune, sia la controparte ideale degli intrighi della corte tolemaica; si presenta, quindi, come un luogo di rilassante devozione ad una vita semplice e alle gioie dell'arte.

Lo scenario con la sua tranquillità funziona come una premessa simpatetica e una promessa di dolcezza, la qualità su cui si insiste con maggiore frequenza nel mondo dei pastori-poeti. La *mimesis*, qui, è chiaramente la *technè* della poesia. È significativo che le cicale (o i grilli) in Teocrito friniscono con πόνος (VII, 138), quindi laboriosamente, con fatica e impegno, perché definendo metaforicamente il canto delle cicale come fatica, lavoro, sforzo, Teocrito richiama la componente di meticolosa laboriosità implicata nella sua visione del lavoro del poeta. Il *locus amoenus* come paesaggio non è mai davvero una natura selvaggia con i suoi pericoli e le sue difficoltà, né è alieno dalla dimensione umana; è un luogo dove i pastori si muovono con il loro bestiame in un paesaggio sotto il controllo umano. Esattamente in questa forma si trova nel *Fedro* di Platone, così descritto da Socrate (230b-c):<sup>6</sup>

Per Era, che bel posto! Il platano è alto e ha la chioma molto ampia, alto e ombroso anche il bellissimo agnocasto: è al culmine della fioritura e rende profumato tutto il luogo. La sorgente è molto gradevole e scorre sotto il platano con acqua freschissima, come si può sentire con il piede. Dalle figurine votive e dalle statue sembra un luogo sacro alle Ninfe e ad Acheloo. E poi, com'è piacevole e dolce la brezza di questo posto: una melodia estiva che fa eco al coro delle cicale. Più elegante di tutto è l'erba, in dolce pendio, che si presta ad accogliere morbidamente il capo di chi vi si stenda.

Nel campo presso il fiume Ilissus, Socrate e Fedro iniziano una discussione sulla buona e sulla cattiva scrittura sia in poesia che in prosa (258d) e Socrate trova particolarmente adatto intraprendere questo argomento difficile e stimolante sotto la protezione e la sorveglianza delle cicale. Infatti le cicale riderebbero di loro se, nel meriggio, non vedessero i due uomini in conversazione, ma cullati fino al sonno dal loro canto come fossero pecore o schiavi. Invece, se le cicale li vedono discutere, saranno forse compiaciute di conce-

---

<sup>6</sup> Oltre all'edizione italiana del *Fedro* (2006), si tengono presenti anche la recente edizione inglese (2011) e lo studio di Hunter, *Plato and the Traditions of Ancient Literature*, per le importanti considerazioni sulle relazioni di Platone con la letteratura precedente, in particolare i rapporti con Omero per come costruiti dalla tradizione, il riuso di forme poetiche nel progetto filosofico e le tecniche di rappresentazione condivise dal poeta e dal filosofo. Si veda anche l'altrettanto recente rimessa in discussione della poetica greca, presa tra i due poli di *verità* ed *estasi*, di Halliwell, in particolare i capitoli su Platone (4) e su Aristotele (5).

dere loro quel dono che esse ricevono dagli dei proprio per darlo agli uomini (258e-259b): l'ispirazione delle Muse. Perché come Socrate spiega a Fedro (259b-c):<sup>7</sup>

Si dice che un tempo, prima che le Muse nascessero, le cicale erano uomini. Nate le Muse e apparso il canto, alcuni uomini di quei tempi furono travolti a tal punto dal piacere che, per cantare, trascurarono di mangiare e di bere e, senza accorgersene, morirono. Da questi uomini nacque poi la specie delle cicale, che dalle Muse ebbero il di non aver bisogno di cibo e di poter cantare subito, senza mangiare e senza bere, finché vivono e, dopo la morte, di andare a riferire alle Muse quale di loro sia onorate quaggiù e da chi.

Questo è esattamente quel che fa il poeta bucolico. Un'altra immagine simbolica del poeta, accanto alle cicale, è il ragazzo guardiano delle vigne (si veda Teocrito I, 45-54), che porta con sé non solo l'idea del funzionamento della poesia, cioè l'intessere trama, parole e suoni, ma anche l'idea dell'impegno che la poesia bucolica richiede per la sua creazione, una completa devozione che può tralasciare tutte le necessità materiali dell'esistenza, anche i bisogni basilari del cibo, per il raggiungimento del piacere (Fantuzzi e Hunter 187-188). Nonostante i pastori presi dal piacere del canto nei campi siano un motivo attestato in letteratura fin dall'epoca arcaica (per esempio sullo scudo di Achille in *Iliade* 18, 525-526), si diffondono come simboli del poeta reale nel mondo ellenistico. L'ambiente simpatetico dove uomini, natura e canto sono un tutt'uno e dove le parole e le cose sono perfettamente coincidenti è un'altra incarnazione del mito del Giardino o del Paradiso Terrestre, dove le parole non hanno bisogno di garanzie esterne, di altre autorità al di fuori di se stesse e del soggetto che parla. Questo sarà un archetipo importante nella lirica occidentale, si troverà sullo sfondo come utopia anche quando dovrà essere capovolto e la voce non nascerà da simpatia e coerenza, ma da incomprendimento e separazione.

## 2. Lo spazio alternativo

Nonostante l'amore sia uno dei temi più trattati dai pastori di Teocrito, non è accettato pacificamente. L'opposizione evidente tra amore infelice (e il suo canto elegiaco) e la vita bucolica (con la sua poesia pastorale) porta i soggetti – di Teocrito e ancor più quelli di Meleagro – a cercare una rinuncia all'amore nella serenità pastorale. Una tendenza chiara negli epigrammi gemelli di Meleagro *HE* 4102 ss. e 4110 ss. Si considera solo il primo dato la sostanziale identità del contenuto:

ἀκρίς, ἐμῶν ἀπάτημα πόθων, παραμύθιον ὕπνου,  
ἀκρίς, ἀρουραῖη Μοῦσα λιγυπτέρυγε,  
αὐτοφυὲς μίμημα λύρας, κρέκε μοί τι ποθεινόν  
ἐγκρούουσα φίλοις ποσσι λάλους πτέρυγας,  
ὥς με πόνων ῥύσαιο παναγρύπνοιο μερίμνης,  
ἀκρί, μιτωσαμένη φθόγγον ἔρωτοπλάνον<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Sulle cicale Claudio Eliano, *La natura degli animali* 1, 20. Il mito della trasformazione degli uomini in cicale è molto antico, ma il loro essere attendenti delle Muse sembra invenzione platonica. Si rinuncia all'associazione delle cicale con la vecchiaia di *Iliade* III, 149-152; *Inno omerico V, Ad Afrodite*, 218-238; Ellanico, *FgrHist* 4F140.

<sup>8</sup> «Grillo, tu che inganni le mie passioni e mi porti al sonno; grillo, Musa campestre dalle elitre sonore, imitazione naturale della lira, accorda una melodia appassionata, battendo le tue elitre chiacchierine

L'atmosfera della vita bucolica è presentata qui come un'alternativa e un'antagonista all'esperienza d'amore, pochi dubbi sono lasciati dall'opposizione tra il canto della cicala (simbolo della poesia pastorale) e l'amore a cui quella musica permette di sfuggire, o dall'opposizione tra il riposo che questa musica garantisce e le dolorose veglie dell'uomo innamorato.<sup>9</sup> La cicala o il grillo come Musa, quindi il canto come pura imitazione di un elemento di natura, è un'altra possibilità di ispirazione che non può davvero appartenere alla poesia lirica. Nell'ambiente arcadico di identità soggetto-oggetto, di immanenza del senso, di perfetta coincidenza di parola e cosa, il soggetto si trova nell'unità e nell'identico in cui è impossibile fare esperienza.<sup>10</sup> L'opposizione bucolico-erotico, scrivono Fantuzzi e Hunter, deve essere un motivo letterario presente nella letteratura greca del I secolo a.C. e, forse, la fortuna di questo motivo e della ricerca di una conciliazione più o meno impossibile delle due realtà nella poesia latina dello stesso secolo deve essere interpretata alla luce di questi precedenti greci (230).

Nella X *Ecloga*, che inizia proprio invocando la Musa di Teocrito Aretusa ed è ambientata in Arcadia, Virgilio considera proprio questo punto nel discorso di Gallo (50-69) che si conclude con il celebre: «Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori», «Tutto vince l'Amore, e noi cediamo all'Amore» (69). Gallo considera la possibilità della vita e della poesia pastorali come alternativa al suo sofferto amore per Licòri e, quindi, alla sua precedente poesia elegiaca. Di fronte alle rovine del suo amore, Gallo rimpiange di non essersi unito in passato ai pastori nel loro mondo, dove avrebbe potuto trovare qualche Aminta o Filli da amare, perché loro si sarebbero concesse senza tutti i problemi di un amore elegiaco (35-43). Egli considera l'opportunità di passare in futuro a quella vita, riunendosi con la musa di Teocrito, nel mentre cerca di distrarsi andando a caccia sui monti, cercando in questa attività una medicina per il suo *furor*. L'amore è un *furor* e *furor* è anche l'entusiasmo che porta l'ispirazione nella poesia latina.<sup>11</sup> Ma l'utopia di una vita pastorale collassa di fronte all'inevitabilità dei *labores* dell'amore elegiaco e, alla fine, Gallo deve rassegnarsi ad una resa incondizionata che mostra molte analogie con l'ideologia del *servitium amoris* di Propertio. Un discorso simile si trova nella seconda *Ecloga*, dove la retorica del discorso erotico di Coridone prova a mutare l'amata secondo le coordinate del mondo bucolico, prima di riconoscere l'impossibilità del tentativo e, ancora una volta, della radicale separazione di amore e vita pastorale. La conciliazione è tentata anche da Ovidio nella quinta delle *Epistulae Heroidum*, ma il poeta suggerisce che la conciliazione sarebbe possibile solo in un passato concluso e nell'utopia di Enone. La possibilità di un amore bucolico, l'idea che il pathos erotico possa diventare controllabile in un mondo bucolico, è formulata da Tibullo in maniera più possibilistica, ma pur sempre trasferita nella dimensione del futuro (1, 1 e 1, 5, 19-36).

con il piccolo piede, così da portar via da me l'angoscia delle notti senza sonno, O grillo, che intesse un suono per portar via l'amore» (trad. mia).

<sup>9</sup> È interessante porre in contatto, pur senza la possibilità di approfondire qui la questione, tra il mito della parola analitica come "parola piena", con il suo statuto dialettico in cui «il significato della mia parola dipende dall'ascolto-risposta che incontra nell'Altro e, dunque, si significa solo retroattivamente, aperto e sospeso all'Altro», e l'*apparola* dell'ultimo Lacan, in cui il fenomeno essenziale non è più «la trasmissione di un senso bensì la sua sospensione. Ciò che si trasmette, se qualcosa si trasmette, è in rapporto al reale del godimento, dunque non è dialogo ma, essenzialmente, monologo» (Recalcati 2011: 210).

<sup>10</sup> Per Maria Zambrano nel mondo bucolico si raccontano *storie* ma è un luogo senza *Storia* e la poesia è parola di *comunione* non di *comunicazione* (*Chiari del bosco* 87).

<sup>11</sup> Per una sintetica panoramica della 'follia' poetica si veda Boitani 2013: 45-68.

Questo tipo di considerazioni manifestano la consapevolezza della letterarietà di entrambi i modelli di amore, tuttavia presentando l'amore elegiaco come necessario e ineludibile gli riconoscono inevitabilmente un maggiore grado di 'realità' rispetto al mondo bucolico che si pone come totalmente ideale. Se si considera l'amore nel suo *patirsi* come una modalità, probabilmente la principale, dell'interazione tra il soggetto e il mondo attraverso cui si produce esperienza personale, si comprende come l'elegia permetta di considerare l'esperienza ad un grado maggiore e di fare dell'amore una forza positiva e produttrice di esperienza e di poesia. L'opposizione tra amore felice o eros soddisfatto nella poesia bucolica e amore infelice o eros insoddisfatto nell'elegia amorosa sarà una dicotomia di lunghissima durata nella poesia occidentale, si pensi solo al doppio modello medievale dell'amore cortese (e dello *Stil novo* dantesco) da un lato e della *villanella* italiana o della *pastourelle* provenzale. Sarà fondamentale per gli sviluppi successivi anche l'idea della poesia come *pharmakon* per sfuggire all'amore verso un mondo ideale di compensazione, in altre parole la poesia come negazione dell'esperienza propria del soggetto oppure come voce che si leva direttamente dall'amore, quindi la poesia come espressione dell'esperienza.

### 3. Le possibilità di un mondo

Il mondo bucolico sembra l'incarnazione perfetta dell'idea freudiana della fantasia poetica come compensazione nei confronti del reale, per cui il poeta si comporta come il bambino che gioca creando un mondo di fantasia che prende molto sul serio, cioè in cui investe una grande carica emotiva, e lo separa nettamente dalla realtà (Freud, *Il poeta* 375-383). Eppure se si può accettare preliminarmente che la forza motrice della poesia lirica sia il desiderio insoddisfatto, più problematico è accettare che ogni singola fantasia (o immagine poetica) sia la *realizzazione* di un desiderio, una correzione fantastica della realtà insoddisfacente. La poesia lirica non costruisce una nuova realtà ma, magari in posizione molto instabile, colloca la propria voce nella realtà che viviamo in quanto esseri umani, nella realtà condivisa; non può fare a meno delle basi e delle condizioni di questa realtà, non può allontanarsi a più di una certa distanza dall'esperienza, perciò è difficile vedere la fantasia del poeta lirico come *realizzazione* compensativa del desiderio, che continua a scontrarsi con il reale, piuttosto la si può vedere proprio come trascrizione di quel *desiderio*. Se il singolo motivo in sé – ad esempio quello bucolico-arcadico – può essere assimilato ad una creazione della strategia compensativa del desiderio, ad una sua realizzazione fantastica, è evidente che il soggetto lirico non lo *realizza* né lo *accoglie* pienamente nel testo lirico, anzi la sua tradizione è una storia di tentativi, instabili evocazioni, messe in crisi, rifiuti. Bisogna far cantare i poeti-pastori nel loro mondo perché il loro canto possa darsi. Ma, nel mondo reale, quella del mondo bucolico è essenzialmente una *nostalgia*, il soggetto ne può desiderare la concretezza ma non riesce a staccarsi dalla realtà che lo nega, quindi non riesce ad esaurire il desiderio per accogliere pienamente la sua realizzazione.

La poesia lirica, con la sua necessità di riaccogliere al suo interno l'esperienza personale come contenuto e come forma (si vedrà in che termini), tenderà proprio a rifiutare la pacifica collocazione del proprio soggetto in questo simpatetico *locus amoenus*, per indagare proprio la distanza tra la situazione *reale* del soggetto nel suo mondo e l'*ideale* che si può solo desiderare. È in questo scarto che la poesia lirica può accogliere l'esperienza personale come prodotto e produttrice del desiderio, che può costruirsi come soggetto e come voce individuale.

Il canto richiede un ambiente in cui l'amore possa assumere un valore assoluto e Poliziano mostra come si costruisce questo ambiente (CXXVII, 1- 13):

Monti, valli, antri e colli,  
pien' di fior', frondi e d'erba;  
verdi campagne, ombrosi e folti boschi;  
poggi, ch'ognor più molli  
fa la mia pena acerba,  
struggendo gli occhi nebulosi e foschi;  
fiume, che par conoschi  
mie spiatato dolore,  
si dolce meco piagni;  
augel che n'accompagni  
ove con noi si duol cantando Amore;  
fier', ninfe, æer e venti,  
udite il suon de' tristi mie lamenti.

La natura sembra rispondere al soggetto, ai suoi sentimenti comunicati attraverso il canto. Ma, in realtà, è la proiezione del soggetto sul paesaggio che causa questa risposta: sono i suoi occhi velati dal pianto che vedono i colli più «mollì», e in questa forma di partecipazione causata dalla percezione del soggetto pare che il fiume conosca e partecipi del dolore da lui provato, l'uccello sembra che accompagni il canto nato dalle sofferenze amorose e gli animali, le ninfe, l'aria e i venti sembrano esser lì in ascolto dei tristi lamenti. Non c'è alcuna magica sottomissione della natura al canto del soggetto come fosse il mitico cantore Orfeo, la compartecipazione della natura è dovuta alla proiezione delle percezioni soggettive sul paesaggio. Questa forma di *locus amoenus*, del quale abbiamo quasi tutti i tradizionali elementi naturali, non corrisponde perfettamente al mito arcadico della poesia bucolica.<sup>12</sup> L'utopia metafisica di questa terra meravigliosa in cui la vita scorre avvolta in un perenne idillio, remota dalle necessità pratiche della vita di ogni giorno, e in cui ci si può dedicare al canto, alla poesia, al gioco dei sentimenti e delle passioni – scrive Snell: «in una specie di aldilà terreno; il paese dell'anima che aspira alla sua lontana patria» (410) e, come nota la Corti: «le forme di vita campestre valgono come antitesi rispetto a quelle della realtà sociale e civile» (286) – diventa un gioco palesemente scoperto nella lirica. Nel passo di Poliziano si sottolinea l'elemento della proiezione del soggetto sul paesaggio che lo rende funzionale all'espressione (e alla poesia), un altrove come desiderio umanistico di ritiro negli studi costantemente inseguito, ma negato dall'incidenza del reale. L'idea di una poesia eterna, che riveli nello spirito umano lo stesso grado di necessità dei processi naturali e dell'incessante metamorfosi del Tutto; l'idea che lo spirito partecipi del medesimo soffio divino da cui è percorsa la natura e, anzi, sia l'anello di congiunzione tra le singole sue parti e l'unità che le trascende, sono essenziali per il mito umanistico, ma allo stesso tempo sembrano configurarsi dall'interno – anche nel mondo ideale – sempre più come desideri che come possibilità effettive.

Alla comunità di spiriti portati alla poesia che prende voce nell'ambiente bucolico ed arcadico, come si è visto, è sottesa anche l'idea di poesia come assidua frequentazione della letteratura. È in questa doppia connotazione che Petrarca e la lirica del Cinquecento riprenderanno il motivo mettendo in evidenza proprio lo scarto dell'ideale dal reale e

---

<sup>12</sup> Sulla poesia bucolica in generale si vedano, naturalmente, i classici studi di Maria Corti, Bruno Snell e Erwin Panofsky citati in bibliografia.

L'idea sostitutiva della letteratura come *locus amoenus* in cui trovare rifugio e salvezza. La poesia diventa l'unico *pharmakon* disponibile per questo scacco in cui si trova il poeta. A soccorrere la voce del poeta ci sono i grandi poeti antichi, «lumi di poesia», e la retorica si fa circostanza reale: l'abile impiego dei classici nella poesia di Bernardo Tasso è cifra evidente della sua composizione. L'amore per le «antiche carte» dei classici si lega al desiderio di sereno *otium* in cui poter coltivare la poesia, come espresso chiaramente in questo sonetto dal I libro degli *Amori* (XLI):

Cesano mio, quanto più dolce fora  
a ov'acquistar si ponno eterni onori,  
co' chiari ingegni far dolce dimora,

che qui, dove trofei s'ergono ognora  
a l'empia morte, ove i men feri orrori  
son membra sparte, e tinti e molli i fiori  
veder di sangue umano d'ora in ora:

quanto soave più di gigli e rose  
spogliar di poesia l'antiche carte,  
tessendo a l'altrui crin degna corona,

e del famoso monte d'Elicona  
errando lieti per le valli ombrose,  
sceglier del vero ben la miglior parte.

La poesia antica e i luoghi ad essa sacri, come il monte Elicona, si configurano come luogo ideale in contrapposizione agli orrori del presente violento e sanguinario. La pratica della poesia nasce anche qui da un desiderio che il soggetto non vede realizzabile nel suo contesto reale se non nello spazio breve del testo e della comunicazione con il sodale destinatario del sonetto. La poesia nasce dall'amore per la poesia, la poesia odierna dall'amore per la poesia antica, dallo studio attento di quella, dallo «spogliar di poesia l'antiche carte». Solo in questo luogo ideale, nel paradiso immaginario delle lettere, si può correre lieti «per le valli ombrose» e, dopo l'esame appassionato, selezionare la parte migliore di quel «vero ben» che è la poesia. La selezione, naturalmente, deve avvenire nell'imitazione di un repertorio lasciato dai nobili poeti del passato – non dalla libera creazione individuale – perché anche quel modello ha raccolto in sé e dato unità alle mille bellezze che in passato erano disperse in molti autori diversi, le ha osservate e tessute insieme nella composizione. Imitare un «perfetto» significa imitare «la perfezion di mille radunata in uno» (Delminio 176). La necessità dell'imitazione nasce dal fatto che «non imitando noi alcun perfetto ma noi medesimi, in noi medesimi non possa esser se non quel poco di bello che la natura e 'l caso può dar a uno» (Delminio 176); il principio, quindi, non nega affatto l'ingegno individuale, ma stabilisce l'utilità del ricorrere al lavoro di altri ingegni per raggiungere la maggiore perfezione possibile, perché la natura non dà tutte le perfezioni ad un'unica persona. L'imitazione, così intesa, rafforza il soggetto con l'autorità dei modelli che lo hanno preceduto e assegna a lui il giudizio sulla bellezza e sulla bontà di questi nell'opera di selezione.

I testi antichi diventano il *locus amoenus* che offre spazio e stimolo alla creazione. Il culto della poesia si presenta spesso nella topica del Cinquecento come contrapposto agli affari e alle preoccupazioni del mondo: «si d'ogni cura libero e disciolto, / posti i passati miei danni in oblio, / lieto sarei da la mia Musa accolto» (Jacopo Marmitta, *In picciol qua-*

*dro umili e basse mura*, 12-14);<sup>13</sup> il sogno tante volte dichiarato è quello di dedicarsi alla poesia con mente serena nell'*otium* – oraziano e petrarchesco – di una vita tranquilla, magari avvolti da un amore corrisposto. Questo ideale arcadico sembra in contrasto con il grande *topos* della poesia come pianto e lamento di dolore, che trova origine nell'esperienza personale, ma lì si espone un ideale impraticabile, qui si mostra uno stato vissuto dalla persona (nella finzione del discorso, naturalmente). Entrambi i casi mostrano un esercizio del desiderio: quello amoroso per la donna sempre oscillante tra speranza e frustrazione, con una netta prevalenza della seconda; quello intellettuale per la pace spirituale di una vita semplice dedita alla contemplazione. Infatti, spesso l'amore si corona soltanto nello spazio arcadico o nell'illusione del sonno e del sogno. I due desideri erano già presenti e attivi in Petrarca e sottendono lo stesso stato di affanno, difficoltà, incertezza del presente, quindi lo stesso ideale idillico o amoroso si costruisce nel *topos* in opposizione allo stato esperito dal soggetto al tempo presente (non soltanto personale), alla sua esperienza segnata dal dolore, dallo scorrere del tempo e dalla morte. Oltre la poesia dei classici anche lo stile di Petrarca diventa una sorta di *locus amoenus*, come in questa dichiarazione di amore, oltre che di dipendenza, di Luigi Alamanni (1495-1556):

Valle chiusa, alti colli e piagge apriche,  
che del Tosco maggior fido ricetta  
fuste gran tempo, allor che viva il petto  
gli scaldò Laura in queste rive amiche;

fronde, erbe e fior, cui l'alte sue fatiche  
contò più volte in sì pietoso affetto;  
antri, ombre e sassi, ch'ogni chiaro detto  
servate ancor delle sue fiamme antiche;

fonte, che fuor con sì mirabil tempre  
dai Ponde a Sorga e con sì larga vena  
che men belle parer fai quelle d'Arno;

quanto vi onoro! e sì farò mai sempre  
per memoria di lui ch'alto mi mena  
al bello stil ch'io seguio, e forse indarno.

Il *locus amoenus* per eccellenza della poesia italiana, la Valchiusa di Petrarca, è onorato in memoria del poeta che ha fornito il modello di stile che il soggetto tenta, forse invano, di imitare.<sup>14</sup> La poesia di Petrarca diventa il *locus amoenus* dell'allievo, lo stile ideale in cui desidera collocarsi.

---

<sup>13</sup> I testi di Jacopo Marmitta e Luigi Alamanni si citano dall'antologia *Lirici del Cinquecento* curata da Luigi Baldacci.

<sup>14</sup> A proposito di Valchiusa come *locus amoenus* per eccellenza della lirica italiana, va notato che in Petrarca il rifugio valchiusano (il «mio dolce ricetta» di 281, 1) è un ritiro dal mondo, non certo dalle sofferenze d'amore. Anzi, proprio in quell'isolamento il soggetto può dedicarsi, come in un tempio naturale, alla memoria esclusiva di Laura che aleggia nell'ambiente come un fantasma e sembra rispondere ai sospiri dell'uomo che versa «degli occhi tristi un doloroso fiume» (279, 11). Il quale può dire «Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi / quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi, / né dove in tanta libertà mi stessi, / né 'mpiessi il ciel de sì amorosi stridi;» (280, 1-4). Valchiusa è il *locus amoenus* declinato all'elegia, il luogo che nella sua armonia in cui tutto parla d'amore un po' sollecita un po' costringe il

#### 4. Sono ancora possibili le Arcadie?

Ci si può spingere ancora oltre e vedere cosa accade al mito quando giunge alle soglie del Novecento. Nella prima poesia di *Crossways* (1889), intitolata *The Song of the Happy Shepherd*, William Butler Yeats inizia il suo lungo percorso di recupero della parola e già nel titolo compare la figura del pastore felice; ma che tipo di felicità è riservata al suo pastore quando l'universo atemporale dell'Arcadia non è più recuperabile? Così inizia il testo (1-21):

The woods of Arcady are dead,  
And over is their antique joy;  
Of old the worlds on dreaming fed;  
Grey Truth is now her painted toy;  
Yet still she turns her restless head:  
But O, sick children of the world,  
Of all the many changing things  
In dreary dancing past us whirled,  
To the cracked tune that Chronos sings,  
Words alone are certain good.  
Where are now the warring kings,  
Words be-mockers? – By the Rood  
Where are now the warring kings?  
An idle word is now their glory,  
By the stammering schoolboy said,  
Reading some entangled story:  
The kings of the old time are dead;  
The wandering earth herself may be  
Only a sudden flaming word,  
In clanging space a moment heard,  
Troubling the endless reverie.<sup>15</sup>

L'Arcadia è scomparsa con tutta la sua gioia, quel mondo che si nutriva di sogno. Oggi l'uomo, figlio malato del mondo, è preso dal suono rotto del tempo, in questa condizione solo le parole sono un bene certo. La verità non è quella della scienza che indaga le stelle con il telescopio, la loro verità umana è cosa morta. La ricerca della verità deve avvenire nel sogno, perché l'unica verità possibile è nel cuore dell'uomo. La felicità che questo pastore può recuperare è nel cantare della gioventù sognante del mondo; oggi la terra non sogna più, perciò l'invito che rivolge al *tu* è proprio quello di sognare, perché è

poeta a lamentare il proprio dolore per l'assenza della donna amata acuito dalle allucinazioni dell'immaginazione. Sul ritiro di Valchiusa si veda Santagata 175-179.

<sup>15</sup> «I boschi dell'Arcadia sono morti / ed è spenta la loro antica gioia. / Nei tempi antichi il mondo si nutriva di sogni; / ora la Grigia Verità è il suo giocattolo dipinto; / eppure gira ancora il capo inquieto: / ma, oh, figli malati del mondo, / di tutte le molte mutevoli cose / che nell'uggiosa danza piroettano / davanti a noi al canto incrinato di Crono, / soltanto le parole sono un bene sicuro. / Dove sono, ora, i re guerrieri, / che si beffavano delle parole? Per la Croce! / Dove sono ora i re guerrieri? / Tutta la loro gloria è una vana parola / pronunciata da scolari balbettanti / leggendo qualche ingarbugliata storia: / gli antichi re sono morti; / la stessa terra vagabonda può non essere altro / che un improvviso fiammeggiante verbo, / udito un solo istante nel clangore del cosmo, un turbamento dell'eterna rêverie» (Yeats, *L'opera poetica* 76-79).

l'unica gioia possibile.<sup>16</sup> In *The Sad Shepherd* il pastore ha per compagno il dolore e cerca di raccontare la sua storia alla natura: alle stelle, al mare, ad una conchiglia in cerca di una eco della sua stessa voce: «[...] *I will my heavy story tell / Till my own words, re-echoing, shall send / Their sadness through a hollow, pearly heart; / And my own tale again for me shall sing, / And my own whispering words be comforting, / And lo! My ancient burdern may depart*» (19-24)<sup>17</sup>. Ma la natura, perduta nei suoi suoni, non ascolta il pastore, anche la conchiglia non produce alcuna eco che porti all'uomo almeno la consolazione delle sue stesse parole; il canto si perde in un lamento inarticolato che lo dimentica. Non c'è più alcuna spontanea simpatia orfica tra il pastore e la natura, il poeta non parla più la lingua della natura come il mitico cantore tracio. La poesia si configura, quindi, come un recupero nostalgico del sogno e del passato, della cultura e del folklore. Le ballate di Yeats non nascono tanto dalla volontà di capire il presente, le forze elementari sottese al reale, come nelle *Lyrical Ballads* di Wordsworth, quanto dalla nostalgia dell'evento e del senso, o almeno della loro ipotesi.

Nell'epoca considerata d'origine della lirica moderna, già Schiller nella sua distinzione tra poeta *ingenuo*, che in piena comunione con la natura sentiva la poesia come espressione di un desiderio appagato, e poeta *sentimentale*, per il quale la natura è perduta e deve essere riconquistata e la sua poesia è «autocoscienza, nostalgia, distanza, riflessione sentimentale e aspirazione all'infinito» (Berardinelli 45), condotta nel celeberrimo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-1796), suggeriva l'idea di un legame profondo e fondamentale tra la poesia (da Schiller intesa genericamente come scrittura) e il discorso dell'assenza. La lirica moderna in particolare approfondirà questo rapporto e farà della parola *in assenza* e *sull'assenza* dell'oggetto – in senso strutturale e non solo amoroso – una base fondante del proprio discorso e una parte sostanziosa (per non dire totale) della propria produzione.

Stabilire quanto questa visione sia solo una deriva della modernità non è cosa facile, sembra però che nella poesia lirica di tutti i tempi i miti di coincidenza e armonia, come motivi, debbano rimanere ideali irraggiungibili, il soggetto non si può collocare in una perfezione priva di percezioni ed esperienze e porsi ancora come soggetto lirico. Per capire meglio cosa turba dall'interno il mondo bucolico bisogna, forse, indagare proprio il terrore dei pastori-poeti, la minaccia di Pan.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Sul ruolo bardico del soggetto lirico di Yeats si veda il capitolo a lui dedicato da Sheila Deane nel suo studio sul *Bardic Style*, con una piccola correzione del tiro perché se il ruolo pubblico della poesia *bardica* è indiscutibile, Yeats, però, non propone la sua voce come veicolo di «new perceptions» o «new informations», cosa che un bardo non farebbe, piuttosto come incarnazione della ricerca della *memoria*, della (ideale) saggezza antica, senza abbandonare mai del tutto l'umano. Nella poesia di Yeats la voce bardica si lega alla *nostalgia* dei tempi andati, di una quasi mitica età di eroi che si oppone al decadimento del presente; è un'operazione di conservazione e risveglio della memoria. La Deane vede come tipico della poesia bardica la sfida tra l'energia della voce che reclama la piena espressione e l'intricata struttura della poesia che impone le restrizioni della forma, ma se si sposta l'accento dalla energia creativa all'operazione di recupero della memoria, l'intricata struttura diventa a sua volta un mezzo formale perfettamente in accordo con la conservazione, la trasmissione, la diffusione. Si tengano anche presenti almeno i classici studi su Yeats di Richard Ellman.

<sup>17</sup> «[...] *Dirò a lei la mia opprimente storia / perché le mie parole, riecheggiando, tramandino / la loro tristezza attraverso un cavo cuore perlaceo; / e allora il mio racconto canterà di nuovo per me, / e le mie sussurranti parole saranno conforto, ed ecco! / Il mio antico fardello potrà scomparire*» (Yeats, *L'opera poetica* 80-81).

<sup>18</sup> In proposito è interessante l'ipotesi che l'ispirazione di tipo bacchico coinvolga in grado maggiore il patimento dell'esperienza e, quindi, richieda un rapporto più intenso con la realtà, nonostante la delirante eccitazione che l'accompagna sembrerebbe a prima vista distaccare dal reale. A proposito di Orazio, Schiesaro scrive: «L'ispirazione bacchica è più di un generico attivatore di poesia. Bacco riporta

## 5. Arcadia e poesia: riflessioni a partire da Freud

Le riflessioni estetiche di Freud vengono talvolta banalizzate, anche per una sorta di reticenza dell'autore stesso, il quale afferma che la psicoanalisi non può spiegare il misterioso dono dell'arte e della creatività artistica, di fronte ad esso deve in qualche modo arrestarsi (Freud, *Un ricordo* 257-258). Infatti, Freud tende a non fare esplicite proposte teoriche nel campo dell'estetica intesa come teoria del bello, se non il generico rimando ad una strategia di fantasia compensativa del desiderio di cui parla nel famoso saggio *Il poeta e la fantasia* del 1908. Eppure nelle teorie dell'essere umano, soprattutto quelle elaborate dopo la svolta segnata intorno al 1919-1920 da *Il perturbante* e *Al di là del principio di piacere*, si possono cogliere osservazioni fondamentali per l'estetica intesa, stavolta, come esperienza dell'arte, incontro del soggetto con l'oggetto artistico, e più in generale come relazione oggettuale, non necessariamente con il *bello* dell'estetica classica. Poco prima di questa svolta, nel novembre del 1915, Freud scrive, su invito del *Berliner Goethebund*, una breve nota, *Vergänglichkeit (Caducità)*, che sarebbe apparsa nel volume collettivo *Das Land Goethes* pubblicato a Stoccolma nel 1916, in cui si intravedono in nuce le idee sviluppate negli anni successivi (Freud, *Caducità* 173-176).<sup>19</sup> Una riflessione su questo saggio, tutto sommato poco affrontato dagli interpreti perché classificato spesso tra gli scritti biografico-letterari, può rivelare qualcosa di utile per la comprensione del nostro oggetto.<sup>20</sup>

Prima di tutto la scena e i suoi personaggi. Freud ci racconta di una passeggiata «in una contrada estiva in piena fioritura» fatta «in compagnia di un amico silenzioso e di un poeta già famoso nonostante la sua giovane età».<sup>21</sup> In questo contesto di apparente armonia vitale, che potremmo accostare all'ambiente bucolico:

Il poeta ammirava la bellezza della natura intorno a noi ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello e nobile gli uomini hanno creato e potranno creare. Tutto ciò che egli avrebbe altrimenti amato e ammirato gli sembrava svilito dalla caducità cui era destinato.

la poesia ad un primitivo senso di spontaneità, sfrenatezza e anche aggressione, che è stato domato e regolato sia nel contenuto sia nello stile. Invocare la sua protezione e la sua ispirazione è in sé un *dulce periculum* sia per i poeti che per i patroni – questa è poesia indisciplinata per definizione. Vediamo in diversi esempi oraziani come l'invocazione di Bacco come ispiratore di poesia segnali, tra le altre cose, un desiderio di sfuggire ai confini del sé e alle limitazioni spaziali del qui ed ora, per abbandonare la terra e proiettare la propria gloria nell'eternità della fama» (79 – Trad. mia).

<sup>19</sup> Vista la brevità dello scritto non si daranno, in seguito, le indicazioni di pagina nelle singole citazioni.

<sup>20</sup> Non si affronterà qui un'analisi storico-contestuale nel «tempo della crisi», perché già condotta in maniera abbastanza convincente da Franco Rella nel secondo capitolo del suo *Il silenzio e le parole* (67-137) e a queste pagine si rimanda per ulteriore bibliografia in tale direzione, ma piuttosto un tentativo di interpretazione diacronica e, se si vuole, quasi metastorica, come se la scena raccontata fosse una scena mitica. Le pagine di Rella restano, comunque, un riferimento fondamentale per queste osservazioni.

<sup>21</sup> Rella identifica il giovane poeta con Rainer Maria Rilke (82-86) e l'amico silenzioso con Lou Andreas Salomé (86-92). L'identificazione con Rilke è particolarmente illuminante per il nostro discorso, soprattutto se si pensa al percorso delle *Elegie duinesi* e si interpretano i concetti di aperto, infinito, pienezza, o il mondo metamorfico dei *Sonetti a Orfeo*, come indicanti una condizione desiderata, un'utopia fondante. L'*Ottava elegia*, una meditazione sulla condizione intrinsecamente luttuosa dell'esistenza umana, si conclude significativamente con il verso: «so leben wir und nehmen immer Abschied», «così viviamo per dire sempre addio» (75).

Il giovane poeta è preso, schiacciato dalla caducità delle cose, dal «loro precipitare», dal loro inabissarsi (*Versenkung*) nella transitorietà fino alla negazione di ogni loro stabile valore. Di fronte ad un simile «precipitare nella transitorietà», scrive Freud, si possono avere in risposta due diversi moti dell'animo: uno porta al «doloroso tedio universale» del giovane poeta, l'altro ad una «rivolta contro il presunto dato di fatto». La figura del poeta rimane in questo scacco, Freud, invece, in uno scatto del pensiero speculativo sembra proporre la certezza della bellezza della natura e dell'umanità non come crescita e accumulazione progressiva, ma come *eterno ritorno*:

Al contrario, ne aumenta il valore! Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. La limitazione della possibilità di godimento aumenta il suo pregio. Era incomprensibile, dissi, che il pensiero della caducità del bello dovesse turbare la nostra gioia al riguardo. Quanto alla bellezza della natura, essa ritorna, dopo la distruzione dell'inverno, nell'anno nuovo, e questo ritorno, in rapporto alla durata della nostra vita, lo si può dire un ritorno eterno.

Questa considerazione non produce effetti sul poeta e sull'amico silenzioso. Freud rintraccia una causa di questo insuccesso in un *fattore affettivo* che turba il loro giudizio:

Doveva essere stata la ribellione psichica contro il lutto a svilire ai loro occhi il godimento del bello. L'idea che tutta quella bellezza fosse effimera faceva presentire a queste due anime sensibili il lutto per la sua fine; e, poiché l'animo umano rifugge istintivamente da tutto ciò che è doloroso, essi avvertivano nel loro godimento del bello l'interferenza perturbatrice del pensiero della caducità.

Il lutto, come spiega poco dopo, è l'aggrapparsi della libido ai suoi oggetti e il non voler rinunciare a quelli perduti, neppure quando il loro sostituto è già pronto.<sup>22</sup> Il poeta lirico – come lirico deve essere il nostro giovane, soprattutto se è lecita l'identificazione con Rilke – tende a permanere in questa specie di lutto, laddove la ragione critica in uno stacco deciso dall'oggetto singolare coglie la possibilità di un'altra (e permanente) bellezza (cfr. Giusti, *Il Soggetto creatore*). Il filosofo, come il Socrate del *Fedro*, coglie nell'ambiente lo stimolo per il ragionamento; il poeta, come gli uomini che divennero cicale, viene travolto a tal punto dal piacere che, per cantare, trascura di mangiare e di bere e, senza accorgersene, muore. Il poeta partecipa della libido per l'oggetto, che è sempre un oggetto particolare, già nella forma del lutto perché ne anticipa la fine nell'inesorabile sottomissione al tempo. Come scrive María Zambiano: «Il poeta, innamorato delle cose, vi si attacca, si attacca ad ognuna di esse e le segue attraverso il labirinto del tempo, del mutamento, senza poter rinunciare a nulla» (*Poesia e filosofia* 34), e poi «la poesia si aggrappa all'istante e non ammette le speranze, le consolazioni della ragione» (47). Lo stacco del filosofo e di Freud è quella «violenza della verità» che descrive la Zambrano proprio in riferimento a

---

<sup>22</sup> Questa posizione illustrata da Freud rimanda alla lunghissima tradizione del poeta *melanconico*, laddove proprio per Freud la *melanconia* è uno stato di lutto permanente, l'incapacità di distaccarsi dall'oggetto amato neppure dopo averlo definitivamente perduto, si vedano *Lutto e melanconia* e Recalcari, *Il lavoro del lutto*. Sulla melanconia si vedano almeno il classico Klíbanky, Panofsky e Saxl, con le importanti revisioni condotte da Giorgio Agamben in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*; ma anche Kristeva e il più recente Radden.

Platone.<sup>23</sup> All'immediato stupore estatico dinanzi alle cose fa seguito, nel filosofo, un subitaneo farsi violenza per liberarsene:

Si direbbe che il pensiero non prenda la cosa che gli si presenta davanti se non come pretesto e che il suo stupore originario sia subito negato, forse, tradito, da tale fretta di slanciarsi verso altri luoghi che gli impediscono l'estasi nascente. La filosofia è un'estasi fallita a causa di uno strappo. (*Poesia e filosofia* 31)

Il poeta non è capace di questo strappo, che è rinuncia all'oggetto particolare, e rimane nella sua estasi, sia pure già luttuosa perché conscia di quella fine dovuta non ad un allontanamento del soggetto ma al tempo che degraderà l'oggetto. Questo stato si prolunga molto nel poeta, ma non si tratta di uno stato permanente, da cui gli sia impossibile uscire. Anche la poesia ha la sua unità, l'altrove, perché altrimenti non si darebbe parola né poesia: «Ogni parola richiede un allontanamento dalla realtà cui si riferisce; ogni parola è anche una liberazione di colui che la dice» (35). Il poeta non ha esercitato violenza sulle apparenze eterogenee, perciò non coglie l'unità assoluta del filosofo che non ha alcuna interferenza del molteplice, piuttosto una unità sempre fragile e incompleta che comprenda le sfumature: «il poeta vuole una, ciascuna cosa, senza restrizioni, senza astrazioni né rinunce» (36). Per il soggetto lirico il desiderio umano dell'unità si fa unità nel desiderio stesso, nella posizione *desiderante*.<sup>24</sup>

Il mondo bucolico e arcadico come spazio escludente, come utopia di purezza, non è lo spazio in cui il soggetto lirico si colloca effettivamente; il *topos* si costituisce piuttosto come l'ideale inseguito e mai raggiunto, desiderato e mai ottenuto.<sup>25</sup> Il suo definitivo raggiungimento farebbe cessare la parola lirica che è parola di desiderio dell'oggetto, ma di un desiderio da sempre già luttuoso perché contempla fin dall'inizio il tempo e la perdita, la distanza e l'assenza. Il mondo bucolico, come ci mostra il Gallo virgiliano, non è un'alternativa al mondo elegiaco realmente praticabile, perché il primo annulla la *storia* personale per narrare *storie*, in esso le parole sono come disattivate perché sempre già raccontate, gli eventi sono ripetuti perché sempre già accaduti. Il soggetto individuale

---

<sup>23</sup> Questa violenza, questo distacco, è quel che anche il platonico Boezio descrive all'inizio della sua *Consolatio Philosophiae* (524 d.C.), quando proprio la Filosofia arriva a scacciare le Muse per allontanare il suo paziente dalla precedente poesia elegiaca e portarlo sulla strada del ragionamento filosofico, perché queste «non possono offrire alcun rimedio ai suoi dolori, ma anzi con i loro dolci veleni li alimentano» (1), solo la filosofia può portare alla stabilità del vero bene. Le Muse, anziché liberare la mente umana dalla «malattia», conservano il soggetto nel circolo del dolore, lo mantengono cioè legato all'oggetto del proprio desiderio.

<sup>24</sup> Per un rapido percorso diacronico nella poesia lirica riguardo due miti della posizione desiderante, Icaro e il cigno, si veda il mio *Il complesso di Icaro*.

<sup>25</sup> Nel 2005 proponevo una distinzione tra due possibili interpretazioni del momento meridiano – come momento di luce, purezza, presenza divina, immobilità, sospensione dell'esistenza – nella poesia italiana della prima metà del Novecento, una rappresentata da Cesare Pavese: un meriggio ctonio, connesso alla terra come madre generatrice in cui coesistono inscindibili *eros* e *thanatos*, momento del sesso e della morte, della violenza e della comunione, del sangue versato come in sacrificio e della vita primigenia, opposto alla città, alla civiltà e alla cultura; e quella rappresentata da Montale: momento particolare della rivelazione, della presa di coscienza, della scoperta dell'«anello che non tiene», attimo di potenziale fuga in cui ci si rende però conto della insuperabilità del muro che nasconde non solo il senso ultimo, ma qualsiasi senso. Entrambe le possibilità – la prima apparentemente più vicina al nostro *cronotopo* – contengono però l'idea della potenzialità di un senso, che certamente si tenta di risolvere in due direzioni diverse, ma rimane al fondo l'idea di un momento circoscritto di (ipotetica) rivelazione. Si veda Giusti, *Il meriggio e la poesia*.

con la sua storia personale non può articolarsi nel mondo bucolico perché la sua estasi, gioiosa o luttuosa che sia, non potrebbe darsi come non ripetuta e non ripetibile. Perché si dia quel desiderio (anche cognitivo) individuale per l'oggetto particolare che fonda la scrittura lirica, il mondo bucolico-arcadico deve restare una utopia di eterna armonia, uno spazio da collocarsi al di là del raggiungimento del soggetto, eventualmente da contrapporre allo stato presente, oppure se ne deve già presentare la fine, come nella scena freudiana.

## 6. Scrivere un tentativo (e un fallimento annunciato)

Nel *Seminario VII* la riflessione di Lacan sul concetto freudiano di *sublimazione* raggiunge un punto decisivo (109-207).<sup>26</sup> Qui la sublimazione e il Padre costituiscono un solo nodo, il «ricorso strutturante alla potenza paterna» viene descritto «come una sublimazione» (182); una tesi che Recalcati, nel *Miracolo della forma*, sintetizza con queste parole:

quando l'Imago materna non viene trattata dalla sublimazione paterna, essa diventa fattore di morte. La forza sublimatrice dell'Edipo consiste nel separare il soggetto da un godimento fusionale, mortifero, con l'oggetto del godimento più prossimo, dunque nel limitare l'aspirazione distruttiva alla totalità, la nostalgia della Cosa materna.(4)

Nelle *psicosi* la sublimazione è costretta in uno stato di «stagnazione» (Lacan, *I complessi familiari* 59), così descritto da Recalcati:

L'attaccamento vischioso all'oggetto impedisce il raggiungimento di una soddisfazione pulsionale non riducibile alla distruttività del godimento incestuoso: il soggetto resta incollato alla Cosa, viene trascinato nelle spirali di un reale caotico, al posto della castrazione simbolica – che istituisce la sublimazione come destino possibile della pulsione – si afferma l'equivalenza terribile tra morte e madre, che rende ogni sublimazione impossibile. (5)

Lo scatto che, nel bel mezzo di un meriggio nel *locus amoenus*, porta Socrate al ragionamento filosofico invece che ad un sonno cullato dal canto delle cicale, la ribellione del soggetto-Freud ad abbandonarsi alla *caducità* per ricercarne piuttosto un valore, la «violenza della verità» con cui il filosofo si distacca dalle cose di cui scrive María Zambrano, sembrano collegarsi a questa *sublimazione* come «castrazione simbolica». Il poeta, al contrario, sembra come vinto dalla psicosi, dall'impossibilità di sublimazione che porta, scrive Recalcati, alla «aderenza nirvanica alla Cosa materna, imposizione di un reale che esige una ripetizione maledetta dell'identico» (5). Nella prospettiva di Lacan, quindi, la sublimazione è posta non solo come una trasformazione possibile della pulsione sessuale, ma come motivo stesso di ogni trasformazione soggettiva. Scrive ancora Recalcati:

quella lacaniana non è tanto una sublimazione della pulsione, quanto la sublimazione dell'Imago materna in quanto ostacolo alla creazione del nuovo, alla realizzazione di «nuovi rapporti in relazione al gruppo sociale». (5)

---

<sup>26</sup> È la parte del *Seminario 1959-1960* che Jacques-Alain Miller intitola *Il problema della sublimazione* (109-207).

A questo punto la nostra interpretazione delle creatività, o almeno della creatività *lirica*, sembrerebbe discostarsi parzialmente da quella del Lacan interpretato da Recalcati.<sup>27</sup> Laddove il filosofo di fronte al rigoglio primaverile della natura coglie lo spunto per una sublimazione della pulsione di morte intrecciata alla temporalità che lo porta al *logos* metatemporale dell'eterno ritorno, il poeta non riesce a distaccarsi dall'oggetto singolare nella sua temporalità e si abbandona all'impulso di morte che porterà, forse, ad una *forma mediata* di sublimazione: non la *forma* del *logos*, ma le *forme* dell'arte che non rinunciano all'oggetto nella sua mortale singolarità e conservano in loro, quindi, la consapevolezza della temporaneità, l'instabilità del tentativo, la coscienza del fallimento annunciato che accoglie in sé quell'impulso di morte a cui non riesce del tutto a sottrarsi.<sup>28</sup> La poesia, così, è una forma di sublimazione sostitutiva (di una sublimazione impossibile) che aspira alla permanenza ma è consapevole della propria transitorietà che è ineliminabile dal suo essere un prodotto umano. È una formazione di instabile compromesso che tenta di dare forma a quel che sa benissimo essere e rimanere informe: la contingenza priva di senso dell'esperienza in cui il soggetto è immerso. La poesia, quindi, non è una sublimazione compiuta, bensì il tentativo mai concluso di una sublimazione colta nel suo farsi che non può abbandonare l'oggetto (cfr. Giusti, *Il Soggetto creatore*).

## 7. Le possibilità della sublimazione, tre ulteriori problemi

Una domanda sorge: è sublimazione quella di Socrate o quella del poeta? Il distacco dall'oggetto che non può soddisfare la pulsione dovrebbe portare ad una soddisfazione sostitutiva mediante un cambiamento di oggetto, eppure il caso di Socrate (e del personaggio-Freud di *Caducità*) rivela qualcosa di più: la sublimazione sembra avvenire mediante un cambiamento di *metodo* oltre che di oggetto. Comunque, un residuo di *fissazione*, quella parte di informe che resiste alla forma, rimane sempre, questo lo mostra anche Platone.<sup>29</sup> Il poeta, invece, permanendo nell'oggetto, e nel canto che lo asseconda, viene travolto «a tal punto dal piacere» che, per cantare, trascura di mangiare e di bere e, senza accorgersene, muore. Nel tentativo fallimentare di sublimazione della pulsione, il poeta rimane legato all'oggetto particolare e a quel metodo che non se ne distacca, anzi lo asseconda nella suo sforzo di *imitazione* al contempo celebrativa e interrogativa. La posizione melanconica del poeta sembra costituire un limite del metodo proposto dal ragionamento di Socrate e Freud. Sembra quasi che sia proprio il tentativo di sublimazione a fondare, definitivamente, il vuoto della Cosa (cfr. Giusti, *L'oggetto del desiderio*).

Recalcati definisce la quarta tesi di Freud sulla sublimazione come: «*il cambiamento di meta della pulsione impone l'idea della soddisfazione sublimatoria come sociale*» (18, corsivo dell'autore). Se ci fermiamo alla considerazione del soggetto rappresentato – l'io lirico

---

<sup>27</sup> La divergenza iniziale, che conduce comunque ad osservazioni conclusive simili, potrebbe intendersi come parzialmente dovuta al fatto che ci si limita a parlare, qui, del *soggetto rappresentato*, del soggetto-poeta colto nelle dinamiche della sua performance all'interno della poesia: l'io lirico che porta avanti la sua pratica discorsiva entro i confini del testo e in quella pratica crea anche se stesso, e non di un soggetto-poeta reale esterno al testo. La poesia, quindi, non è considerata tanto come opera o *forma* compiuta, quanto come operazione per il processo affettivo e cognitivo che ha luogo al suo interno.

<sup>28</sup> Si veda, per la sua visione della poesia come «catastrofe del linguaggio» in quanto affermazione di una singolarità inassimilabile a qualsiasi universale, Lacoue-Labarthe 33-34.

<sup>29</sup> Scrive Lacan: «Qualcosa non può essere sublimato» e si tratta «dell'esigenza di una certa dose, di un certo tasso di soddisfazione diretta» (*Seminario VII*, 115).

nella poesia – ed escludiamo, quindi, l'Altro costituito dal sistema dell'arte, si può davvero dire che per gli uomini trasformati in cicale (riducendo alla singolarità la loro pluralità in quanto gruppo omogeneo) e per il giovane poeta di *Caducità* la soddisfazione avvenga attraverso l'Altro sociale, per via di un riconoscimento della società? Nel caso del poeta rappresentato il problema della fruizione/comunicazione è veramente costitutivo? Oppure è il modello metodologico proposto da Socrate e Freud – quindi non dal poeta – ad essere sociale proprio perché intenzionato ad una integrazione riconciliatrice tra il particolare e l'universale?

Ultima, fondamentale, questione: la *sublimazione* in quanto trasformazione di una pulsione può essere considerata un processo cognitivo, per quanto parziale come l'ipotizzato soddisfacimento sostitutivo? Comprende in sé un aumento di conoscenze oppure la trasformazione prevede un identico capitale informativo all'inizio e alla conclusione del processo? In che modo l'oggetto d'arte che «diventa un oggetto immaginario che si colloca, per via di un'elevazione simbolica, nel luogo vuoto del reale della Cosa» (Recalcati 14) può costituire un incremento cognitivo o incarnare il processo?

Recalcati definisce l'opera d'arte (nell'esempio iniziale delle scatole di fiammiferi di Prévert) come «*trasformazione significante*» (25), in base alle osservazioni precedenti si può proporre la distinzione tra una *trasformazione intenzionalmente significante*, il metodo rappresentato da Socrate e Freud, e una *trasformazione potenzialmente significante*, l'opera del poeta (lirico in particolare). La prima si distacca dall'oggetto singolare e vuole riempire il vuoto lasciato da questo con una costruzione di senso, la seconda continua a muoversi su quel confine tra l'oggetto e lo spazio potenzialmente vuoto che temporaneamente occupa, tra la presenza e l'assenza dell'oggetto. In questa direzione si può recuperare un possibile valore cognitivo dell'opera poetica: nel suo costeggiare il vuoto senza riempirlo, l'oggetto senza sostituirlo, la poesia nel suo farsi come tentativo esplora le possibilità e i limiti stessi della costruzione del senso o, se si vuole, della sublimazione, mantenendo, però, la presenza enigmatica e critica dell'oggetto e, quindi, quel residuo di fissazione che resiste alla sublimazione (cfr. Recalcati, *Il miracolo* 203-204). Anche nella essenziale fallimentarità del tentativo – altrimenti la ripetizione della creazione si risolverebbe in un unico definitivo atto creativo – l'opera, ogni opera, dimostra in sé una cognizione dei limiti che indaga e presenta se stessa come il percorso (traumatico) di quella indagine.

Il giovane poeta freudiano rifiuta il dialogo socratico in cui tenta di coinvolgerlo il compagno filosofo per l'apparente monologismo della fissazione luttuosa, per abbandonarsi a quel sonno della ragione che tanti secoli prima Socrate si era rifiutato di assecondare. La sociabilità dell'opera poetica, il suo dischiudersi al fruitore, sembra risiedere nella condivisibilità della posizione della sua voce e nel suo valore di (possibile) modello cognitivo, certo non nella stabilità del risultato, nelle (provvisorie) verità conseguite.

Nelle scatole di fiammiferi di Prévert, scrive Recalcati, Lacan trova «un paradigma della sublimazione artistica: la sua condizione è il vuoto e la sua modalità di soddisfazione è la possibilità di raggiungere un'organizzazione di questo stesso vuoto» (25-26). L'interpretazione qui proposta si discosta un po' da quella delle scatole di fiammiferi, che pure l'autore usa come semplice esempio introduttivo: il vuoto non ha esistenza prima dell'opera che lo (di)mostra – è forse ipotizzabile ma non esiste nella percezione, come non esiste di per sé la morte nel rigoglio della campagna primaverile prima delle parole del poeta – e l'organizzazione del vuoto, allora, diventa un ideale, un'utopia fondativa che si fa processo, pratica continua, non una realtà compiuta.

Le pagine che Recalcati dedica alla creazione artistica sono estremamente feconde e possono condurre ad alcune considerazioni parzialmente divergenti. L'autore più volte

riafferma l'idea generale che «*l'arte è un trattamento simbolico-immaginario del reale*» (*Il miracolo* 32, corsivo dell'autore) e «l'opera d'arte resta simbolica, prodotto di una sublimazione, sebbene il suo compito sia quello di circoscrivere ciò che eccede il simbolico» (34). Il passaggio fondamentale è tutto qui: si può ammettere che la creazione artistica sia una trasposizione (certamente sempre parziale) nel simbolico di un reale che lo precede, oppure ipotizzare che la pratica artistica instauri (ogni volta) il vuoto della Cosa proprio nel suo sforzo di circoscrivere, di approssimarsi ad essa. Nell'esempio della brocca di Heidegger, il vuoto centrale può da un lato essere la condizione di esistenza del vaso, in altre parole il vaso può essere creato solo a partire da quel vuoto preesistente (26), dall'altro è la creazione stessa del vaso ad istituire quel vuoto che prima non c'era per il soggetto, ne (ri)conosce l'esistenza proprio nell'atto poetico di circoscriverlo, nel suo derivante non-essere il vaso e la sua materia. Qualcosa di simile accade anche nei tentativi di rappresentare la donna nella poesia cortese: nel tentativo di (ri)creare l'immagine poetica dell'oggetto del proprio desiderio, l'io lirico fa esperienza dell'impossibilità di ottenerne una rappresentazione compiuta, e tale scarto apre all'informe del reale (quel che eccede la forma, ogni forma). La donna, perciò, non è tanto «elevata alla dignità della cosa» (27) e collocata «attorno al vuoto lasciato dalla Cosa» dallo sforzo di sublimazione della poesia, quanto rivela, nella resistenza all'essere compiutamente rappresentata che oppone all'immaginazione del soggetto, il suo essere un omologo della Cosa o, forse, un 'nome' dato alla Cosa.

Se nella poesia lirica si ha una *presentificazione* velata della Cosa, non sembra che questo accada attraverso una sua compiuta simbolizzazione, ma piuttosto in ciò che sempre resta fuori da tale infinita operazione. È nello scarto – non ulteriormente significativo – che continuamente si produce nella pratica di approssimazione alla Cosa a causa della resistenza della Cosa stessa alla sua rappresentazione che essa è riconosciuta come irrepresentabile, come sempre interdotta (cfr. in Recalcati, *Il miracolo* 37-51, il paragrafo intitolato *L'estetica del vuoto*). È in quello scarto irriducibile che la creazione avviene (come pratica) e l'istanza creatrice (come effetto e supporto di una pratica) si individua come soggetto: l'io che prende voce nella lirica. Proprio nei suoi frustrati e ripetuti tentativi di rappresentazione e simbolizzazione la poesia lirica, pertanto, è *indivisa* della Cosa (cfr. Ronchi, *L'etica psicoanalitica*); gli 'errori' che occorrono nella pratica discorsiva la indicano in continuazione come oggetto e causa dell'errare stesso. L'operazione potenzialmente significativa della poesia non riesce davvero ad istituire un significato stabile e condivisibile; l'unico senso – inteso anche e soprattutto come *direzione* – risiede nell'operazione stessa che si muove verso l'irraggiungibile e desiderato assoluto della Cosa. In tale processo ogni tentativo di simbolizzazione è colto nel suo prodursi e nel suo infrangersi contro la resistenza del reale, e la lirica mostra una consapevolezza di questo suo costitutivo carattere di tentativo ripetuto, di sforzo continuo. È nel farsi di tale pratica che l'immaginazione – come creazione di rappresentazioni – continua ad operare e l'istanza soggettiva – l'io lirico – agisce ed esiste. E, forse, è proprio in questo godimento residuale di sé del Sé come azione ed esercizio dell'immaginazione nel linguaggio che si può rintracciare un parziale riflesso di quel godimento, impossibile per il soggetto, della piena fusione con la Cosa.

Il simbolico del linguaggio, nella poesia lirica, è messo costantemente in crisi dall'insistenza del reale, così come il reale irrepresentabile si instaura – come scarto, residuo, quell'altro quel che resta fuori – nell'atto stesso della *poiesis* simbolica che non riesce mai ad accoglierlo completamente. In nessun momento si dà una costruzione simbolica compiuta, si è sempre in un incessante ri-costruirsi, ri-negoziarsi. Eppure è

nell'operazione stessa di simbolizzazione come pratica continua del linguaggio, che il soggetto si riconosce (come mancanza produttiva, cioè sempre come *da farsi*) e trova un godimento proprio nel suo essere parola che cerca e che crea nella sua singolarità. Se il godimento assoluto del reale è interdetto, il soggetto lirico sembra però trovare un godimento residuale nell'esercizio dello sforzo di significazione – che, è ormai chiaro, continua a generare il reale interdetto, cioè (ri)crea quella mancanza che solo parzialmente rissarcisce – o, per meglio dire, è quel godimento, è quella ricerca che è creazione (cfr. Recalcati, *Il miracolo* 206-210). Perché nella pratica discorsiva della poesia lirica gli estremi sono interdetti? Probabilmente perché in una completa e permanente coincidenza con la pura stasi del simbolico o con il caos mortifero del reale, non si darebbe più soggetto, l'io della sua pratica discorsiva, perlomeno non quel soggetto attivo nella percezione e nella conoscenza costruito dalla tradizione occidentale.

## 8. Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977). Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo* (1975). Trad. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Baldacci, Luigi, ed. *Lirici del Cinquecento*. Firenze: Salani, 1957. Stampa.
- Berardinelli, Alfonso. “L’arcaica modernità di Schiller” (1981). *La poesia verso la prosa*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994. 44-52. Stampa.
- Bing, Peter. *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988. Stampa.
- Boezio, Severino. *La consolazione della Filosofia*. Introduzione di Christine Mohrmann, trad. e note di Ovidio Dall’Era. Milano: Rizzoli BUR, 1977. Stampa.
- Boitani, Piero. *Letteratura e verità*. Roma: Studium, 2013. Stampa.
- Corti, Maria. “Il codice bucolico e l’*Arcadia* di Jacobo Sannazaro” (1968). *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 1969. 283-304. Stampa.
- Deane, Sheila. *Bardic Style in the Poetry of Gerard Manley Hopkins, W. B. Yeats & Dylan Thomas*. Ann Arbor-London: UMI Research Press, 1989. Stampa.
- Delminio, Giulio Camillo. “Della imitazione.” *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Ed. Bernard Weinberg. Vol. I. Bari: Laterza, 1970. 159-185. Stampa.
- Ellman, Richard. *Yeats: The Man and The Mask*. New York: Macmillan, 1948. Stampa.
- . *The Identity of Yeats*. New York: Oxford University Press, 1964. Stampa.
- Fantuzzi, Michele, e Richard Hunter. *Muse e Modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Roma-Bari: Laterza, 2002. Stampa.
- Freud, Sigmund. “Il poeta e la fantasia” (1908). *Opere*, V, 1905-1908. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1981. 375-383. Stampa.
- . “Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci” (1910). *Opere*, VI, 1909-1912. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1985. 257-258. Stampa.

- . "Caducità" (1916). *Opere*, VIII, 1915-1917. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1976. 173-176. Stampa.
- . "Lutto e melanconia" (1917). *Opere*, VIII, 1915-1917. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1976. 102-118. Stampa.
- Giusti, Francesco. "Il meriggio e la poesia. L'ora meridiana nella poesia italiana della prima metà del Novecento." *Otto/Novecento* XXIX.2 (maggio-agosto 2005): 161-169. Stampa.
- . "Il Soggetto creatore e la legge del Reale (l'istanza auto-censoria interna all'opera)." *Between* 2.3 (2012). Web. 22 agosto 2013. <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/370>>.
- . "Il complesso di Icaro e il canto del cigno, ovvero due miti del soggetto lirico." *Strumenti Critici* 1 (gennaio 2013): 93-118. Stampa.
- . "L'oggetto del desiderio nella poesia lirica: alcune considerazioni sulla sublimazione." *Between* 3.5 (2013). Web. 22 agosto 2013. <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/930>>.
- Halliwell, Stephen. *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2011. Stampa.
- Hunter, Richard. *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Stampa.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl. *Saturno e la melanconia* (1964). Trad. Renzo Federici. Torino: Einaudi, 1983. Stampa.
- Kristeva, Julia. *Sole nero. Depressione e malinconia* (1987). Trad. Alessandro Serra. Milano, Feltrinelli, 1988. Stampa.
- Lacan, Jacques. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960* (1986). Ed. Giacomo B. Contri. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- . *I complessi familiari nella formazione dell'individuo* (1938). Ed. Antonio Di Ciaccia. Torino: Einaudi, 2005. Stampa.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Bourgois, 1986.
- Panofsky, Erwin. "Et in Arcadia ego: Poussin e la tradizione elegiaca" (1936). *Il significato nelle arti visive* (1955). Torino: Einaudi, 1962. 279-301. Stampa.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Marco Santagata. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- Plato. *Phaedrus*. Ed. Harvey Yunis. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Stampa.
- . *Fedro*. Ed. Roberto Velardi. Milano: Rizzoli BUR, 2006. Stampa.
- Poliziano, Angelo. *Poesie volgari*. Ed. Francesco Bausi. Manziana: Vecchiarelli, 1997. Stampa.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press, 2002. Stampa.

- Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori, 2011. Stampa.
- . *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*. Alberobello: Poiesis, 2009. Stampa.
- Rella, Franco. *Il silenzio e le parole*. Milano: Feltrinelli, 2001. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegie duinesi*. Ed. Alberto Destro. Trad. Enrico e Igea De Portu. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- Ronchi, Rocco. "L'etica psicoanalitica e la dialettica della Legge." *Lo Sguardo* 8 (2012): 161-173. Web. 1 dicembre 2013. <[http://www.losguardo.net/public/archivio/num8/articoli/2012-08.%20Rocco\\_Ronchi\\_Etica\\_psicanalitica\\_dialettica\\_della\\_legge.pdf](http://www.losguardo.net/public/archivio/num8/articoli/2012-08.%20Rocco_Ronchi_Etica_psicanalitica_dialettica_della_legge.pdf)>
- Santagata, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: il Mulino, 1992. Stampa.
- Schiesaro, Alessandro. "Horace's Bacchic poetics." *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*. Ed. by Luke B. T. Houghton e Maria Wyke. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Stampa.
- Snell, Bruno. "L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale." *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1946). Torino: Einaudi, 1963. 387-418. Stampa.
- Tasso, Bernardo. *Rime*. Ed. Domenico Chiodo. Torino: Edizioni RES, 1995. Stampa.
- Teocrito. *Idilli e epigrammi*. Ed. Bruna M. Palumbo Stracca. Milano: Rizzoli BUR, 1993. Stampa.
- Virgilio. *Bucoliche*. Ed. Antonio La Penna. Trad. e note Luca Canali. Milano: Rizzoli BUR, 1978. Stampa.
- Yeats, William B. *The Poems. Revised*. Ed. Richard J. Finneran. London: MacMillan, 1983. Stampa.
- . *L'opera poetica*. Commento di Anthony L. Johnson. Introduzione e cronologia di Piero Boitani. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- Zambrano, María. *Chiari del bosco* (1977). Trad. Carlo Ferrucci. Milano: Bruno Mondadori, 2004. Stampa.
- . *Filosofia e poesia* (1939). Ed. Pina De Luca. Trad. Lucio Sessa. Bologna. Pendragon, 2002. Stampa.