

L'oggetto del desiderio nella poesia lirica: alcune considerazioni sulla *sublimazione*

Francesco Giusti

1. L'oggetto d'amore, al posto di Cosa?

Nella psicoanalisi dell'arte e della letteratura, evidentemente, la *sublimazione* ha direttamente che fare con la *forma*. In altre parole la *forma* sarebbe il risultato di un processo – chiamato appunto *sublimazione* – a cui viene sottoposto un qualche materiale informe che la precede. Se per Freud, che pure ha molte difficoltà a definirla chiaramente, la sublimazione è essenzialmente un meccanismo sostitutivo e riparativo nei confronti dei limiti imposti dalla realtà al principio di piacere, in quanto la creazione artistica dovrebbe produrre una sorta di piacere sostitutivo rispetto a quello sessuale (almeno per il Freud di *Il poeta e la fantasia*, 1908); per Lacan, invece,

la sublimazione artistica occupa il vuoto abissale di *das Ding* non attraverso un assoluto (la Madre o la Legge), ma una pluralità possibile di soggetti immaginari. La sublimazione artistica sembra cioè porsi all'esterno dei paradossi della trasgressione che vincolano Legge e godimento, poiché il godimento della creazione sembra prescindere dal rapporto con la Legge. Per questo nella sublimazione artistica il soggetto si confronta, più che con la Legge, con il vuoto della Cosa. È ciò che ritroviamo al centro della definizione principale di sublimazione proposta da Lacan: «Eleva-

zione dell'oggetto alla dignità della Cosa»¹. Nella sublimazione artistica l'oggetto d'arte diventa un oggetto immaginario che si colloca, per via di un'elevazione simbolica, nel luogo vuoto del reale della Cosa. (Recalcati 2011: 14)²

Qui si parla di «oggetto d'arte», di nuovo, dell'opera finita come *forma*. Se tra le varie forme artistiche si sceglie di indagare la poesia lirica – cioè una forma che pone al suo interno un soggetto in *formazione* e in *movimento verso* un qualcosa; e, soprattutto, se entriamo al suo interno per seguire le dinamiche di quest'io lirico che *si mostra* invece di porci di fronte al *testo* come 'oggetto', come un prodotto da connettere quindi ad un autore reale, la questione della sublimazione si complica ulteriormente³. Quel che si nota nei movimenti del soggetto lirico non è

¹ Il riferimento è a Lacan 1994: 141.

² Si sceglie di fare riferimento al lavoro di sintesi e interpretazione di Massimo Recalcati in *Il miracolo della forma* per la sua importante presenza nel dibattito culturale italiano.

³ Vale, naturalmente, la classica distinzione di Emile Benveniste (1966, 1974) tra *soggetto dell'enunciato*, l'io raccontato nel testo, e *soggetto dell'enunciazione*, 'io' che dice 'io'. La stessa separazione che Lacan chiama *schisi* o *clivaggio*. Di fronte ad un testo di poesia lirica si aprono due alternative nell'individuazione di queste due istanze: si identifica il soggetto dell'enunciazione con l'autore reale (o forme di mediazione come l'autore implicito) oppure tale soggetto è assente e soltanto ipotizzabile dietro l'enunciato. Poiché esiste un tasso di *finzione cosciente* ed una *dislocazione spazio-temporale* del discorso che dissociano, anche nella poesia lirica, l'io testuale dall'io empirico dell'autore la prima possibilità non può certo sussistere pacificamente. La psicanalisi classica, come noto, porge ascolto non al soggetto dell'enunciato, che viene trascorso (questa è la sua vera *castrazione*), bensì al soggetto dell'enunciazione, pertanto un approccio psicoanalitico al testo lirico presenta un problema evidente in quanto, si può dire, manca del suo oggetto. Cosa si può fare di fronte ad un testo in cui l'io non esiste prima che proferisca la prima parola e il *soggetto* (l'inconscio) come istanza antecedente è indimostrabile? Non si sa nulla dell'oggetto dell'enunciazione, di colui che sta dicendo adesso quello che sta dicendo. Uno dei metodi della psicanalisi per trovare il soggetto dell'enunciazione dietro l'enunciato è dare importan-

tanto una rinuncia alla pulsione o al godimento impossibile da soddisfare, non è una rinuncia alla «fusione mortifera» con l'abisso dell'Uno, con «l'assoluto del corpo della madre»; piuttosto si mostra – nel senso proprio di *si mette in mostra* – un godimento che nasce dalla *ripetizione* (e *fissazione*) del movimento verso l'impossibile soddisfazione, verso la *Cosa*, l'oggetto (reale) del desiderio. Il testo lirico sembra quasi essere lo spazio in cui il soggetto in formazione 'scopre' la Legge (solo simbolica?) che sbarra l'accesso alla cosa e ne fa dolorosamente esperienza, è proprio tramite questa Legge che prende coscienza della Cosa⁴.

Prendiamo, ad esempio, un grande interesse di Lacan: la poesia provenzale. A tal proposito – proseguendo con il linguaggio psicoanalitico come strumento descrittivo di un fenomeno culturale quale è la poesia lirica – si può sollevare ingenuamente una domanda. Se nella poesia provenzale la donna è l'oggetto sublimato (perché il desiderio è negato dalla Legge, nella forma 'incarnata' di leggi storiche) che dovrebbe aiutare il soggetto a soggettivare il desiderio e, probabilmente, a gestire la Cosa, come mai la donna-oggetto mostra poi tanti problemi di controllo? Perché oppone tanta resistenza al suo possesso e, soprattutto, alla sua rappresentazione? Se la donna è già pienamente nell'immaginario perché il soggetto deve elaborare un complesso e sempre insufficiente sistema di immagini per tentare di approssimarsi alla donna?⁵

za a quel che *non è detto* (affiora così anche qui il dato della mancanza), ma come possiamo pensare che ci sia qualcosa di non detto (e che potrebbe, forse, essere detto) se tutto quel che sappiamo di quella enunciazione lo sappiamo dall'enunciato? La poesia lirica oppone particolari resistenze ad una concezione archeologico-ermeneutica dell'analisi (in essa non abbiamo nemmeno un passato, una famiglia, una storia personale) e proprio per questo costituisce un campo d'indagine particolarmente interessante.

⁴ «paolinamente» ribadisce più volte Recalcati nel *Miracolo della forma* e in *Ritratti del desiderio* (2012)

⁵ Sull'impossibilità della relazione sessuale e sull'impossibile coincidenza dello sguardo – l'impossibilità che tu mi veda dallo stesso luogo in cui io ti vedo –, sulla donna come *io ideale* da cui si desidera una conferma riflessiva

Ma c'è anche un'altra questione. Una funzione della sublimazione, decisamente fondamentale per Freud, sarebbe quella di rendere socialmente accettabile il desiderio, tale dinamica non accade così chiaramente all'interno del testo poetico; forse accade *al testo* – come 'oggetto' – per il riconoscimento da parte del fruitore di un certo tasso di finzione letteraria, ma non per il soggetto lirico. Dalla lirica provenzale fino a quel «favola fui gran tempo» del sonetto incipitario del *Canzoniere* di Petrarca si evidenzia preliminarmente la sconvenienza sociale, l'inaccettabilità del desiderio di cui si parla, di cui si vuole parlare. Il desiderio deve essere *condivisibile* all'interno di un ristretto gruppo di soggetti portatori di una medesima etica *poetica*, ma non è socialmente accettabile su larga scala, anzi si definisce proprio come alternativa alle 'leggi' vigenti (anche) nell'universo poetico.

Si può, allora, ipotizzare un'altra posizione per l'oggetto-donna, una specifica radicalizzazione del legame che Lacan istituisce in poesia tra la donna e la Cosa, cioè che essa non sia collocata *al posto* della Cosa – in una operazione di *sostituzione* – ma che essa *sia* la Cosa, sia *il nome dato* alla Cosa, per una sorta di *mediazione* (previa una sorta di selezione per *sineddoche*)⁶. E, proprio come il reale della Cosa, la donna oppone

del proprio desiderio di vedersi come si vorrebbe essere visti si vedano anche le pagine dedicate a Lacan e all'amore cortese da Easthope (1989: 92-95).

⁶ Apparentemente sembra esserci una maggiore vicinanza con l'estetica anamorfica del Lacan del *Seminario XI* rispetto all'arte come organizzazione del vuoto del *Seminario VII*. C'è poi, nella sintesi di Recalcati, una terza estetica in Lacan: l'arte come singolarità della lettera che annienta l'universale (*Liturerre*). Le tre estetiche, questi tre modi di provare a definire l'arte, non si escludono a vicenda ma convivono simultaneamente in una tensione costante. Un'estetica conflittuale, quindi, che trova la sua prima formulazione nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche (citato da Recalcati) dove l'opera d'arte nasce dall'agonismo di due forze: l'apollineo (la ricerca di una forma) e il dionisiaco (la vocazione dell'informe). Qualcosa di simile è presente, ovviamente, anche in Heidegger con l'opera d'arte come messa-in-opera del conflitto tra Mondo e Terra (cfr. Recalcati 2011: 36-67). Recalcati, però, considera l'estetica rivolta al reale della Cosa come un rivolgersi verso l'informe, un'abbandonarsi all'informe del Reale dimenticando la forma (quindi

resistenza alla conoscenza e alla rappresentazione, al possesso da parte del soggetto. In questo modo la poesia non nasce dal vuoto originario della Cosa come condizione originaria e sempre precedente, bensì mette in scena (ripetutamente) la scoperta di quel vuoto, l'evento del trauma che consegue allo sforzo cognitivo intrapreso⁷.

2. *Narcisus sui, qui se noia par soi:* l'oggetto dell'amore cortese

Nelle canzoni del trovatore Thibaut de Champagne (1201-1253), al quale Dante rende onore nominandolo ben tre volte nel *De Vulgari Eloquentia* insieme ad Arnaut Daniel, Guido Guinizzelli e Cino da Pistoia⁸, ritroviamo molti degli elementi del grande canto cortese dei trovatori; il suo è un universo poetico chiuso e auto-referenziale in cui amare, cantare e comporre poesie sono un singolo atto, così come il poeta, l'amante e il cantore sono tutte emanazioni connesse dell'io poetico

l'Immaginario e il Simbolico) e un esempio sarebbe la volontà di *mostrare* direttamente la Cosa della Body Art. Non si considera, invece, una possibile relazione estetica con la Cosa come un ripiegamento sulla relazione soggettiva con essa, come un *mettere in scena* questa relazione, non la Cosa che è di per sé impossibile da rappresentare. La poesia lirica sembra fare proprio questo: *mostrare* la relazione soggetto-oggetto, *mettere in scena* lo sforzo soggettivo di rappresentare l'irrappresentabile. Ripetere tale impossibile relazione sembra essere lo specifico di questa forma.

⁷ In relazione a questo intervento, condotto dalla parte del *desiderio*, mi permetto di rimandare al mio intervento del convegno Compalit del 2011, condotto all'insegna della *Legge*, "Il soggetto creatore e la legge del reale (l'istanza auto-censoria interna all'opera)" (2012), in particolare all'ultimo punto: l'impossibilità per il soggetto lirico di abbandonare il suo oggetto.

⁸ Nel *De Vulgari Eloquentia* Dante menziona come *échantillons* della lingua d'oïl (I, IX, 3) e degli esempi illustri di lirica d'Oltralpe (II, V, 4 e II, VI, 6) due incipit che egli attribuisce al *Rex Navarre*: in realtà uno solo gli appartiene, *De fin amor si vient sen e bonté*, mentre l'altro, *Ire d'amor qui en mon cor re-paire*, è di Gace Brulé.

presente in ognuna delle canzoni. L'Amore tiene il soggetto in una prigione fatta di desiderio che unisce dolcezza e sofferenza o, meglio, il suo cuore separato dalla persona è trattenuto dalla donna, come si vede nella canzone 25, *Ausi comme unicorne sui*, in cui l'amante si paragona all'unicorno, un'innocente vittima di Amore e della donna⁹. L'origine del canto, il suo movente, è naturalmente Amore (1, 1-11)¹⁰:

Amors me fet conrencier
une chançon nouvele,
qu'ele me veut enseignier
a amer la plus bele
qui soit el mont vivant:
C'est la bele au cors gent,
c'est cele dont je chant.
Dex m'en doint tel nouvele
qui soit a mon talent,
car menu et souvent
mes cuers por li sautele.¹¹

Alcuni amanti credono che si possa abbandonare l'amore, mentre il soggetto non ne è assolutamente capace. Su tale questione egli ha riflettuto dentro di sé (in una sorta di *tenzone* poetica interiore) ed ora può

⁹ Amore, come astrazione personificata, consente di rendere dinamico il testo lirico come personaggio sempre presente e continuamente interpellato dal soggetto (laddove la dama non è presente o non può esser fatta diretta interlocutrice), dà alla storia personale una dignità generale ed esemplare, permette al soggetto di parlare di se stesso, di giustificarsi, di esprimere le sue inquietudini, le sue sofferenze e le sue speranze. Sulla figura di Amore in Thibaut cfr. Menard (1987: 65-75).

¹⁰ Si cita dall'edizione a cura di Kathleen J. Brahney (1989). Le traduzioni sono mie.

¹¹ «Amore mi fa iniziare un nuovo canto, perché mi vuole insegnare ad amare la più bella che viva nel mondo: la donna dal corpo grazioso è colei per la quale canto. Possa Dio darmi notizie che siano di mio gradimento, perché stretto e sovente il mio cuore è avvinto di gioia per lei».

parlare per se stesso e ammettere questa impossibilità: «Por moi le di, que j'ai mis a reson; / a moi tençai. / Plus pren conseil de si fete acheson, / plus m'en esmai, / que li esmais de mon fin penser muet» (4, 9-13)¹². Come non si può abbandonare l'amore, non si può abbandonare nemmeno il canto, anche quando esso non nasce dalle gioie della soddisfazione ma dal dolore per la negazione, e rivolgendosi alla donna il soggetto può dire 2, 1-2: «En chantant vueil ma dolor descouvrir, / quant perdu ai ce plus desirroi»¹³ e il canto si associa immediatamente ai sospiri: «Quant m'en souvient, grief en sont li souspir» (8), e alle lacrime: «Mi chant sont tuit plain d'ire et de dolor / por vos, dame, que j'ai lonc tens amee, / que je ne sai si je chant ou je plor» (15-17)¹⁴. Il poeta non può rifiutarsi di cantare quando l'Amore lo spinge a farlo: «Je ne puis pas bien metre en nonchaloir / que je ne chant, quant Amors m'en semont» (5, 1-2), la volontà del soggetto è pienamente identificata con la volontà d'Amore, ma questo amore sincero si scontra – in un motivo già evidente tra i provenzali – con gli ingannatori, i traditori. Il desiderio di dire si scontra con il tentativo di tenere celato il proprio pensiero: «que de ç'ai je le greignour duel de mont / que je n'os pas descouvrir ma pensee, / ce dont je voi les autres decevoir» (3-5)¹⁵. Il canto non può essere trattenuto, anche quando il suo scopo non è rivelare l'amore ma nascondere e alleviare il dolore che esso provoca: «Tels fet senblant qui point n'i bee; / Por ce chant je que g'en refraig mon plor, / et s'en

¹² «Parlo per me, perché io ho posto la questione; ne ho dibattuto con me stesso. Più divento consapevole di siffatta questione, più ho paura perché la paura muove dal mio pensiero leale».

¹³ «Cantando voglio svelare il mio dolore, per aver perso colei che più desidero».

¹⁴ «Quando penso a lei, pesanti sono i miei sospiri»; «I miei canti sono così pieni di angoscia e dolore, a causa vostra, signora, che ho amato così a lungo, / che non so se canto o se piango».

¹⁵ «e a causa di questo, ho la più grande sofferenza del mondo, perché non oso rivelare il mio pensiero, anche quando vedo gli altri che ingannano».

atent joie après ma *dolor*» (6-8)¹⁶. Si può rivelare l'amore solo alla donna, la paura e la preoccupazione impediscono di confidare ad altri chi sia l'oggetto dei propri desideri: «Aucuns i a qui me seulent blasmer / quant je ne di a qui je sui amis, / mès ja, dame, ne savra mon penser / nus qui soit nez, fors cel cui je le di / coardement, pooroz, en dotance» (12, 28-32)¹⁷. Nella gioia e nel dolore, nel nascondimento o nella rivelazione il canto è inarrestabile: come la soggettività coincide con l'amore e tutte le sue reazioni psicologiche, mentali e fisiche sono causate da questo, così ogni espressione del soggetto coincide col canto.

Nelle canzoni si esprime la fedeltà alla donna e si dimostra quindi la purezza del proprio amore, una fedeltà portata soprattutto in assenza della donna, quando il ricordo di lei come compagno è ben vivo dentro il soggetto e ogni giorno si contempla la sua immagine: «Bien ai en moi remembrance / a compaignon; / touz jorz remir sa senblance / et sa façon» (7, 22-25)¹⁸. Amore radica questo ricordo profondamente dentro il poeta: «De ma dame souvenir / fet Amors lié mon corage» (9, 1-2)¹⁹, dove 'corage' implica sia il cuore che la volontà, mescolando le facoltà razionali ed emozionali, insomma tutto il proprio Sé interiore. Possono essere la memoria stessa e il pensiero a spingere il poeta a comporre: «Li douz penser et li douz souvenir / m'i fet mon cuer

¹⁶ «Quelli fingono l'amore senza desiderarlo affatto; per questa ragione canto, che io possa trattenere le lacrime, e attendere la gioia dopo il mio *dolor*»

¹⁷ «Ci sono alcuni che mi rimproverano perché non dico di chi sono *amis*, ma nessuno che viva mai conoscerà il mio pensiero a parte voi, signora, a cui lo dico con grande codardia, paura ed apprensione»

¹⁸ «Ho nella mia memoria una compagna; tutti i giorni rimiro le sue sembianze e il suo viso».

¹⁹ «Amore ha posto la memoria della mia signora / profondamente dentro di me».

esprendre de chanter» (19, 1-2)²⁰, ma in fondo sono identificati con il potere, *fine Amor*, che li domina²¹.

Il canto può essere una preghiera che cerca, provocando piacere, la *merci*, la misericordia, della dama, può essere espressione o consolazione del proprio dolore, può essere espressione di gioia. Per questo amore che esiste nei versi, i versi sono la conservazione di quello stesso amore²². Il soggetto fedele è pronto a morire per il suo desiderio, nell'attesa della sua inattuabile soddisfazione: «Narcisus sui, qui se noia par soi» (8, 36)²³. Fedele a quella donna che si fa oggetto unico dei suoi desideri: «Douce dame, tout autre pensement, / quant pens a vous,

²⁰ «i dolci pensieri e la dolce memoria / fanno iniziare a cantare il mio cuore».

²¹ La memoria è riconosciuta come un nucleo tematico fondamentale nella poesia di Thibaut da K. J. Brahney (1976) e da M. R. Dolly e R. J. Cormier (1978), che scrivono: «Si può dimostrare che, nella poesia di Thibaut, il passato si rivela come la sola realtà, la sola verità [...] Nel contesto della 'rivoluzione interiore' del XII secolo, questo costituisce evidentemente un'idea veramente moderna, che si ritroverà solo molto più tardi nella letteratura francese», (334).

²² Sull'ambiguità nel trattamento dell'amore nel triangolo Amore-Amante-Donna e delle leggi della *fin'amor* nelle canzoni di Thibaut, nelle quali si gioca costantemente su un doppio livello erotico-umano, l'amore come desiderio reale in cerca di soddisfazione (spesso nell'irrealtà del sogno), e ideologico-cortese, gioco insensato che è anche un codice della tradizione poetica entro cui mantenersi, si veda Zaganelli (1982: 195-225). Scrive la Zaganelli: «Dell'amore cortese Tibaldo fa emergere, da un punto di vista esterno e straniato, l'assoluta incommensurabilità con l'istinto d'amare, tanto da far intendere che esso è altro e significa altro. Egli sembra aver capito assai bene, in altre parole, che la metafora amorosa è appunto metafora, lente e filtro attraverso i quali dar voce ad una summa di esperienze culturali e ideologiche, alla propria memoria, alla qualità del rapporto con se stessi ed il mondo. Ed è proprio questo che egli rinnega, il fatto cioè che fingendo di parlare d'amore si debba parlar d'altro che dell'amore, e ciò che egli fa è dunque fingere di parlare di *fin'amor* mentre parla in realtà dell'amare», (218-219).

²³ «Sono Narciso che annega per la sua stessa sete».

oubli en mon corage» (13, 1-2)²⁴. La piena coincidenza del soggetto con le sue parole è espressa con chiarezza in 21, 1-8:

Chanter m'estuet, car ne m'en puis tenir,
et si n'ai je fors ennui et pesance;
mès tout adès se fet bon resjoir
qu'en fere duel nus del mont se n'avance.
Je ne chant pas com hons qui soit amez,
mès com destroiz, pensis, et esgarez;
que je n'ai mès de bien nule esperance,
ainz sui toz jorz par parole menez.²⁵

Dovendo mantenere il canto e la propria soggettività non può non proseguire iniziando la strofa successiva con: «Je vous di bien une riens sanz mentir» (9)²⁶, per poi riprendere il proprio discorso sull'amore, sulla sua fortuna e sui propri tormenti. Perché se la ragione suggerisce al soggetto di dirottare i propri pensieri, il suo cuore come nessun altro lo spinge in continuazione ad amare senza offrire ragioni, ed egli non può che obbedire al secondo, privo completamente di alternative (36-40). L'io lirico è la vittima completamente passiva del meraviglioso potere di Amore (33) che forgia la sua stessa soggettività. Un Amore che può portare alla morte, naturalmente accompagnata dal canto. Il desiderio e il canto portano fino ad una morte che è bella, dolce, piacevole, come per l'usignolo di 22, 1-7²⁷.

²⁴ «Dolce signora, quando penso a voi / dimentico ogni altro pensiero nel mio cuore».

²⁵ «Devo cantare, non posso trattenermi, e ancora non ho che vessazione e dolore; ma va sempre bene gioire perché nessuno va avanti con il dolore. Canto, non come un uomo che è amato, ma come uno sofferente, pensoso e abbandonato; poiché non spero più in nulla di buono, sono portato avanti tutti i giorni dalle parole».

²⁶ «Io posso dire una cosa senza mentire»

²⁷ Per i trovatori così come per i trovieri l'usignolo è l'immagine della gioia d'amore nell'associazione stabile canto-amore-gioia, per Thibaut è una rappresentazione della morte: il poeta, come l'uccello muore cantando. Sulla

Un'altra parte della produzione poetica di Thibaut de Champagne (una fase successiva? Si può vedervi un progresso o sono due produzioni parallele?²⁸) è costituita da poesie rivolte a Dio affinché lo salvi dal folle amore, *folie*, per la sua signora terrena (28, 1-8):

Tant ai Amors servie longuement
que dè or mès ne m'en doit nus reprendre
si je m'en part. Ore a Dieu le conmant,
qu'en ne doit pas touz jorz folie enprendre;
et cil est fox qui ne s'en set desfendre
ne n'i conoist son mal ne son torment.
L'en me tendroit dè or mès per enfant,
car chascun tens doit sa seson atendre.²⁹

Dio, nella sua pietà, ha salvato il soggetto da un amore folle che non avrebbe mai trovato soddisfazione, piuttosto lo avrebbe condotto alla morte (vv. 25-32). Soltanto Lei, la Vergine, merita di essere adorata e da Lei non si può non avere 'ricompensa'. E questo evento, questo cambiamento, non porta certo alla fine del canto, piuttosto porterà molti componimenti più gioiosi. Oltre questi abbandoni dell'amore grazie all'aiuto divino, ci sono in Thibaut anche momenti in cui egli sembra cercare in Dio una nobilitazione della sua signora, le sue qualità sono eccezionali perchè: «De li a Dex le siecle enluminé» (30, 14)³⁰. Sembra di vedervi in nuce quel che accadrà in Dante, ma in questi testi non si tratta ancora di vera religiosità, piuttosto Dio entra nel gioco amoroso, a

rilettura in chiave personale di motivi tradizionali per affermare la propria indipendenza e la concentrazione sulla scrittura più che sull'amore si veda Toury 1987: 45-55.

²⁸ Cfr. Barbieri (1999: 388-416).

²⁹ «Ho servito Amore per così lungo tempo che, per questo, nessuno deve rimproverarmi se me ne separo. Adesso la raccomando a Dio, perché un uomo non può fare follie per sempre, ed è un folle chi non riesce ad evitarlo e non riconosce il suo male e il suo tormento. Qualcuno mi riterrà per questo un bambino, perché ogni tempo deve attendere la sua stagione».

³⁰ «Attraverso la sua presenza Dio ha illuminato il mondo».

lui si chiede perfino aiuto nella conquista della donna³¹. L'Amore è anche legato alla bellezza e alla saggezza a formare un tutto unico: «De bone amor vient seance et biauté, / et amors vient de ces .ii. autresi. / Li troi sunt un, que bien l'ai esprouvé; / ja a nul jor n'en seront departi» (30, 1-4)³². Il motivo della coincidenza amore-bellezza-saggezza utilizzato, come qui, in un contesto non apertamente religioso e non strettamente filosofico contraddice quella millenaria condanna della poesia amorosa ed elegiaca, che da Platone passa per Boezio e che vedeva la poesia come incatenata alle passioni terrene, quindi incapace di portare alle altezze della vera saggezza, quella del filosofo. Può mutare l'oggetto d'amore ma non il linguaggio poetico. Se l'idea della bellezza e dell'eros come vie privilegiate di ascesa alla saggezza è di origine platonica, non lo è però la visione dell'amore terreno come passione essenziale e come saggezza in se stesso, quindi in un sistema non strutturalmente metafisico. Il problema si ripresenterà con forza in Petrarca quando il soggetto del *Canzoniere* dovrà rinegoziare il valore di un amore terreno in un sistema intensamente dualistico.

Thibaut inserisce riferimenti alla vita cortese del proprio io poetico anche nelle canzoni esplicitamente dedicate alla Vergine. Nella canzone 57 la Vergine è una figura che fa da sfondo al tema centrale: la rinuncia ai frutti dell'amore terreno. Il tono della poesia è tra il didattico

³¹ Per la comunanza della topica discorso amoroso tra la poesia cortese in volgare e la lirica d'amore latina dei secoli XI e XII e per una fusione all'interno della retorica dell'amore del piano umano con il piano religioso e divino che in volgare tornerà con maggiore forza ed evidenza in Dante e nello *Stil novo*, si veda Dronke (1965).

³² «Dal vero amore vengono saggezza e bellezza, e l'amore viene, ugualmente, da queste due. Tutte e tre sono uno, l'ho ben provato; non saranno mai separati». Questo motivo, che appare occasionale in Thibaut, sembra indicare quel legame tra amore e saggezza-sapienza che dalla lontana origine platonica si ritrova espresso con forza e fatto fondamento dell'intero rapporto con Dio nei trattati d'amore mistico del XII secolo di Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Clairvaux, Riccardo di San Vittore, Frate Ivo. Sulla questione e per un approfondimento sulle altre possibili influenze si veda Dronke (1965: 57-97).

e il confessionale e il soggetto si pone come un'autorità in materia di amore terreno: «mès dou fruit vert me resouvient / qui ja en moi ne meürra: / c'est li fruiz en qu'Adans pecha. / De ce fruit est plains mes vergiers» (27-30)³³, con riferimenti alla sua caduta dalla grazia e alla sua continua debolezza mentre ricorda la donna che ama: «dès que ma dame vi premiers, / oi de s'amor plain cuer et cors, / ne ja nul jor n'en istra fors» (30-33)³⁴. Il messaggio non è privo di ironia. Nonostante l'evidente dedica alla Vergine, il soggetto non rinuncia all'amore terreno, il risultato è un abbandono incerto e problematico che riporta alla canzone di addio all'amore *Tant ai Amors servie longuement* (28) in un'evidente impossibilità di separare totalmente la *canço* e la *chanson à la Vierge*. È significativa, in questo senso, la ripresa retorica del gioco dell'amore in testi espressamente religiosi, a dimostrare una sostanziale identità di linguaggio. La canzone 60, ad esempio, inizia con la topica espressione dell'incontenibilità del canto: «De chanter ne me puis tenir» (1), per poi proseguire esplicitando il suo oggetto: «de la tres bele esperitaus» (2), ed attribuendo a quella che evidentemente deve essere la Vergine una qualità che assume valore in quanto contrapposta alla donna cortese cantata in altri componimenti: «que riens du mont ne puet servir / qui ja viengne honte ne max» (3-4)³⁵, perché il Signore che attraverso di lei è venuto al mondo non permetterà che nessuno

³³ «ma ricordo ancora il frutto verde che mai maturerà in me: è il frutto col quale peccò Adamo. Di quel frutto è pieno il mio giardino»

³⁴ «da quando ho visto per la prima volta la mia signora ho il corpo e il cuore pieni di amore per lei e mai li lascerà». Secondo Françoise Ferrand, nell'opera di Thibaut, il solo poeta cortese ad essersi dedicato in maniera significativa alla poesia religiosa, l'immaginario del peccato e del male, il tormento interiorizzato della tensione tra i due servizi d'amore: alla dama e alla Dama, è presente con una frequenza che non si ritrova negli altri poeti e investe profondamente anche la poesia d'amore cortese, di qui anche l'immagine negativa dell'usignolo che muore per il canto che si fa anche morte del canto (1987: 77-87).

³⁵ «Non posso trattenermi dal cantare»; «della più bella celestiale donna»; «dalla quale nessuno riceve onta o sfortuna per averla servita».

che l'abbia servita possa non essere salvato (5-8)³⁶. A lei si attribuisce quel che in 30, 14 si è visto attribuire alla signora terrena: «Vostre biauté, qui si resplent, / fet tout le monde resclaircir» (60, 17-18)³⁷, e ancora: «par vous est touz renluminez, / li mondes», (30, 35-36)³⁸. Alla Vergine sono trasferiti alcuni elementi retorici attribuiti in precedenza alla donna (o vice versa a seconda della cronologia dei testi) per poi chiedere la salvezza personale e il perdono per i propri peccati. Thibaut non sembra porre seriamente il problema morale sotteso a tale incertezza, però in questa sovrapposizione tematica e retorica si prelude, forse, a quel che accadrà alla Beatrice dantesca e all'ancor più complesso caso poetico e morale di Petrarca.

Quel che il poeta cortese – Thibaut ma anche tutta la ricca tradizione di cui si fa erede – comunica nello spazio testuale che riserva al tema della nascita della poesia in se stesso non corrisponde perfettamente alla scissione che le *artes* medievali fanno tra immaginazione e resa verbale dell'immagine, corrispondente alla distinzione retorica tra *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* come tre fasi successive. Il soggetto delle liriche sembra voler ridurre questa distanza e proporre, nei *topoi* costantemente impiegati, la sua poesia non solo come diretta espressione del proprio sentimento ma come alimento stesso del sentimento, in una circolarità che fa di amore-donna-poesia un tutto unico all'interno del soggetto e della sua volontà comunicativa. Amore e la donna generano il canto, ma il canto genera a sua volta Amore e la donna, in un circolo apparentemente vizioso. L'Amore e la Donna come personificazioni, immagini dell'idea o astrazioni dall'esperienza, esistono solo all'interno del testo poetico. Nella retorica testuale la poesia stessa sembra coincidere con la facoltà immaginativa della mente: una posi-

³⁶ Sul culto della Vergine nel tardo Medioevo e sul suo simbolismo nell'espressione poetica si veda Raby (1952: 363-375). Interessante nel caso specifico è la concezione di Maria come seconda Eva, la quale da donna può emendare il peccato che attraverso una donna è entrato nel mondo e portare il frutto della vita, 367.

³⁷ «La vostra bellezza così splendente illumina il mondo intero».

³⁸ «attraverso di voi tutto il mondo è illuminato».

zione e un modello profondamente diversi da quelli veicolati sul piano teorico dalle *artes*. Il modello non è, naturalmente, quello dell'ispirazione divina, non c'è entità superumana esterna che istilli una verità nel soggetto, bensì quello di una espressione coincidente con il sentimento interiore. Così come presentata, la verità è soggettiva perché esperita all'interno individuo, ma come esperienza umana è generalizzabile, potenzialmente dietro l'io testuale può porsi qualsiasi lettore³⁹.

È interessante, a questo punto, che una teoria formulata sull'origine della poesia provenzale – e poi moderna – parli proprio di “demitizzazione” e “profanizzazione” rispetto ad un linguaggio poetico elaborato nel Medioevo per il divino, in un certo senso una ‘desublimazione’, un tentativo di riportare il Simbolico della metafisica cristiana al nucleo esperienziale e materiale del reale. È una delle tesi espresse, nell'ambito di una storia delle idee e della cultura, da Denis de Rougemont nel notissimo – e molto contestato – *L'Amore e l'Occidente*.

³⁹ Ovviamente non si sostiene qui la realtà del soggetto esterno al testo e la sua sincerità né la reale autonomia del soggetto creatore, l'Io che continuamente mostra se stesso nelle canzoni cortesi è a sua volta un'astrazione che agisce in un sistema altamente formalizzato, in un codice sia etico sia poetico, in cui l'Io che ama coincide perfettamente con l'Io che canta ed è, come ha mostrato Zumthor, semplicemente un soggetto grammaticale dell'enunciazione. Certamente le pretese di sincerità amorosa creano solo l'illusione di una ‘confessione’ proprio perché la creazione poetica, la proposizione “io canto”, coincide perfettamente con la proposizione “io amo” (si vedano Guette 1960, 1978; Dragonetti 1960; Zumthor 1972; Zink 1985). Eppure nell'ottica che qui interessa, come il soggetto poetico articola lo spazio testuale dedicato all'espressione dell'origine della poesia all'interno di sé, questi elementi interessano proprio in quanto puramente retorici. L'interesse è proprio in quella coincidenza tra “io amo” e “io canto” e nella pretesa di “confessione sincera” non è rilevante quanto questa sia priva di un referente reale o quanto sia astratta dal contesto extraletterario.

A proposito dell'origine della poesia occidentale De Rougemont cita in appendice lo studio di Théophil Spoerri su Guglielmo IX (1944), il quale permetterebbe di seguire

l'emergere e l'affermarsi di una sorta di spiritualità secolare assolutamente originale: si tratta di un movimento profondo di dislocazione degli slanci dell'amore divino espressi nella liturgia in direzione dell'amore più esplicitamente, più insolentemente umano. Secolarizzazione dell'entusiasmo (nel senso letterale del termine: 'indiamento') che scopre la pienezza e la 'salvezza' nell'amore per la donna, la primavera, l'ebbrezza di vivere il tempo nuovo, l'espansione della grazia nella Natura (De Rougemont 1998: 441)⁴⁰.

E, ancora, proprio nelle parole dello stesso Spoerri:

Nelle canzoni di Guglielmo IX [...] emerge e prende forma un elemento che caratterizzerà d'ora in poi lo spirito europeo: tutto l'ardore che in passato era stato indirizzato verso l'al di là converge sul mondo e si impegna nella sua trasformazione. L'opera che ne risulta è finita ma attraverso la sua forma rende percepibile la tensione infinita della potenzialità trasformatrice che nessun rovescio e nessuna rinuncia, e nemmeno la morte, più arresteranno e che attraverso tutte le forme, per quanto imperfette, rivela l'aspirazione alla perfezione (*Ibid.*: 441-442).

La somiglianza del linguaggio e della retorica amorosa tra oggetto umano e oggetto divino riscontrata in Thibaut spinge nella medesima direzione: se da un lato si può vedere il tentativo di innalzare efficacemente la donna traslandola nello spazio del divino, dall'altro il poeta tende a *de-sublimare* il discorso divino in direzione di un modello terre-

⁴⁰ Che l'amore divino e l'amore umano della poesia provenzale non abbiano la stessa natura è affermato da Gilson (1934: 201) e sono diversi proprio perché non hanno lo stesso oggetto. La poesia eredita parzialmente il linguaggio dell'amore divino, ma lo applica ad un oggetto umano.

no di amore, per rivelare, nelle difficoltà, l'impossibilità di abbandonare i vincoli che lo legano al reale dell'esistenza umana.

3. J'aiguissais lentement sur mon cœur le poignard de ma pensée: Baudelaire

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? (Baudelaire 1961: 24)⁴¹

In questi versi da *Hymne à la Beauté*, inserito nell'edizione 1861 di *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire rivela ancora tutta l'importanza di un'idea di Bellezza che si fa passione esclusiva, ossessione, destino al quale lo spirito del poeta è invincibilmente sottomesso. Il poeta non si può separare da questo ideale perché la bellezza è un istinto connaturato, un desiderio immortale, radicato in lui da sempre; e la poesia è un'esperienza innata dominata dal senso dell'ideale. Baudelaire definisce perfettamente la dinamica della relazione che lega il soggetto-poeta all'Idea, la relazione si identifica e si esaurisce nel desiderio, con l'Infinito che «j'aime», non nell'effettivo raggiungimento di questo, che «n'ai jamais connu».

Baudelaire attribuisce alla Bellezza un potere morale e spirituale, riconosce le virtù e l'integrità che sono legate a tutti gli sforzi di creazione autentica. La bellezza incita il poeta ad elevarsi alla contemplazione dell'infinito, verso le regioni sovranaturali della poesia; promette l'accesso, senza il soccorso di alcuna grazia, a un paradiso sconosciuto che si apre al di là (Eigeldinger 1951: 19-22). Il poeta ha il potere di *creare* la bellezza concentrando tutte le risorse della sua volontà e

⁴¹ «Che importa che tu venga dall'inferno o dal cielo, / o mostro enorme, ingenuo, spaventoso! / se grazie al tuo sorriso, al tuo sguardo, al tuo piede / penetro un Infinito che ignoravo e che adoro?» (trad. di G. Raboni, Baudelaire 1996: 59).

dell'anima contemplativa e operando in se stesso una costante elevazione del desiderio, una tensione delle forze spirituali verso il cielo. Facendosi interprete del pensiero di Poe, Baudelaire può scrivere questa frase (in *L'Art romantique, Théophile Gautier III*) che evoca la proposta di Socrate nel *Fedro*:

Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme (Baudelaire 1961: 686)⁴²

La Bellezza è un ideale misterioso e non attingibile. Il poeta, che non può penetrare la Bellezza, è colto da un'incertezza che genera in lui la tristezza e la melanconia di una ricerca tormentata e inquieta. Questa ricerca è uno sforzo di natura mistica che non procede attraverso le manifestazioni sensibili della Bellezza ma da una realtà assoluta e metafisica, dalla sua perfezione sovranaturale. Rivolgendosi direttamente all'Idea, non alle sue eventuali incarnazioni singolari, il mondo reale diventa un ostacolo alla ricerca. Ma è davvero possibile rivolgersi e accedere direttamente all'Idea? La poesia si identifica con la ricerca, se l'ideale fosse pienamente accessibile, essa perderebbe la sua grandezza e la sua autenticità. La piena rivelazione della Bellezza nella sua totalità costituirebbe la morte della poesia. Poiché l'ideale è inconoscibile e misterioso nella sua essenza, il poeta ha il merito di avvicinare la tensione dell'anima e della volontà attraverso una centralizzazione dell'io. Se l'ideale fosse donato immediatamente, il poeta non avrebbe più bisogno di concentrare tutte le sue facoltà, è in questa operazione che si misura l'elevazione del suo pensiero e la densità della sua opera: «Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé» (*Curiosités esthé-*

⁴² «Così il principio della poesia è, strettamente e semplicemente, l'aspirazione umana verso una Bellezza superiore, e la manifestazione di tale principio è un entusiasmo, un innalzamento dell'anima» (trad. mia).

tiques, Salon de 1846, VII, Baudelaire 1961: 912-13)⁴³. Il poeta che pretende di creare, per mezzo dell'arte, la pura idealità supera i limiti della poesia e questa vana audacia merita d'essere tacciata come eresia da un poeta convinto che la Bellezza è appresa al prezzo di un lutto continuo, non nella sua essenza superiore, ma sotto la specie di frammenti. La conquista della Bellezza assoluta è il tentativo folle di Icaro al quale Baudelaire non può sempre resistere⁴⁴.

La bellezza è una realtà duale, eterna e transitoria, assoluta e accidentale, unica e molteplice, ideale e terrestre, universale e individuale. Una dualità che risulta, in ultima analisi, dal dualismo di spirito e materia, dell'anima e del corpo: l'anima immagina una Bellezza puramente spirituale, separata dal sensibile, i sensi percepiscono la bellezza nei suoi aspetti materiali e mutevoli. Ma le due visioni si realizzano simultaneamente come irriducibile compresenza. Compito del poeta è di estrarre l'eterno dal transitorio, riscoprire la Bellezza nelle sue proiezioni sensibili, innalzarsi dalla bellezza terrestre alla permanenza della Bellezza ideale. La poesia si realizza in questa dinamica che tende alla visione intellettuale della Bellezza, nella ricerca di corrispondenze tra l'aspetto terrestre e il suo elemento celeste, nella ricerca delle armonie segrete che devono essere preservate dalla corruzione dell'utile.

La bellezza è un'idea innata contenuta nell'anima e compresa per intuizione immediata dello spirito, attraverso la partecipazione delle manifestazioni sensibili alla Bellezza ideale l'anima si distacca dal mondo della percezione per avere un rapimento causato dall'armonia interiore, un'estasi fatta di piacere e conoscenza, senza tuttavia separarsi mai completamente dall'oggetto sensibile. Gli oggetti sono strumenti che permettono di colmare gli intervalli tra la molteplicità e l'unità, tra il finito e l'infinito (Eigeldinger 1951: 23-40). Come scrive George Blin:

⁴³ «I poeti, gli artisti e tutta la razza umana sarebbero infelici se l'ideale, questa assurdità, questa impossibilità, venisse trovato» (trad. mia).

⁴⁴ Sul mito di Icaro come figura del poeta si veda il mio "Il complesso di Icaro e il canto del cigno, ovvero due miti del soggetto lirico", (2013: 93-118).

Questo intellettualismo del bello ci aiuta a precisare la nozione baudelariana di ideale: è senza dubbio *il fine inaccessibile e il motore dell'azione*, il termine contraddittorio del reale, ma più profondamente la direzione estetica dell'idea. [...] L'Ideale, malgrado tutta l'ondata di personificazione, è l'oggetto unico percepito come un tipo, è l'essenza distintiva o, se si vuole, il dover essere caratteristico di ogni cosa particolare (Blin 1939: 204, corsivo e trad. miei)

Il fine e il motore dell'azione poetica di Baudelaire si collocano all'interno di una lunga tradizione segnata dall'indagine di Platone e dei neoplatonici sul rapporto tra uomo e metafisica. Il grande cambiamento di Baudelaire è nella possibilità di raggiungere l'ideale ultimo, la Bellezza, per via puramente estetica. Abbandonando la connessione platonica della Bellezza con il Bene, la poesia si distacca definitivamente dal problema morale – compreso quello della *finzione* – che è sotteso alla sua lunga tradizione.

Se l'amore è desiderio della Bellezza, il culto della Bellezza ideale, l'oggetto privilegiato dell'amore che si fa strumento di mediazione e di elevazione dal reale all'ideale, dal mondo fisico al mondo metafisico, è ancora la donna, perché la bellezza terrestre incita l'amante a raggiungere la Bellezza celeste. In questi termini la donna amata diventa l'ispiratrice, l'angelo intercessore su cui lo sguardo proietta una chiarezza sovrannaturale, immagine sensibile di una armonia superiore e pretesto per l'anima del poeta per accedere alla contemplazione della Bellezza divina. La donna alla quale è rivolto *Hymne* è esattamente questo (1-8):

À la très chère, à la très belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
À l'ange, à l'idole immortelle,
Salut en l'immortalité.

Elle se répand dans ma vie
Comme un air imprégné de sel,
Et dans mon âme inassouvie

Verse le goût de l'éternel. (Baudelaire 1961: 146)⁴⁵

Ma l'autore delle *Fleurs du mal* sa bene che il mito dell'amore è una costruzione dello spirito, che c'è uno iato incolmabile tra la donna amata e l'idea di quella donna. La coscienza di questa rottura, di questo tragico scarto, porta al fallimento il mito dell'amore ideale. La redenzione attraverso l'amore e la sublimazione dell'amata in una donna ideale sono impossibili, perché né l'artificio né la sublimazione aboliscono completamente nella donna quella parte di natura e di male che sono in lei. Questo non provoca, però, l'abbandono o la condanna della poesia, anche perché non c'è più connessione tra la Bellezza e il Bene. Lo scarto provoca sofferenza, ma la ricerca che deve essere condotta nonostante e contro l'ostacolo del reale. Il bello della poesia è nella ricerca della Bellezza, una ricerca da condurre attraverso i suoi frammenti materiali e il loro nucleo di male. L'impresa, certamente, è costellata di difficoltà e di impedimenti, come ci dice la poesia *Sur Le Tasse en Prison d'Eugène Delacroix* (Baudelaire 1961: 152). Il genio sognatore di Tasso in prigione è l'emblema dell'anima del soggetto (e del poeta moderno), con tutti i suoi sogni oscuri, che il Reale imprigiona dentro le sue quattro mura. La materia limita lo spirito del poeta che è nato per la contemplazione dell'infinito e dietro questa idea c'è, evidentemente, l'antica nozione platonica e poi cristiana del corpo e della materia come ostacolo all'ascesa dell'anima a quel divino che è la sua vera patria. Il soggetto è circoscritto dalla doppia imperfezione metafisica della natura umana e dell'universo visibile e il poeta assume evidentemente su di sé questa potenzialità e i suoi limiti, che erano prima del filosofo e poi del buon cristiano agostiniano.

Nell'anima di Baudelaire il rapporto dell'ideale con la vita, del sogno con l'azione, non si stabilisce più veramente, è destituito dalle insufficienze del reale e dalle esigenze dell'ideale, ricondotto ad una irri-

⁴⁵ «A te più che diletta, più che bella, / angelo della luce, / idolo senza tempo, a te salute / nell'immortalità! // Tu che a fiotti m'inondi / d'aria salina la vita / e il sapore dell'eterno / m'infondi nell'avidio petto» (Baudelaire 1996: 305).

ducibile antinomia che fa dire al poeta in *Le Reniement de Saint Pierre*, 29-30: «Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve» (*L'Art romantique, L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, III, Baudelaire 1961: 115)⁴⁶. Avendo compreso presto l'essenziale imperfezione dell'universo materiale, Baudelaire deve concepire una poesia e un'estetica fondate sull'avversione alla materia e sul rifiuto di prosternarsi alla realtà esteriore. La materia è una degradazione dello spirito ma, nonostante l'impurità, conserva un valore di segno, di simbolo dell'universo spirituale dal quale emana (Eigeldinger 1951: 60). Questa funzione simbolica consente a Baudelaire, come al cristiano, di non negare o rifiutare completamente la materia, come sembra fare invece Mallarmé. La natura esteriore non è di per sé poetica, è disordinata e incompiuta; diventa poetica solo quando viene purificata dallo spirito e trasfigurata dall'immaginazione. Il poeta non riproduce la realtà sensibile o i fatti che osserva, li ricrea all'interno della sua coscienza e della sua sensibilità. La natura è un "dizionario", un "magazzino di immagini e di segni" che il poeta decifra e sul quale l'immaginazione impronta la sostanza concreta del simbolo. L'universo sensibile fornisce solo i segni che permettono di esprimere l'intimità dell'anima, le emozioni spirituali, costituisce il pre-testo della creazione poetica: «La nature extérieure [...] n'est qu'un amas incohérent de matériaux que l'artiste est invité à associer et à mettre en ordre, un *incitamentum*, un réveil pour les facultés sommeillantes» (Baudelaire 1961: 1124)⁴⁷. La realtà oggettiva non interessa più il poeta, ha valore soltanto nella sua funzione di segno e di stimolo, può risvegliare nell'anima la reminiscenza della Bellezza e servire da supporto concreto al pensiero. L'idealismo di Baudelaire ha due direzioni, unificare il mondo visibile per mezzo delle sinestesie e rivelare le sue similitudini con l'invisibile, che sono sostenute dalla teoria delle *correspondances*. Ricreare l'unità

⁴⁶ «Per quanto mi riguarda, lascio con gioia un mondo / dove non son fratelli l'atto e il sogno» (Baudelaire 1996: 249).

⁴⁷ «La natura esterna [...] non è che un ammasso incoerente di materiali che l'artista è invitato ad associare e a mettere in ordine, un *incitamentum*, una sveglia per le facoltà addormentate» (trad. mia).

del mondo materiale lo dispone a subire una idealizzazione. La concezione baudelariana della natura sembra cadere in una contraddizione, ma scrive Eigeldinger:

In realtà non c'è contraddizione, perché non sono della stessa natura. La natura esecrata che «partecipa del peccato originale» è una natura sparsa, disordinata e caotica sulla quale lo spirito umano non ha agito, è la natura primitiva, bruta ed elementare di Rousseau. Al contrario la natura sulla quale il poeta fonda la sua creazione è ordinata, coerente e continua, i suoi elementi non sono più discordanti, sono stati armonizzati dal lavoro della memoria e dell'immaginazione. Baudelaire respinge la molteplicità della materia, ma quando è stata armonizzata dalla sinestesia e passata al setaccio della coscienza, egli la usa come uno strumento capace di conciliare il soggetto e l'oggetto, di favorire il loro reciproco assorbimento (1951: 64, trad. mia)

Questa seconda natura non differenzia più il soggetto dall'oggetto, li associa perché la loro unione è indispensabile per la concezione baudelariana dell'arte: «Qu'est-ce l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'object et le subject, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même» (*L'Art romantique, L'Art philosophique*, Baudelaire 1961: 1099)⁴⁸. La Natura unificata è come un tempio che contiene i simboli del mondo spirituale, come il poeta afferma nella celebre *Correspondances*.

L'atto di 'scoprire' questi simboli presuppone una disposizione naturale del soggetto, una immensa e innata intelligenza della corrispondenza e del simbolismo universale. L'oscurità di questa foresta di simboli che attraversa lo spirito del poeta e che egli cerca di chiarire grazie ad un dono innato è relativa: «Nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes» (*L'Art romantique, Ré-*

⁴⁸ «Cos'è l'arte pure secondo la concezione moderna? È creare una magia suggestiva che contenga sia il soggetto sia l'oggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista stesso» (trad. mia).

*flexions sur quelques-uns de mes contemporains, Victor Hugo, Baudelaire 1961: 705)*⁴⁹. L'immaginazione che decifra le corrispondenze e comprende l'analogia universale è la più *scientifica* delle facoltà; la versione moderna dell'affermazione aristotelica per cui la poesia è più *filosofica* della storia perché esercita un carattere unificante sui singoli fatti. La creazione poetica, quindi, è un atto cognitivo di unificazione di un reale percepito nella sua frammentarietà che chiede un senso, non lo rivela. Il poeta mette in atto quella che George Blin chiama *participation esthétique*, la volontà di esprimere l'infinito attraverso il finito, l'aspirazione all'infinito che non si separa, però, dal finito (Blin 1939: 189-191). Baudelaire cerca l'infinito senza rompere i legami del suo spirito con la materia, come farà poi Mallarmé portando il discorso lirico ad un punto estremo. Per elevarsi «Au delà du possible, au delà du connu» (*La Voix*, 10, Baudelaire 1961: 153) occorre appoggiarsi sulla coscienza del reale, sull'esperienza del conosciuto. Il potere di trasfigurazione dell'immaginazione deve ancora fondarsi su un reale esterno al testo poetico.

Come in uno scarto tra il significante e il significato, il soggetto creatore opera il suo atto mentale in questo scarto tra la molteplicità e l'alterità degli oggetti e l'unicità e l'identità del senso. L'atto mentale del soggetto creatore è un dare senso all'esperienza, Baudelaire assorbe quest'atto nel dominio estetico. Nella metafisica platonica esiste una discendenza dall'Idea all'oggetto, dall'uno al molteplice, dall'identità alla differenza; nell'estetica baudelariana il soggetto compie un movimento ascendente attraverso la propria immaginazione che continuamente si muove dal particolare all'idea 'scoprendo' corrispondenze, cioè ri-creandole esteticamente.

La partecipazione si stabilisce in una doppia direzione: dall'anima al corpo e dal corpo all'anima in un'unità essenziale che procede dalla comune origine dei due principi. La penetrazione reciproca delle sostanze non è solo un fenomeno indispensabile alla creazione poetica,

⁴⁹ «Sappiamo che i simboli sono oscuri in modo relativo, cioè secondo la purezza, la buona volontà e la chiaroveggenza innata delle anime» (trad. mia).

determina anche l'unicità della persona umana e fonda la sua individualità. In *Un Voyage à Cythère* il soggetto conclude, 59-60: «Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!» (Baudelaire 1961: 113)⁵⁰. L'elevazione dalla materia definisce il soggetto creatore e l'*esprit* del poeta, è un progresso ascensionale e voluttuoso verso la purificazione nell'aria superiore ed è un desiderio, una preghiera in *Élévation*, 13-20:

Derrière les ennuis et le vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers le champs lumineux et sereins ;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
– Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des chose muettes ! (Baudelaire 1961: 10)⁵¹

Ma l'evasione dalla materia e dai corpi non è permanente, è un'illusione passeggera dell'immaginazione e della memoria che rappresentano una finzione dell'aldilà e della purezza edenica. La sola vera uscita alla dualità dell'esistenza è la morte (*La mort des artistes*, 13-14, Baudelaire 1961: 120). La speranza è che nella morte si trovi quella rivelazione permanente della Bellezza che non si può avere sulla terra. Nella morte si realizza la completa purificazione dell'anima distaccata dal corpo, ma quello di cui si può fare esperienza in vita è un dualismo meno radicale: l'esperienza procede attraverso il corpo. La poesia nasce proprio da questa tragedia dell'incarnazione, da una dualità in cui il

⁵⁰ «O Dio, dammi il coraggio, la forza di guardare / senza provar disgusto la mia carne e il mio cuore!» (Baudelaire 1996: 243).

⁵¹ «Dietro di sé lasciando le noie, i vasti orrori / gravanti sulla brumosa vita, / felice chi con forti ali saprà / slanciarsi verso campi luminosi e sereni // e ogni mattina, come le allodole, s'alza / nei pensieri liberamente al cielo / – e si libra ben alto sulla vita, e non fa / fatica a intendere i fiori e le altre cose mute!» (Baudelaire 1996: 31-33).

soggetto non può decidere per una delle due escludendo l'altra. Il poeta deve avere coscienza della doppia natura dell'uomo ed esprimere la rottura interna: «l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature» (Baudelaire 1961: 993)⁵² afferma Baudelaire in *De l'Essence du rire*.

Esposto agli stimoli esterni, aperto alla molteplicità degli oggetti e delle impressioni, il soggetto testuale perde quell'unità che tenta di dare all'universo. Il soggetto subisce un'impressione viva, piacevole o meno che sia, e poi si pone come obiettivo primario quello di rendere esattamente questa impressione, di evocare nei versi quello che avviene in sé non attraverso una descrizione, ma con un equivalente sentimentale. Quando subisce l'influenza diretta di un essere o di una cosa, di un'opera d'arte o di una droga, il soggetto si lascia trasformare da questa influenza; quando compone la poesia, il soggetto sembra non esistere né sentire che come immagine dell'oggetto, improntato dal sentimento e dallo stato momentaneo. Come in Thibaut, il soggetto lirico è un prodotto del suo desiderio almeno quanto ne è il portatore. Il soggetto è dominato dal suo oggetto, si identifica con l'oggetto, una tendenza che Prévost chiama *mimétisme* di Baudelaire (1997: 112-113). Questo soggetto mutevole e flessibile può impersonare diversi personaggi nell'opera senza, però, che due sentimenti in conflitto si dibattano in una tragedia, il soggetto è a volte un uomo a volte un altro. Questo *être variable* permette una maggiore ampiezza di visione, un maggiore intervallo di emozioni e sentimenti; privo di uno sguardo d'insieme ma dotato di una serie di punti di vista anche opposti. Una sola volta, quasi alla fine della sua carriera, il poeta riassumerà nel *Voyage* tutte le parti del suo mosaico ripensando tutto il resto dell'opera, imponendo al lettore la sua unità e la sua ampiezza.

Numerosi critici hanno affermato che Baudelaire non collega affatto l'universo visibile all'invisibile; lo spettacolo della natura trova equivalenti in un mondo sovranaturale, ma *surnaturel* per Baudelaire

⁵² «l'artista non è artista che alla condizione di essere doppio e di non ignorare alcun fenomeno della sua doppia natura» (trad. mia).

non sarebbe sinonimo di celeste o divino⁵³. La cecità è trasformata nelle *Fleurs du mal* in un simbolo negativo che, lontano dall'evocare la capacità riservata a pochi di afferrare le forme, accusa chi ne è affetto di rifiutare la realtà del mondo. Le *correspondances* non sarebbero connessioni verticali tra la terra e il cielo, ma analogie orizzontali che il soggetto trova dentro di sé. Il mondo diventa un riflesso degli stati d'animo del soggetto, uno stato d'animo influenzato a sua volta dalla percezione e dall'esperienza di elementi fisici. Sarebbe, quindi, un'estetica basata interamente sull'esperienza sensibile. Secondo interpretazioni più recenti di quella di Eigeldinger, la concezione della Bellezza di Baudelaire non è platonica, le forme belle non sono quelle che sollevano l'intuizione di realtà eterne ma quelle che portano stati emozionali al soggetto (Brix 2001: 1-14). La realtà mantiene il valore simbolico ma non riflette forme ideali metafisiche. Quel che interessa qui è proprio, in Baudelaire, la possibilità di interpretazioni alternative. Nell'Ottocento si evidenziano, quindi, due concezioni del simbolo: una di corrispondenza verticale ed eterna, ispirata direttamente o indirettamente a Platone, che lega la terra al cielo; una di corrispondenza orizzontale e transitoria – sinestetica – che afferma senza riferimenti al divino l'unità del mondo interiore e del mondo materiale. Al momento della creazione il soggetto può voltarsi dal suo modello e affidarsi al lavoro di sinestesia, combinazione e trasformazione realizzato dalla memoria. Il processo di creazione si identifica con un'operazione di ricreazione o ri-composizione della realtà ad opera della memoria, la sola capace di realizzare l'effetto, in consonanza allo stato del soggetto, che l'arte deve trasmettere. È evidente comunque che Baudelaire opera all'interno di un'epistemologia poetica che alla base è ancora profondamente platonica e cristiana. Prosegue, certo, una sorta di fisicizzazione della metafisica, un avvicinamento dell'unità e del senso dell'esistente all'esistente stesso di cui si può avere percezione, e allo stesso tempo una soggettivizzazione della rivelazione-costruzione di

⁵³ Baudelaire prende in prestito la parola *supernaturalisme* da Heinrich Heine, il quale aveva trasferito il termine dal dominio teologico a quello estetico, si veda Pichois (1979: 9-28).

questo senso, ma nella struttura profonda sembra ancora attivo il *desiderio* che un senso del reale ci sia e che questo si collochi nell'oggetto del mondo percepibile. Quello di cui il soggetto fa esperienza è il caos del mondo e a questo tenta di attribuire senso 'scoprendo' dentro di sé le *corrispondances*. Se l'oggetto reale assume un valore simbolico, la garanzia del suo valore e la sua intenzionalità non sono riposte in una metafisica esterna al soggetto – in Dio o nell'Unità – ma nel soggetto che entra in relazione con quell'oggetto e nel «linguistic turning» del simbolo, ed è la base di tanta poesia successiva (Franke 2001: 27).

4. Il desiderio del senso

Per concludere, quindi, i soggetti lirici di Thibaut e Baudelaire – uno dei poeti moderni che più si sono impegnati nel 'costeggiare' la Cosa – ci rivelano che l'effettiva e pacificante sublimazione non è possibile né per l'oggetto del desiderio, che conserva sempre in sé una traccia di incancellabile e inconfondibile reale; né per il soggetto, in direzione di un suo trasferimento metafisico (il contatto pieno con l'Idea, Dio o l'Unità) che ignori ogni mediazione oggettuale, perché questo annullerebbe il soggetto lirico e il suo linguaggio. La mediazione oggettuale si configura, quindi, come una dinamica fondamentale del discorso lirico e del suo soggetto. Collocarsi nel regno del senso, nell'al di là del molteplice reale, e coincidere con esso eliminerebbe la necessità dell'espressione.

Lo sapevano bene i mistici medievali e anche Dante. Sul finire della *Commedia* (*Par.* 133-145), quando il desiderio e la volontà del soggetto, che si è costituito fino a quel punto come pellegrino *in cerca* del contatto con il divino, arrivano a coincidere pienamente con il desiderio e la volontà di Dio, non può esserci che il silenzio della beatitudine. E il poema cui hanno posto mani il cielo e la terra deve concludersi nel silenzio della visione mistica che tutto rivela. Non è più affare dell'umana *mimesis*: non è più materia per le «proprie penne» e a «l'alta

fantasia» non può che venire a mancare il proprio potere rappresentativo.

Pur operando in contesti storico-culturali profondamente diversi, Thibaut e Baudelaire ci mostrano – all'interno del medesimo genere letterario o, forse, modo del discorso – un soggetto lirico in formazione entro le dinamiche di un desiderio affettivo e cognitivo molto simili. Un desiderio di cui si trova a scoprire traumaticamente e ripetutamente i limiti. Il soggetto lirico esiste e prende voce solo nel *processo* (destinato strutturalmente al fallimento) di sublimazione – intesa come *desiderio* di una (ri)collocazione in uno stato di senso – perché esso è ancora una relazione con la Cosa, con il reale, non può continuare ad esistere dopo il suo effettivo compimento. E l'oggetto sublimato e collocato in un altrove atemporale, anche quando sia una forma artistica, deve essere *de-sublimato* per entrare in relazione con l'immaginazione umana. Il soggetto lirico esiste solo nel tentativo, nello sforzo di tale vivificante de-sublimazione.

Nell'impossibilità strutturale di immaginare l'oggetto infinito del nostro desiderio, cioè di averne un'esauritiva rappresentazione mentale proprio perché si presenta sempre come non-finito alla nostra percezione, ripieghiamo sul termine medio della relazione con l'oggetto e immaginiamo come infinito il nostro desiderio. E il soggetto lirico tenta di darne testimonianza senza, come direbbe Lacan, «cedere sul proprio desiderio».

Bibliografia

- Barbieri, Luca, "Note sul 'Liederbuch' di Thibaut de Champagne", *Medioevo Romano*, XXIII, 3 (1999): 388-416.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Ed. C. Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 .
- Id., *Opere*, trad. it. di G. Raboni e G. Montesano, Ed. G. Macchia, Milano, Mondadori, 1996.

- Bellenger, Y. – Quérueil, D. (eds.), *Thibaut de Champagne. Prince et Poète au XIIIe siècle*, Lyon, La Manufacture (Archives de Champagne), 1987
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF, vol. I 1966, vol. II 1974.
- Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939.
- Brahney, Kathleen J., *The Poetry of Thibaut de Champagne: a Thematic Study* (PhD Thesis, Michigan State University 1976), Xerox University Microfilm, Ann Arbor, 1976.
- Brix, Michel, “Modern Beauty versus Platonist Beauty”, trans. Tony Campbell, Ward 2001.
- Raymond, J. Cormier – Dolly, Martha Rowe, “Aimer, souvenir, souffrir: les chansons d’amour de Thibaut de Champagne”, *Romania*, 99 (1978): 311-346.
- Curi, Fausto, *Il corpo di Dafne. Variazioni e metamorfosi del soggetto nella poesia moderna*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- De Rougemont, Denis, *L’Amour et l’Occident*, Paris, Librairie Plon, 1939, trad. di L. Santucci, *L’amore e l’occidente*, Ed. A. Guiducci, Milano, Rizzoli, 1998.
- Dragonetti, Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, Du Tempel, 1960.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Easthope, Antony, *Poetry and Phantasy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Eigeldinger, Marc, *Le platonisme de Baudelaire*, Neuchatel, La Baconnière, 1951.
- Ferrand, Françoise, “Thibaut de Champagne, de l’obsession du mal à la mort du chant”, Bellenger – Quérueil 1987: 77-87.
- Franke, William, “The Linguistic Turning of the Symbol”, Ward 2001: 15-28.
- Freud, Sigmund, *Der Dichter and das Phantasieren* (1908), trad. it., *Il poeta e la fantasia*, *Opere*, V, 1905-1908, Ed. C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1981: 375-383.

- Gilson, Etienne, *La Théologie mystique de Saint Bernard*, Liège, Parsi, 1934.
- Giusti, Francesco, "Il soggetto creatore e la legge del reale (l'istanza auto-censoria interna all'opera)", *Between*, II. 3 (2012), www.Between-journal.it.
- Id., "Il complesso di Icaro e il canto del cigno, ovvero due miti del soggetto lirico", *Strumenti Critici*, 1 (2013): 93-118.
- Guiette, Robert, "D'une poésie formelle en France au Moyen Age", *Romanica*, 8 (1960): 9-23.
- Guiette, Robert, *Forme et senefiance*, Geneve, Droz, 1978.
- Lacan, Jacques, *Seminaire VII. L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986, trad. it. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi, 1959-1960*, Ed. G. B. Contri, Torino, Einaudi, 1994.
- Menard, Philippe, "Le dieu d'Amour, figure poétique de trouble et du désir dans les poésies de Thibaut de Champagne", Bellenger – Quérueu 1987: 65-75.
- Pichois, Claude, "La Littérature française à la lumière du surnaturalisme", *Le Surnaturalisme français. Actes du colloqui organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1979 : 9-28.
- Prévost, Jean, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Caudeilhan, Zulma, 1997.
- Raby, F. J. E., *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 1952.
- Recalcati, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.
- Id., *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano, 2012.
- Spoerri, Théophil, "Wilhelm von Poitiers und die Anfänge der Abendländischen Poesie", *Trivium*, II (1944): 255-277
- Thibaut de Champagne, *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, Ed. Kathleen J. Brahney, New York, Garland (Garland Library of Medieval Literature, 41), 1989.
- Toury, Marie-Noëlle, "Les chansons de Thibaut de Champagne: l'écriture et le livre", Bellenger – Quérueu 1987 : 45-55.

Ward, Patricia A. (ed.), *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2001.

Zaganelli, Gioia, *Aimer souffrir joür. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Zink, Michel, *La Subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.

L'autore

Francesco Giusti

Francesco Giusti si è laureato in Letterature comparate all'Università dell'Aquila con Massimo Fusillo 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 (University of Cambridge). Al momento ha una borsa di ricerca della British Academy presso la University of York. 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*, *Contemporanea*, *Strumenti Critici*, *Rinascimento*. Collabora da anni alle riviste *Poesia* e *l'Immaginazione* come critico e traduttore dall'inglese antico e moderno.

Email: francesco.giusti@email.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/03/2013

Data pubblicazione: 31/05/2013

Come citare questo articolo

Giusti, Francesco, "L'oggetto del desiderio nella poesia lirica: alcune considerazioni sulla *sublimazione*", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>