

Tornare al silenzio: discorso lirico, soggettività e desoggettivazione

Francesco Giusti

1. Introduzione

Secondo la nota definizione promossa dalla tradizione filosofica occidentale, la poesia non sarebbe un parlare *delle* cose nel senso logico di fornirne una definizione condivisibile, né un parlare comunicativo *alle* cose come destinatarie di un messaggio; sarebbe piuttosto un dire che la cosa è, puramente, senza voler dire o tentare di dire *cosa è* o *come è*. Sarebbe, quindi, un linguaggio rivelativo-manifestativo e non onto-logico. Questo è il linguaggio che la tradizione filosofica – da Platone fino a Heidegger, e oltre – ha attribuito nel bene e nel male alla poesia (cfr. Sini 2009: 71-92). Ma quel che interessa capire nei testi è se questo ‘linguaggio rivelativo’ sia una possibilità reale e concreta della poesia lirica – una *forma* specifica da adottare – o se sia piuttosto, come si ipotizza qui, uno degli ‘ideali’ utilizzati proprio dal discorso della logica per definirsi nella sua pratica distinguendosi dalle possibili alternative e, a sua volta, adottato dal discorso lirico (o, meglio, dalla lirica come pratica discorsiva) per fondarsi come autonomo rispetto al discorso definitorio della logica occidentale.

Pertanto, non si intende affatto che tutta la poesia europea sia semplicemente il linguaggio “patico” ben descritto da Sini nel suo recente *Etica della scrittura*; al contrario, l’ideale può funzionare come nucleo fondativo proprio perché irrealizzabile (in un atto definitivo), e quindi inesauribile (come pratica creativa). È in tale pratica di un linguaggio che si distingue dalla logica senza aderire del tutto alla

piena rivelazione dell'essere che sembra istituirsi quel soggetto percipiente e conoscente che anima la lirica europea.

Una lettura concisa ma attenta dei due testi scelti come esemplari: *Hymn to Intellectual Beauty* di Percy Bysshe Shelley e la settima delle *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke, sarà utile ad approfondire la questione. Quel che interessa è provare a distinguere, nei casi presi in considerazione, quel che la poesia *dice* di voler essere e quel che invece *fa* nella sua pratica discorsiva; provare a cogliere la irriducibile differenza tra il suo *dirsi* e il suo *farsi*, quindi tra il sapere non potersi dire mai del tutto e il godimento del potersi fare nonostante lo scarto, anzi grazie proprio a quello scarto, per capire come interagiscono i due piani della sua costruzione retorica.

2. Shelley e l'ombra della bellezza

Il celebre inno fu composto nell'estate del 1816, durante il periodo che Shelley trascorse insieme a Byron sulle rive del lago di Ginevra, e pubblicato nell'*Examiner*, fondato e diretto dall'amico Leigh Hunt, il 18 gennaio del 1817.

La poesia si apre con un'affermazione impersonale e universale di tipo 'metafisico', quindi assimilabile al discorso filosofico, che comprende tutte la prima strofa (1-12, in Shelley 2002: 93-96):

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us,—visiting
This various world with as inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower,—
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
It visits with inconstant glance
Each human heart and countenance;
Like hues and harmonies of evening,—
Like clouds in starlight widely spread,—
Like memory of music fled,—

Like aught that for its grace may be
Dear, and yet dearer for its mystery.¹

Sembra essere un'affermazione ontologica: una forza invisibile e immateriale – qualcosa di simile all'*anima mundi* del pensiero neoplatonico – fluttua nel mondo intorno a noi; solo negli ultimi due versi il discorso accenna a *soggettivarsi*, laddove nella descrizione, che procede per similitudini, si insinua una valutazione di tipo affettivo: questa forza è come qualcosa «che può essere caro per la sua / grazia, e ancor di più per il suo mistero». È nel celarsi di questa invisibile forza che nasce il suo mistero e da tale mistero nasce l'attenzione, l'interesse del soggetto che *cerca* questa forza, vorrebbe averne esperienza diretta². Ma la forza è invisibile e per di più nel mondo sembra muoversi solo la sua ombra, pertanto si può tentare di evocarne una possibile intuizione solo attraverso una serie di similitudini: la forza è incostante come i venti d'estate; il suo riflesso sfiora il cuore e i lineamenti umani come

¹ «La sacra ombra di un'invisibile / forza fluttua benché invisibile a noi vicino / visita il mondo con una così incostante / ala come i venti d'estate che strisciano / da fiore in fiore, come raggi di luna che / dietro una montagna irta di pini piovono, / visita con incostante sguardo ogni umano / cuore e lineamento. / Come tinte ed armonie della sera / come nuvole disperse nel vasto chiarore stellato / come ricordo di musica fuggita / come qualcosa che essere può cara / per la sua grazia, e ancora più per il suo mistero», Shelley 1998: 115-123.

² Tale forza è *awful* in entrambi i sensi della parola, che poi sono strettamente connessi: terribile, terrificante, tremenda, ma nella misura in cui ispira anche reverenza e ammirazione perché eccede la comprensione. È lo stupore e la venerazione generati dal sublime e dal sacro. È interessante notare che nella versione redatta da Mary Shelley e contenuta nel taccuino ginevrino del poeta (lo *Scrope Davies Notebook* conservato alla British Library, cfr. O'Neill 2002) il primo verso è «The Lovely shadow of some awful Power», che sottolinea più chiaramente fin dall'inizio la reazione mista di piacere e terrore ispirata da quella forza, poi confermata al verso 72. Anche Rilke, come vedremo, definisce il suo Angelo *schrecklich* (*Elegie duinesi* I, 7), quindi tremendo, che incute paura perché immane, eccessivo.

raggi di luna che cadono dietro una montagna irta di pini; è come le tinte e le armonie della sera, le nuvole disperse nella luce delle stelle, un ricordo di musica fuggita. Tale approssimazione 'poetica' a ciò che è indicibile perché non percepibile nella sua interezza e perciò non immaginabile né rappresentabile genera una tensione con l'affermazione 'filosofica' che apre la strofa: da un lato tale forza è, esiste indiscutibilmente, dall'altro non se ne può dare una chiara rappresentazione perché non è propriamente conoscibile. La poesia – nel suo *farsi* – è lo sforzo di immaginarla, di darne un'immagine, è il tentativo ripetuto e mai concluso di conoscerla. Anche se il suo sforzo è rivolto a una forza immateriale a cui si tenta di dare consistenza 'fisica', Shelley mette chiaramente in luce l'antico problema platonico dell'impossibilità di raggiungere l'idea (la Bellezza) per via mimetica. Il poeta non può fare a meno di provarci, ma può davvero riuscirci? L'idea rimane al di là delle singole incarnazioni-similitudini della sua forza, non si esaurisce mai completamente in esse, da qui deriva l'impossibilità di dare una rappresentazione soddisfacente della Bellezza a partire dalla rappresentazione delle sue singole manifestazioni mondane.

La seconda strofa inizia con quel dispositivo retorico che Culler identifica come proprio della lirica (1981: 149-171): l'apostrofe rivolta allo «Spirito della Bellezza». È tale dispositivo che, mostrando il desiderio di stabilire un contatto, una *prossimità*, ma riconoscendo una *distanza* tra il soggetto che parla e quell'oggetto del discorso che vorrebbe rispondesse alla chiamata, fonda la possibilità lirica della voce soggettiva e lo spazio necessario per il suo esercizio. E questo spazio di separazione si apre nella dimensione dell'interrogazione (13-24). È proprio l'apostrofe, unita alle ripetute interrogative, a sottolineare retoricamente da un lato l'esperienza dell'assenza dello «Spirito della Bellezza», o meglio della sua mancanza alla presenza, dall'altro l'esercizio della soggettività singolare nella ricerca di quella presenza, nell'interrogazione di quella mancanza (cfr. Wolfson 1986). Lo Spirito della Bellezza che consacra con le sue tinte «il pensiero o la forma umana» ha abbandonato il mondo lasciandolo «deserto e desolato». Indebolita e svanita la «luce del sole», «paura e sogno e

morte e nascita» gettano la terra nell'oscurità: il ritrarsi di questo Spirito è ciò che impedisce la chiarezza della visione, riuscire ad attingervi nuovamente significherebbe recuperare la pienezza di un contatto immortale. E tale (infinita) ricerca si fa, nella sua pratica, esercizio di quell'immaginazione creativa che, però, non giunge mai alla piena rivelazione, al puro contatto con la presenza; la sua rappresentazione non si fa mai completa presentificazione/incarnazione (cfr. Mills-Courts 1990). Tale desiderio di assoluto sembra restare piuttosto nel godimento parziale dell'esercizio di sé e, quindi, di quel Sé che, esercitando la propria immaginazione, crea la poesia e crea anche se stesso.

Nella terza strofa si chiarisce che la posizione del soggetto è proprio nella mancanza della rivelazione (25-36). Non c'è nessuna voce superiore che fornisca risposte al poeta o al sapiente. Nomi quali «Dio e fantasmi e Cielo» restano *tracce* del loro vano tentativo di costruire «fragili incantesimi», una realtà spirituale, la cui magia non riesce a separare da ciò di cui facciamo umanamente esperienza il dubbio, il caso e la mutabilità. Solo la luce della Bellezza intellettuale «come nebbia sospinta sulle montagne, / o musica mandata dal vento notturno / attraverso le corde di qualche immobile strumento, / o la luce lunare su un fiume a mezzanotte, / dona grazia e verità all'inquieto sogno della vita». Solo la bellezza intellettuale può dare senso all'esistenza, questo afferma il soggetto³. Tuttavia, dopo

³ Sembra che il soggiorno sulle Alpi avesse aiutato Shelley a rinunciare al cristianesimo e a trovare una nuova 'divinità' da venerare: la Bellezza, ed è significativo che chiami la poesia *inno*, un termine usato quasi esclusivamente per composizioni religiose. Più tardi, nell'agosto 1817, Shelley legge il *Simposio* per poi tradurlo nel 1818, e la sua fede fu senza dubbio accresciuta dalla discussione dell'idea di bellezza condotta lì e nel *Fedro*, che il poeta legge nell'agosto del 1818 e traduce nel 1821. Comunque, sembra essere il rapporto quotidiano con la stupefacente bellezza del paesaggio, e non direttamente Platone, a portare Shelley alla nuova fede. Joseph Barrell, nel suo studio *Shelley and the Thought of His Time: A Study in the History of Ideas* (1947), vuole mostrare come l'*Inno* non sia affatto platonico.

l'affermazione iniziale di tanta consapevolezza della vanità eppure dell'urgenza dello sforzo intrapreso da sapienti e poeti, si sfugge davvero il sospetto che quello compiuto dal soggetto non sia solo un altro tentativo poetico accanto ai precedenti «Demoni, Fantasmi o Cielo», soprattutto laddove di tale forza non si può dimostrare direttamente la presenza alla percezione sensibile ma soltanto un'approssimazione nell'immaginazione legata a nuove similitudini? O, piuttosto, è possibile che non sia tanto la presenza della bellezza a dare senso alla realtà, quanto lo sforzo stesso compiuto dall'immaginazione del poeta per cercare/creare tale presenza che si sottrae? Il 'senso' tanto cercato per il reale, non potrebbe risiedere proprio nell'*intenzione* della ricerca del soggetto, nella *direzione* del suo desiderio?

La strofa successiva propone un'idea interessante sul funzionamento dello Spirito della bellezza (37-48). Il problema dell'umano è sempre il suo essere collocato nell'orizzonte del transeunte. Se lo sconosciuto e terribile Spirito della Bellezza prendesse stabilmente dimora nel cuore dell'uomo, egli sarebbe immortale e onnipotente. Eppure questa stabilità non è concessa. Lo Spirito si fa «messaggero degli affetti» che crescono e scemano negli occhi degli amanti, è un principio di comunicazione universale. La bellezza intellettuale non è direttamente nutrimento per il pensiero umano, ma «come l'oscurità ad una fiamma morente»⁴. A causa della sua natura contraria, antitetica, lo Spirito richiama l'attenzione sul quel pensiero, lo fa emergere⁵. Instaura il vuoto su cui il pensiero si staglia. Sembra che funzioni proprio nella sottrazione e quel che si invoca sembra essere la continuità di tale sottrarsi. È il sottrarsi dell'illuminazione

co. Sulla questione si vedano almeno Grabo 1936, Notopoulos 1949, Pulos 1954, Butter 1954, Rogers 1956, Wallace 1994.

⁴ È interessante notare, anche qui, che la versione contenuta nello *Scrope Davies Notebook* riporta «the poet[']s thought» al posto di «to human thought» per avere una conferma, se necessaria, che Shelley sta considerando il poeta come rappresentante eletto dell'umano.

⁵ Tale contrasto si ritrova anche in *Mont Blanc* e *The Triumph of Life*.

piena e della rivelazione permanente, è l'istaurarsi di un'*ombra* che fa brillare la luce l'intelletto umano. Infatti, nella triade iniziale al terzo dei valori cristiani, la fede, Shelley sostituisce la riflessiva «Self-esteem», che significa rispetto per l'immaginazione umana. L'uomo ha solo un accesso temporaneo a questi valori e li può raggiungere solo attraverso la Bellezza intellettuale (Bloom 1993: 290).

Quando era ancora un ragazzo (49-60), anche il soggetto cercava fantasmi e speranze di dialogo, un «alto parlare» con i morti. E il richiamo era a quei «nomi velenosi» – i termini mistico-religiosi evocati in precedenza – di cui si nutre la nostra giovinezza. Ma loro non lo sentivano e lui non riusciva a vederli. Mentre meditava sul destino della vita, in quel tempo dolce in cui i venti corteggiano tutte le cose vitali che si risvegliano per portare notizie di boccioli e fioriture, d'improvviso l'*ombra* dello Spirito cadde sul soggetto ed egli urlò e giunse le mani in estasi (Bloom 1993: 292).

L'affannoso inseguimento delle illusioni che nutrono la giovinezza umana: dio, i fantasmi e il cielo, non porta il soggetto a quel sapiente e alto parlare che dovrebbe essere il dialogo con i morti⁶. Tali idoli restano muti ai richiami del ragazzo che si interroga sul senso della vita. Ma, nel risveglio della primavera, accade qualcosa che assomiglia ad una 'rivelazione' e, se si vuole, al momento della ispirazione poetica: lo Spirito scende sì sul soggetto, ma come *ombra*. È una 'rivelazione' piuttosto singolare: si rivela (e non disvela) il velamento del mondo. Come già si intuiva in precedenza, tale Spirito sembra mostrarsi proprio nel momento del crollo delle illusioni metafisiche, quando il soggetto prende coscienza della nullità di quei «nomi velenosi». È in quel primo istante di scoperta dell'*ombra* che il soggetto ha la sua *estasi*; non nella piena manifestazione della presenza e della voce divina, ma nella sottrazione-caduta dell'illusione del divino. Anche tale rivelazione, comunque, sembra essere priva di parola; le reazioni del soggetto sono corporee e istintive: urla e

⁶ Cioè un dialogo che, ricreando un'orfica unità tra vita e morte e annullando quindi i limiti imposti dall'incarnazione, ponga la comunicazione al di fuori della temporalità dell'esistenza propriamente umana.

congiunge le mani. La reazione è quella tradizionale descritta dalla mistica di fronte alla rivelazione divina, ma quel che si chiarisce qui assomiglia molto a una conquista intellettuale del soggetto, a una consapevolezza acquisita.

Nel momento della discesa dell'ombra su di lui, il soggetto giurò di dedicare tutte le sue energie allo Spirito e alle sue forze, e ha mantenuto quel giuramento (61-72). Con il cuore che batte e gli occhi inondati di lacrime, anche adesso richiama fantasmi di migliaia di ore ognuno dalla sua tomba senza voce: in rifugi pieni di visioni di zelo appassionato e di gioie d'amore, essi hanno superato con il soggetto le invidie della notte. Nel dedicarsi allo Spirito il soggetto ha fatto rivivere in lui i fantasmi di tanti poeti che hanno guardato oltre, sono usciti dalla notte invidiosa. Essi sanno che mai la gioia ha illuminato il suo ciglio senza essere legata alla speranza che lo Spirito (a cui ci si rivolge con il «thou») avrebbe liberato il mondo dalla sua oscura schiavitù, e la tremenda bellezza (di nuovo invocata in un'apostrofe) avrebbe donato ciò che le parole del soggetto non sanno o non possono esprimere. Le parole del vero poeta sono sempre nella consapevolezza dell'*ombra* di tale bellezza, nella gioia che può nascere solo dalla speranza della liberazione, non certo nella piena illuminazione.

Il giorno diventa più solenne e sereno quando il mezzogiorno è passato; c'è un'armonia nell'autunno e uno splendore nel suo cielo che non si avverte durante l'estate, come se non potesse essere, come se non fosse già stato (73-84). Nel fulgore pieno dell'estate si dimentica che una serenità è già stata in passato e sarà ancora una volta⁷. Perciò la preghiera rivolta allo Spirito è che la sua forza (ma lo *Scrope Davies Notebook* riporta ancora una volta «shade», 'ombra'), che è discesa come la verità della natura sulla gioventù passiva del soggetto, conceda la sua calma alla vita futura di chi lo venera e perciò venera ogni forma che lo contiene, uno che è stato costretto dagli incantesimi dello Spirito

⁷ Nella percezione ristretta della contingenza (il *presente* assoluto del soggetto) si dimentica la temporalità ciclica della natura, quella temporalità che connette vita e morte perché in ogni evento dell'una è racchiusa la promessa dell'altra.

a temere (anche e soprattutto nel senso di 'avere rispetto', 'riverire') se stesso e ad amare tutti gli uomini.

L'estasi del poeta non è, quindi, nella passiva e luminosa rivelazione, quel contatto pieno e diretto che inutilmente si ricerca nel mondo durante quella giovinezza che si nutre di illusioni, piuttosto risiede in quell'ombra della maturità in cui la bellezza immateriale, mostrando le sue tracce nello stesso movimento con cui si sottrae, fa da stimolo al poeta affinché continui a ricercarla nell'adorazione e nella celebrazione della bellezza e di ogni forma che la contiene. Il soggetto comprende che è la Bellezza intellettuale che deve essere adorata, perché è l'immaginazione e non la natura ad essere connessa alla 'verità'; è per questo che conclude con la necessità di ammirare e onorare la propria immaginazione e quella degli altri esseri umani (Bloom 1993: 292-293)⁸.

3. Rilke e l'impossibile possibilità dell'abbraccio dell'Angelo

Una concezione della pratica del linguaggio poetico che sembra avere dei punti di contatto significativi con quella rintracciata in Shelley si intravede nelle *Duineser Elegien* di Rilke (iniziate nel 1912 e concluse solo nel 1922) che probabilmente costituiscono una delle più alte meditazioni in versi novecentesche sull'esistenza umana e sul fare lirico. La prima *Elegia* si apre con una domanda che ricorda la questione sollevata da Shelley nel suo inno (Rilke 2000: 278-282, 1-2): «Wer,

⁸ L'argomento della poesia è la Bellezza, ma la concezione che Shelley ha del funzionamento della mente è diversa da quella di Platone. Per il filosofo la Bellezza è un oggetto metafisico che esiste indipendentemente dalle nostre esperienze di particolari oggetti concreti e lo si può ricercare gradualmente in un processo del pensiero guidato dalla dialettica. Shelley invece crede che la filosofia e la metafisica non possano rivelare la verità e che una comprensione razionale della Bellezza sia inutile, essa può solo essere provata negli oggetti concreti e ci si può connettere ad essa attraverso l'immaginazione, si veda Pulos 1985: 38-40, 42.

wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?»⁹. È possibile il contatto diretto, la piena rivelazione, con l'assoluto del divino? Rilke fornisce subito dopo una risposta chiara supportata da ragioni ontologiche (2-4): «[...] und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein»¹⁰. Anche qualora un angelo lo stringesse d'improvviso nel suo abbraccio, il soggetto morirebbe a causa della più forte esistenza dell'essere divino. La condizione d'esistenza del soggetto poetico non è nel contatto diretto con l'assoluto, nella rivelazione piena dell'angelo, quanto nello spazio aperto dal suo sottrarsi¹¹. Il bello è il principio del terribile, e noi esseri umani lo sopportiamo e lo ammiriamo proprio perché disdegna tranquillamente di annientarci (4-7). Ogni angelo, nella sua bellezza, è tremendo; l'uomo continua a invocarlo, e quindi ad esistere liricamente, perché egli si sottrae a quel contatto che, nella sua piena realizzazione, annullerebbe radicalmente il soggetto.

Ma il desiderio di attingere al divino è poi così diverso dal desiderio di cogliere divinamente la *cosa*? Fino ai primi anni Dieci la poetica di Rilke è legata ad un *Einsehen*, un 'guardare dentro', che così il poeta descrive nella lettera del 17 febbraio a Magda von Hattingberg:

[...] se debbo dirTi *dove* era il mio sentimento più grande, il mio sentimento del mondo, la mia felicità terrena, debbo confessare: era sempre, di quando in quando, in quel guardare dentro, negli

⁹ «Chi, s'io gridassi, mi udrebbe mai dalle sfere / degli angeli?», Rilke 2000: 278-282.

¹⁰ «[...] e se pure d'un tratto / uno mi stringesse al suo cuore: perirei della sua / più forte esistenza».

¹¹ Forse Shelley può ancora credere e affermare che se lo Spirito della bellezza prendesse stabilmente dimora nel cuore dell'uomo con il suo glorioso essere, l'uomo sarebbe immortale e onnipotente; Rilke si accorge, invece, che qualora questo dovesse accadere, non ci sarebbe più 'uomo', potrebbe essere immortale e onnipotente ma non sarebbe più *un uomo*. Ma anche Shelley in fondo sa che la condizione del vivere nell'*ombra* dello Spirito è la condizione del soggetto umano nella lirica.

istanti incredibilmente rapidi, profondi e senza tempo di questo divino guardare dentro.

Ma l'eccesso di potenza del soggetto che risiede in quel:

calarsi nel cane nel suo centro esatto, calarsi nel punto partendo dal quale egli è un cane, in quel luogo in lui in cui Dio, per così dire, si sedette un momento, quando ebbe finito il cane, per guardarlo nei suoi primi impacci e nelle sue prime trovate, per fargli cenni di assenso, perché era cosa buona, perché non mancava di nulla e non lo si sarebbe potuto far meglio. (cit. in Rilke 2000: 639)

non rappresenta, in fondo, un volersi porre in quella posizione divina che coglie l'essere della cosa, un voler attingere a quel godimento? Una volontà che implica anche un desiderio di *possesso* dell'oggetto, la posizione forte di un soggetto «che sa, vuole, prende» invece di abituarsi al «gesto dell'interrogazione e dello stupore» (Rilke 2000: 638). È proprio dall'esaurimento del primo polo e nel movimento verso il secondo che nascono le *Elegie duinesi*, e gli strettamente connessi *Sonetti a Orfeo*¹², come meditazione su ed esplorazione di quel gesto dell'interrogazione.

La settima *Elegia* affronta il problema dell'Angelo e di una possibile comunicazione tra l'assoluto dell'essere divino e l'uomo. Il testo inizia con un'esortazione rivolta all'uomo (e al poeta) a non cercare più l'Angelo con voce di supplica o adulazione, ma a gridare con la voce pura di un uccello quando si libra nel cielo sereno. Un

¹² Per Niebylski dove c'è il canto di Orfeo «il sé e il mondo si mischiano indistintamente, e i margini tra l'ego soggettivo e il mondo oggettivo iniziano lentamente a sfumare e a scomparire» (1993: 97, trad. mia). L'esistenza autentica che Rilke propone nella figura di Orfeo (Strauss 1971: 171), il cui canto nasce dalla consapevolezza dell'unità e non da una conoscenza classificatoria e categorizzante, non richiede all'uomo di conoscere il suo posto preciso nel mondo, è un indebolimento dei confini del soggetto.

grido che cresce con le stagioni, che procede con i ritmi della natura (1-17). Il testo sembra voler accogliere l'esortazione con cui si apre. Non abbiamo un chiaro tentativo di approssimazione mimetica dell'oggetto come quello trovato nella serie di similitudini di Shelley, però il canto poetico vorrebbe farsi quel grido di animale assecondandone il volo nel cielo primaverile e aprendosi così a una voce naturale, a una emissione di suono che non cerchi un significato, ma sia già significato nella sua pura emissione. Un canto che tutto accoglie e non distanzia né separa, che asseconda i cicli naturali, come suggeriscono i ripetuti "nicht nur" anaforici della strofa successiva (18-29).

Ma il canto non prosegue affatto dispiegandosi come un puro grido di animale, come una presenza del puro segno. Il linguaggio umano non può evitare davvero la distanza dell'interpretazione (il parlare *delle* cose) e della comunicazione (il parlare *alle* cose), la poesia procede piuttosto con un ritorno verso la meditazione su quel canto naturale, sulle possibilità e le potenzialità di quel canto (30-49). Una sentenza gnomica come «Hiersein ist herrlich» («Essere qui è magnifico», 39) non equivale a *esserci meravigliosamente*, alla pura meraviglia dell'esserci, e non è esattamente quel che emetterebbe l'animale; non è certo il suo irriflesso grido di gioia, ma piuttosto una valutazione dell'esserci che presuppone la distanza di una coscienza della propria posizione. È il linguaggio umano che torna con forza e si manifesta anche nel gioco dei tempi verbali. Il linguaggio dell'animale non ha il passato e il futuro, dovrebbe essere la pura espressione dell'istante: *l'istante che (si) parla*.

Anche le fanciulle corrotte dalla città hanno avuto almeno un istante compiuto, quel momento fuori dal tempo degli orologi di contatto con il tutto, poiché anche loro hanno avuto esistenza. Ma è stato dimenticato perché ne vorremmo fare qualcosa di esterno a noi, di visibile per gli occhi, invece la felicità più 'visibile', paradossalmente, ci si rivela soltanto se la trasformiamo dentro di noi. Di fronte all'impossibile 'naturalità' dell'essere nel mondo per l'uomo, si propone allora un'altra soluzione: la trasformazione del mondo deve avvenire nell'interiorità (50-74). Il mondo esterno con tutte le sue cose

sta inevitabilmente scomparendo, l'unica possibilità di resistenza è nella sua trasformazione interiore: dobbiamo però conservare quella figura che ancora una volta ci fu dato di riconoscere. Un tempo il "tempio" si ergeva verso un cielo sconosciuto *come cosa che è* e piegava le stelle da cieli resi sicuri; la poesia dovrebbe fare lo stesso: bisogna continuare a *indicare* all'Angelo che ci ignora il *là* della cosa che è stata e che è ancora in noi. Non è questo gesto così umano un mostrare intenzionalmente *l'ombra*? Solo questo può davvero stupire l'Angelo, quel che noi intimamente siamo, e deve stupirlo. Noi siamo questo *indicare*. Egli poi dovrà narrarlo perché il poeta può fare la sua parte, certo, ma il suo fiato non basta alla celebrazione assoluta (75-85). Le opere umane, in fondo, sono un desiderio di raggiungere l'Angelo, forse anche di ergersi ad angelo, come l'esempio massimo della cattedrale di Chartres, o della musica. Il loro essere è la pratica di quel desiderio. Anche se gli spazi sono troppo grandi perché, nonostante tanto affannarsi, l'uomo possa colmarli, tuttavia il suo sforzo rende giustizia a quegli spazi che sono *nostri*. Tale desiderio, però, non è una supplica, non è un amore che chiede di essere riamato, è l'apertura del donare amore, del *rivolgersi* fuori (86-93):

Glaub nicht, daß ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weit auf.¹³

¹³ «Non credere che io ti lusinghi / per ottenere. / Angelo, se pur ti chiamassi! Tu non vieni. / Poiché il mio chiamare / è un donarsi che tiene lontano; contro tanta / corrente non riesci ad incedere. Un braccio / proteso è il mio grido. E la mia mano che in alto / si apre per afferrare a te dinanzi / aperta rimane, a monito e scudo, / oh inafferrabile, aperta».

Quest'ultima strofa contiene un principio fondamentale del fare poetico: la consapevolezza dell'irraggiungibilità dell'oggetto, dell'impossibilità di avere una risposta, non diminuisce affatto la necessità e la forza del *chiamare*. L'oggetto, l'assoluto dell'Angelo, è la *direzione* della parola, più che il suo effettivo destinatario. Una famosa manifestazione medievale di questo principio sembra di intravederla nella conversione allo "stilo de la loda" nella *Vita nova* di Dante. Un chiamare che dona senso a chi chiama, non a chi è chiamato. Un chiamare che è sempre *rivolto verso*, ed è un richiamo di tale forza che è una corrente contro cui l'Angelo non riesce a cedere. È il desiderio stesso incarnato nelle parole che tiene lontano il loro presunto destinatario, anche perché deve restare privo di risposta per mantenersi come pratica.

Il grido del poeta, ci dice Rilke, è un braccio proteso, è una mano tesa verso l'alto che si apre per afferrare e rimane aperta davanti all'angelo, sempre pronta tanto ad accogliere quanto a fare scudo, aperta e inafferrabile. È questa la posizione del poeta che sembra diventare davvero strutturale per la lirica: non l'effettivo raggiungimento di un senso stabile o di un assoluto, piuttosto il gesto invocante, la pratica ininterrotta di una ricerca. Nel *fare* c'è l'esistenza del soggetto, non nell'ottenimento del *sapere*.

4. Il desiderio di desoggettivazione

La poesia non è l'istante di illuminazione, non coincide con la piena rivelazione del senso, che, come già ammetteva un grande mistico come Bernardo di Chiaravalle nel *De diligendo Deo*, è concesso a pochissimi e anche molto raramente, forse addirittura mai in questa vita. La poesia è il carbone che langue sotto la cenere in attesa di un vento che lo ravvivi e non la fiamma che brilla, per riusare l'immagine impiegata da Shelley nella sua *Defence of Poetry* (1821, pubblicata nel 1840)¹⁴. È l'insufficiente e frammentario tentativo di *recollection* dopo

¹⁴ Nella *Defence* la ripresa dell'immaginario dell'ispirazione divina (alcuni motivi direttamente dallo *Ione*) è in parte uno strumento di risposta

l'improvvisa interruzione dell'uomo di Porlock, non la chiara visione del sogno con la sua perfetta corrispondenza verbale, per dirla invece con il Coleridge del *Kubla Khan* (1797, pubblicato nel 1816). È il tentativo di costruzione o ricostruzione di quel senso, un'operazione mai conclusa, mai definitiva. È in questa ricerca/creazione che il soggetto propriamente *esiste* e ha voce. Nella piena rivelazione, nella purezza dell'evento, il soggetto singolare si perderebbe come nella pura presenza a se stessa della parola divina – quel che Dante comprende alla fine della *Divina Commedia* –, irrappresentabile perché mai percepibile nella distanza necessaria alla mimesi umana.

Paolo Valesio distingue due possibilità del silenzio come «tacere transitivo», cioè tacere *qualche cosa*. Il “segreto soggettivo”: si tace la cosa perché è un segreto a causa di una proibizione o di un impedimento, caratterizzerebbe i Misteri dell'antichità pagana; invece il “segreto oggettivo”: si tace perché si è visto qualcosa che non si riesce ad esprimere in parole, sarebbe il paradigma dell'esperienza mistica che caratterizza la svolta impressa dalla religiosità cristiana, certamente senza voler sostenere la sua inesistenza nell'antichità (1986: 357-361). In questa seconda tipologia Valesio colloca il finale della *Commedia* come riuso del topos dell'ineffabilità del discorso mistico collegandolo ad una profusione verbale: «È proprio perché il mistico moderno (nel senso di post-pagano) vuole esprimere qualche cosa e non ci riesce – è proprio per questo che egli (ella) continua a provare, mettendo in opera tutte le risorse della lingua» (*ibid.*: 359). Questo è chiaro, ad esempio, per l'ineffabilità di Beatrice¹⁵, tuttavia nel finale della *Commedia* sembra

agli attacchi contro la poesia condotti da Thomas Love Peacock nel suo *The Four Ages of Poetry* (1820), il quale sosteneva l'anacronismo della poesia in un clima di progresso scientifico.

¹⁵ Nel *Convivio* Dante chiarisce che la parola è approssimazione, anche se i pensieri d'amore sono così dolci che l'anima arde di poterli esprimere con il linguaggio. Ed è ben chiaro al poeta che l'amore è una relazione oggettuale, perché è essenzialmente desiderio di conoscenza dell'oggetto amato, cioè dell'unione spirituale dell'anima e della cosa amata (*Conv.* III, ii). Dante individua tre problemi che impediscono al soggetto di *dire* l'oggetto,

accadere qualcosa di diverso: l'impresa poetica e retorica è definitivamente conclusa e il soggetto perde l'individuazione che ha maturato nella ricerca e nel tentativo di dire, perché si unisce misticamente al desiderio e alla volontà di Dio (*Paradiso* 33, 142-145). Tale ultimo 'segreto' non è né soggettivo né oggettivo, perché non ci sono più propriamente né soggetto né oggetto della percezione e della rappresentazione. La *repetitio*, che Valesio indica come figura retorica tipica del misticismo moderno a differenza della *reticentia* degli antichi misteri (*ibid.*: 359), è fondamentale per la poesia nel suo *farsi*, ma Dante ci offre qui il punto estremo del suo *farsi* e, al contempo, il principio del suo *disfarsi*. È, in fondo, quel che anche il soggetto leopardiano dell'*Infinito* (1819) mostra chiaramente: quando il soggetto, che si era costruito nelle sue parole come *in cerca* dell'infinito, accede propriamente alla sua mèta, la voce singolare deve cedere al silenzio e la poesia deve concludersi (cfr. Herrnstein Smith 1968: 178).

Se pensiamo la 'rivelazione' tanto desiderata e inseguita dal soggetto come il godimento pieno e anonimo di una intuizione cieca (cfr. Ronchi 2013), si capisce che il soggetto esiste solo nell'operazione di *soggettivazione* di tale continua ricerca di un godimento impossibile. Per certi versi si è vicini a quella psicoanalisi lacaniana, nel suo versante clinico, che chiede all'essere umano la soggettivazione del godimento (impossibile perché mortifero) nella versione più 'sana' del

tre tipi di ineffabilità. Il primo è legato a ciò che non si può dire perché non è possibile all'uomo comprenderlo, concerne pertanto la differenza ontologica dell'oggetto; il secondo è linguistico e riguarda l'impossibilità dell'anima di esprimere pienamente in parole quello che l'intelletto vede (*Conv.* III, iii), quindi un problema del mezzo e del suo utilizzo; il terzo è gnoseologico e concerne un limite umano: il nostro intelletto non può arrivare a certe cose per un difetto di fantasia, che è una virtù intrinseca all'uomo, in altre parole perché manca delle rappresentazioni delle cose non sensibili necessarie alla comprensione perfetta. Questo limite del soggetto è posto all'intelletto umano da Dio (*Conv.* III, iv). Tali limiti sembrano fondare, quindi, l'umanità stessa del soggetto poetico, la sua ontologia relativa: è proprio per l'impossibilità di rendere *presente* l'oggetto in una rappresentazione perfetta che l'io esiste e opera nello spazio del testo.

desiderio (cfr. Recalcati 2012). Nel discorso lirico si fa chiaro, però, che il godimento pieno non è mai realmente presente ed è sempre di là da venire, sempre metafisico, cioè non si dà mai nel testo, non è il testo; quel che nel testo si dà – e si dà perché è il testo – è piuttosto la soggettivazione nel desiderio. Nel godimento puro il soggetto non c'è e, quindi, non può esserci alcuna voce lirica singolare. L'accesso al godimento pieno e la *desoggettivazione* (il divenire un ente puramente godente come l'uccello in volo aperto nel grido di Rilke) che esso comporta, però, sono *il fine* e *la fine* inattingibili della lirica, la *direzione* e *l'intenzione* ultima del suo farsi, della sua prativa discorsiva.

Il godimento della parola poetica che si parla diventa allora il godimento parziale e residuale di un godimento pieno che è impossibile per il soggetto perché sarebbe il silenzio della rivelazione e l'annullamento proprio di quel soggetto di esperienza e conoscenza delineato dalla tradizione occidentale. Nell'impossibilità di raggiungere la beatitudine anonima del godimento pieno, si ripiega sul godimento sempre parziale della sua inesausta ricerca. Ma è proprio nell'esercizio di questo godimento residuale che si *soggettivizza* il desiderio di quel silenzio che esclude il soggetto e la sua voce. Si può dire, quindi, che desiderio e godimento parziale sono due facce della stessa medaglia, due aspetti della stessa pratica e non due possibilità alternative, di fronte all'irriducibile separazione dalla pienezza. Il soggetto lirico è sempre nel desiderio, cioè nella *ricerca* del godimento impossibile, si costruisce e si pratica verbalmente in esso (cfr. Giusti 2013: 317-320).

Al polo del contatto diretto con la Cosa appartiene la ricerca che guida la prima fase poetica di Rilke: il desiderio di *guardare dentro* le cose, di possedere l'essere delle cose collocandosi in esse; all'altro polo la rinuncia al contatto con la Cosa e il rifiuto della significazione per tentare di arrestarsi al segno puro, al cogliere poeticamente le cose come segno di loro stesse collocandosi (e collocando la poesia) nello stesso spazio in cui esse esistono senza distinzioni o suddivisioni interne. È quel *das Offene* dell'ottava *Elegia duinese* che, percorribile da tutte le creature, è però interdetto all'uomo. L'*aperto* è «lo spazio puro (15) che si apre dinanzi agli animali e alle piante, senza mai opporre

frontiere al loro cammino e al loro sguardo. Come luogo che non innalza ostacoli o *Gegen-stände*, l'aperto è ciò che consente alle creature di camminare eternamente in avanti, nella purezza incustodita (7-18) della libertà assoluta» (Lavagetto, in Rilke 2000: 683). È lo spazio in cui la pienezza del senso è già tutta nell'esserci, nell'essere tra le altre cose. L'uomo, invece, è destinato a

occupare una posizione frontale rispetto alla creazione (v. 29), di essere sempre e solo di fronte (vv. 33-34), escluso da uno spazio senza orizzonte e senza prospettiva in cui gli eventi dell'essere hanno la scadenza infallibile della natura, e il suo significato profondo. L'uomo, spettatore eterno (v. 66), è costretto a dare un ordine affannoso e inutile al suo mondo chiuso, che continuamente si disgrega e in cui egli si disgrega (vv. 66-69). Irrimediabilmente volto nella direzione contraria all'aperto, l'uomo è sempre nell'atteggiamento di chi prende congedo. (*Ibid*: 683)

In un certo senso, è quella posizione 'malinconica' che Rilke nelle *Duinesi* diverse volte riconosce all'uomo, e in particolare al poeta: dalla sua posizione esterna di consapevole osservatore, egli è condannato a non poter partecipare completamente del puro accadere della natura; corrotto dalla temporalità, è costretto a vedere in ogni evento i segni del suo disfacimento e, quindi, a interrogarsi costantemente sul significato delle cose e degli eventi che, per lui, non può esaurirsi nel loro puro accadere¹⁶. Non appartenendo al 'quadro' che vede di fronte,

¹⁶ In proposito si veda il breve saggio del 1915 "Vergänglichkeit" ("Caducità") in cui Freud 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». Il poeta, identificato da molti con Rilke, «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

l'uomo si interroga su di esso, deve produrre un senso per ciò che osserva davanti a sé. Vincolato alla distanza della conoscenza, l'uomo è bloccato nella costante produzione del simbolico, è questa la pratica della sua esistenza. La poesia (e la voce che la sostiene) può aspirare all'*aperto*, ad essere cosa tra le cose e dotata di senso nel suo puro essere tra di esse, ma non può mai collocarsi stabilmente in quello spazio. Anche le *Duinesi*, che sembrerebbero essere la sublimazione di una posizione esistenziale dolorosa in una possibilità offerta dal canto, si rivelano una rinnovata scoperta (nella forma dolorosa di proposta inseguita e mai realizzata) dei limiti della condizione umana. Di qui la triste consapevolezza rilkiana dell'inevitabile fallimento – che però non inficia affatto la necessità della ricerca – della sua nuova, straordinaria prospettiva poetica.

Riprendendo la domanda iniziale, allora, è in questo senso che, forse, la poesia lirica *manifesta* l'essere: non in quanto riveli un essere che già è fuori del linguaggio, piuttosto in quanto mostra il praticarsi di un soggetto posto di fronte al farsi di un oggetto per il soggetto e nel soggetto, mostra il suo infinito *poter fare* che esclude dislocandolo quel *sapere* che, se pienamente presente in una rivelazione totale, escluderebbe l'istanza soggettiva. Il terzo sonetto a Orfeo afferma, infatti: «Gesang ist Dasein» (7), il canto è l'esistenza, un'affermazione di presenza; ma l'affermazione si potrebbe forse dare nella forma più precisa di *Singen ist Dasein*, cantare è esistere. Sul piano del *detto* (o del narrato) una sorta di rivelazione può anche esserci stata nel passato: si vede come in Shelley si traduca in un'estasi muta in cui non c'è soggetto di linguaggio, ma solo nella ricerca nel mondo delle incarnazioni di quella intuizione il soggetto si costruisce. Sul piano del *dire*, del farsi del linguaggio della poesia, la rivelazione del senso è sempre *a venire*, non coincide mai pienamente con il prodursi delle parole. Questo dà alla creazione poetica la sua libertà: il linguaggio poetico e l'immaginazione visionaria, per Shelley, possono

ammirato gli sembrava svilito dalla caducità cui era destinato» (Freud 1976: 173-176).

incoraggiare il cambiamento, vedere al di là dello stato presente delle cose e comprendere che il sistema esistente non è dato ma è una convenzione che può essere cambiata.

Nello sforzo di avvicinarsi al godimento assoluto (l'immortalità e l'onnipotenza che, secondo Shelley, darebbe lo Spirito della bellezza qualora prendesse stabilmente dimora nell'uomo o l'abbraccio mortale di quell'Angelo dotato di un più forte *Dasein* in Rilke) attraverso l'operazione del dire, c'è un residuo di godimento, un'ombra di quella pienezza che si sottrae. Tale godimento, che è tutto nello sforzo continuo di trasgressione dell'interdizione che instaura il desiderio, *indica* il godimento assoluto senza avere con esso alcun legame (cfr. Ronchi 2012). E, chissà, forse questo residuo, per quanto sempre parziale, potrebbe anche essere un godimento dell'esercizio di sé e non solo dell'altro, un godimento del sé finitamente umano che si esercita nell'ombra dell'Altro.

Paolo Valesio distingue, nel "tacere intransitivo", «due regioni silenziose fondamentali: il silenzio come *interruzione* [...] e il silenzio come *plenitudine* (o pienezza, o compiutezza)» (1986: 378). La seconda regione – quella apparentemente più vicina al silenzio trattato qui – è «costituita essenzialmente: dal silenzio degli amanti; dal silenzio in cui si contempla un assoluto (che ha le caratteristiche del sacro); e dal silenzio della morte. Tutti e tre questi silenzi, a un certo livello, si equivalgono» (*ibid.*: 379). Tale silenzio, però, non sarebbe lo stato determinante per una teoria della retorica come teoria del limite di parola, perché «è essenzialmente *continuo* rispetto alla parola – è una prosecuzione diretta di tutta l'intrapresa retorica», in fondo «è un non-detto che però potrebbe-essere-detto; è un prolungamento con altri modi della branca epidittica o mostrativa della retorica». Infine: «Più precisamente: il silenzio come plenitudine costituisce una prosecuzione diretta della retorica dell'elogio», pertanto non può essere «ontologicamente distintivo» e davvero discriminante per una teoria generale della retorica (*ibid.*: 379-380). Dal punto di vista portato avanti in queste pagine, si è d'accordo con l'associazione della "plenitudine" ai silenzi degli amanti «congiunti in una comun(ica)zione silente, che può essere o non essere sessuale» (e fa benissimo a sottolineare la

dimensione plurale di questo silenzio: gli *amanti*), del mistico e della morte, tuttavia non si può esserlo con l'idea di una "continuità" rispetto alla parola. Non può esserci propriamente retorica in questo silenzio, e non tanto perché manca la parola, ma perché viene a mancare l'agente individuato a sostegno di ogni possibile retorica. Il fine ideale della poesia è un silenzio di comunione (come quella degli amanti e del mistico) che è una fine (ontologica) della soggettività individuata che sosteneva il discorso. In questo senso può esser visto (ogni volta) come una "interruzione" definitiva che instaura proprio quella «ontologia diversa – l'unica possibilità che resta aperta dopo che la parola si è infranta contro il limite» che è il silenzio (*ibid.*:384). È il desiderio di questa "ontologia diversa" (priva di soggettività singolare) che sembra fondare l'ontologia retorica del soggetto lirico e del suo discorso.

Finché il soggetto (*si dice*), il silenzio della comunione con l'oggetto rimane un ideale a cui si aspira, l'io non può dire che l'assenza del silenzio; quando il silenzio è, il soggetto lirico scompare nella presenza dell'oggetto. Intorno a ogni testo lirico (come voce di un soggetto) o nei silenzi che si aprono in esso c'è il mondo della presenza degli oggetti, ma non all'interno della sua parola. Per concludere con un apparente paradosso: forse è nella sua voce che l'io è propriamente solo e non fuori da essa. Per costruire la sua ontologia retorica Valesio si concentra sui silenzi interruttivi interni ai testi, in queste pagine si è cercato di indagare, come principio strutturale della retorica del discorso lirico, il desiderio di un silenzio finale.

Bibliografia

- Barrell, Joseph, *Shelley and the Thought of His Time: A Study in the History of Ideas*, New Haven (CT), Yale University Press, 1947.
- Bloom, Harold, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- Butter, Peter, *Shelley's Idols of the Cave*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1954.
- Dante, *Convivio*, in Id., *Opere minori*, I,II, Eds. Cesare Vasoli - Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
- Freud, Sigmund, "Vergänglichkeit" (1916), trad. it. "Caducità", *Opere*, VIII, 1915-1917, Ed. Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1976: 173-176.
- Giusti, Francesco, "Il meriggio nella natura. Riflessioni estetiche su un'utopia poetica", *Enthymema*, 9 (2013): 302-322, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3593>, online (ultimo accesso 03/06/2014).
- Grabo, Carl, *The Magic Plant: The Growth of Shelley's Thought*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1936.
- Herrnstein Smith, Barbara, *Poetics Closure. A Study of How Poems End*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1968.
- Niebylski, Dianna C., *The Poem on the Edge of the World. The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*, New York, Peter Lang, 1993.
- Notopoulos, James A., *The Platonism of Shelley. A Study of Platonism and the Poetic Mind*, Durham (NC), Duke University Press, 1949.
- O'Neill, Michael, "Shelley's Lyric Art", *Shelley's Prose and Poetry*, Eds. Donald H. Reiman - Neil Fraistat, 2nd ed., New York, Norton and Co., 2002: 616-626.
- Pulos, Christos E., *The Deep Truth: A Study of Shelley's Scepticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1954.

- Pulos, Christos E., "Scepticism and Platonism", *Modern Critical Views: Percy Bysshe Shelley*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1985: 31-45.
- Recalcati, Massimo, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Rilke, Rainer Maria, *Poesie 1907-1926*, Ed. Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.
- Rogers, Neville, *Shelley at Work: A Critical Inquiry*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- Ronchi, Rocco, "L'etica psicoanalitica e la dialettica della Legge", *Lo Sguardo*, 8 (2012): 161-173.
- Ronchi, Rocco, "L'intuizione cieca", *Attualità di Lacan*, Eds. Rocco Ronchi - Alex Pagliardini, L'Aquila, Textus, 2013: 17-36.
- Shelley, Percy Bysshe, *Shelley's Poetry and Prose*, Eds. Donald H. Reiman - Neil Fraistat, New York, Norton, 2002.
- Shelley, Percy Bysshe, *Poesie*, Ed. Giuseppe Conte, Milano, Rizzoli BUR, 1998.
- Sini, Carlo, *Etica della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- Strauss, Walter, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971.
- Valesio, Paolo, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Wallace, Jennifer, "Shelley, Plato and the political imagination", *Platonism and the English Imagination*, Eds. Anna Baldwin - Sarah Hutton, Cambridge, Cambridge University Press, 1994: 229-241.
- Wolfson, Susan J., *The Questioning presence: Wordsworth, Keats, and the Interrogative Mode in Romantic Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

L'autore

Francesco Giusti

Francesco Giusti si è laureato in Letterature comparate all'Università dell'Aquila e nel febbraio 2012 ha conseguito il dottorato nell'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) in *Letteratura e cultura europea* presso la Sapienza Università di Roma con la guida di Piero Boitani e Zygmunt Barański (Emeritus University of Cambridge). Ha poi avuto una borsa di ricerca della British Academy presso la University of York e attualmente è Postdoctoral Fellow alla Goethe-Universität Frankfurt. È membro del Centro di ricerca in filosofia e psicoanalisi *Après-coup* dell'Università dell'Aquila. Si interessa di storia e teoria della poesia lirica; di estetica filosofica, psicanalitica e cognitiva; di letterature medievali e della loro ricezione nella letteratura e nelle arti contemporanee. Ha pubblicato articoli in riviste accademiche italiane e straniere, come *Modern Language Notes*, *The Italianist*, *Italian Studies*, *Linguistica e Filologia*, *Otto/Novecento*, *Intersezioni*, *Compar(a)ison*, *Between*, *Contemporanea*, *Strumenti Critici*, *Enthymema*, *Rinascimento*.

Email: francesco.giusti@email.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Giusti, Francesco, "Tornare al silenzio: discorso lirico, soggettività e desoggettivazione", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>