

I SAGGI DI LEXIA

27

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci

divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

Vitaliana Rocca

La voce dell'immagine

Parola poetica e arti visive nei *Neue Gedichte* di Rilke

Prefazione di
Francesco Marsciani





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0973-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2018

*Per Adrian,
perché il suo sguardo possa imparare a vedere
fino a ciò che si estende più lontano,
e riconoscerlo in ciò che è più interno,
nel fondo del suo cuore*

Indice

- 11 *Ringraziamenti*
- 13 *Note alla copertina*
- 15 *Prefazione* di Francesco Marsciani
- 21 *Introduzione*

Parte I

Poesia come immagine. Breve storia di un'idea

- 31 **Capitolo I**
Premesse antiche e moderne
- 1.1. *Ekphrasis*, da genere a principio poetico, 31 – 1.2. Poesia e spazio, grammatica e geometria, 42 – 1.3. *The Dance*, 48.
- 51 **Capitolo II**
Prospettive recenti
- 2.1. Poesia come *Bildkritik*, 52 – 2.2. Il corpo irrompe nel discorso: l'estetica figurale, 56 – 2.3. Elementi di semiotica poetica delle arti, 62 – 2.4. L'analisi figurale del discorso poetico, 73.

Parte II

La nuova arte per una nuova poesia

- 83 **Capitolo I**
Sfigurare per vedere
- 1.1. Dalle cose alle passioni, 89.

- 101 Capitolo II
 L'essere e il colore
 2.1. Sentire il destino: i sonetti delle ortensie, 107 – 2.1.1. *Il convincente e oltre*, 118.
- 121 Capitolo III
 Vivere di visione. Frammenti di vita estetica
 3.1. Devi cambiare la tua vita, 121 – 3.2. Dentro lo sguardo, per un istante, 140.
- 149 *Conclusione*
 Lo spazio del senso: Weltinnenraum
- 161 *Bibliografia*

Ringraziamenti

Questo libro ha un nume tutelare, Tarcisio Lancioni, che ne ha incoraggiato e sostenuto la realizzazione in ogni fase e ha contribuito in modo essenziale affinché esso acquisisse forma e sostanza nel tempo, attraverso letture pazienti, illuminanti consigli e rigorose osservazioni. Grazie per tutto questo, ma grazie soprattutto, più di quanto immagini, per l'amicizia e la stima mai scalfite dagli eventi, dalle distanze e dagli anni.

Non dimenticherò mai la generosità, umana e intellettuale, di alcuni "fratelli maggiori": Massimo Leone, grazie al quale questo lavoro ha potuto compiere l'ultimo decisivo passo, cioè quello di diventare libro; Stefano Jacoviello, Fabrizio Podda e Francesca Polacci, che mi hanno guidato attraverso il loro lavoro nel muovere invece i primissimi passi della ricerca nella fase di elaborazione teorica degli strumenti della teoria semiotica greimasiana della figuratività.

Solo grazie alle riflessioni di Francesco Marsciani ho potuto infine dare un volto alle voci che le mie analisi mi avevano permesso di captare: gli sono profondamente riconoscente per aver condiviso la gioia di questa scoperta, che spero sia ancora solo un varco aperto verso nuove scoperte.

Note alla copertina

L'immagine riprodotta in copertina, come spesso accade, non è una scelta casuale e potrebbe costituire l'introduzione ideale del saggio che segue. In un suo scritto epistolare, uno dei tanti dedicati al commento e alla descrizione delle opere che più lo colpivano durante i suoi viaggi e le sue numerose visite a musei, esposizioni, atelier e collezioni¹; Rilke si sofferma su questo Laocoonte, dipinto da El Greco nel 1610, e ne offre un'appassionata descrizione dopo aver raccontato di averlo "guardato e riguardato, attraversato e vissuto con tutti i sensi" nei giorni di settembre 1911 a Monaco di Baviera. Si tratta dell'opera di un pittore che Rilke ama da sempre, per via di quella misteriosa e peculiare modalità di lavorare il visibile, così straordinariamente vicina alla sua moderna sensibilità maturata sull'esperienza delle opere di grandi maestri del suo tempo come Rodin e Cézanne. Proprio tale esperienza fu così intensa da arrivare a influenzare il giovane Rilke fin nella sua stessa produzione poetica, nei modi e con le conseguenze che il presente lavoro tenterà di osservare e comprendere. Per questo motivo sarebbe stato più ovvio, da un punto di vista illustrativo, ricorrere per la copertina direttamente a un dipinto di Cézanne o a una scultura di Rodin. Eppure, scopo di questo studio è di provare ad andare oltre il mero piano "illustrativo" nell'affrontare il problema del rapporto fra parola poetica e arti visive, di non fermarsi cioè alle questioni più direttamente mimetiche di descrizione, trasposizione o somiglianza stilistica, e rischiare piuttosto di inoltrarsi nell'altro lato del visibile per tentare di scoprire le trame profonde sulle quali quel rapporto si regge. La scelta iconografica di copertina consente proprio un simile spostamento di prospettiva, attraverso un riferimento denso alla complessa cultura figurale rilkiana: non è infatti difficile immaginare come il poeta possa aver ritrovato nel dipinto di El Greco la natura delle passioni umane rivelata nelle tensioni dei corpi, come

1. Da poco raccolti da Insel-Suhrkamp nel volumetto *Im ersten Augenblick. Bilderbetrachtungen*, Berlin 2015.

in Rodin, e al contempo tutto l'essere delle cose condensato nella materia pura del colore, come in Cézanne.

Ma la nostra immagine fa anche di più, perché ci permette allo stesso tempo di rinviare apertamente all'opera di Gotthold Ephraim Lessing, quel *Laokoon* del 1766 che, con il suo ormai mitico paragone tra arti del tempo e arti dello spazio, è ancora oggi il più noto e citato tra gli scritti dedicati alla questione interartistica. Capovolgendo il giudizio espresso qualche secolo prima da Leonardo, il quale aveva assegnato all'arte visiva il primato indiscusso sull'arte verbale, Lessing sostenne la tesi opposta: un'immobile opera scultorea, sia pure eccelsa come quella dell'antico gruppo del Laocoonte, non potrà mai ambire al dinamismo, alla vividezza che è in grado di ottenere la stessa scena descritta dalle parole di un sommo poeta. Ma quanta vita ritrova invece Rilke nelle figure scolpite da Rodin! Quante poetiche rivelazioni gli riservano le movenze plastiche di quelle creature di pietra! Il nostro Laocoonte è perciò piuttosto quello visto attraverso gli occhi di Rilke, ritrovato nel quadro di El Greco, e il nostro eroe non sarà infine nient'altro che un torso monco e senza volto, ma che ci guarda e ci abbaglia da ogni lato della sua "pelle di belva" diventando, nelle parole di Horst Bredekamp, "custode esemplare dell'atto iconico", ovvero di quel modo proprio dell'immagine, e per Rilke necessariamente anche della poesia in quanto lingua figurale, di chiamare in causa, e persino modificare, le nostre azioni e il nostro modo di stare al mondo.

Il lavoro che segue si pone programmaticamente in direzione "ostinata e contraria" rispetto alle limitazioni implicite nel canone di Lessing nonché in ogni canone basato su un qualsivoglia paragone "agonistico" fra le arti, accogliendo invece l'invito di quegli studiosi che hanno sostenuto e sostengono il principio di una poetica delle arti che tenga conto delle corrispondenze, delle interferenze, delle sinergie e delle somiglianze piuttosto che delle differenze e dei limiti. Tutto ciò diventa tanto più necessario quando si affronta un'opera come quella oggetto di questo studio, in cui la parola poetica si rivolge alle altre arti per trarne linfa vitale e stimolo di cambiamento, in cui in breve la parola va dall'arte a lezione di poesia.

Monaco di Baviera, settembre 2017

Prefazione

FRANCESCO MARSIANI*

Le cose del mondo abitano uno spazio che ne è la condizione e l'orizzonte. Tuttavia questo spazio, che è uno spazio discorsivo — come diciamo ormai quasi con indifferenza, ma intendendo con questo uno spazio del valore — composto in una scena che è necessariamente e sempre una scena del senso, è anche lo spazio del soggetto, poiché non c'è discorso senza un soggetto che lo renda attuale. Soggetto del discorso. . . ovvero quell'istanza che, pur essendosi pensata lungo i tempi lunghi della nostra tradizione metafisica come collocata di fronte al mondo popolato dalle cose, scopre di non essere altro che cosa a sua volta, ma cosa un po' speciale, marcata da un'apertura che altro non è se non quella scissura che le permette di duplicare lo spazio esterno, lo spazio in cui prende posto, nello spazio interno, per così dire, lo spazio che è il suo, quello dello sguardo, della visione, o per meglio dire e più in generale, lo spazio stesso della presa di mondo, in tutta la gamma dei possibili della "presa", dalla sensibilità all'affettività all'intelligibilità.

È una scoperta che porta con sé tutto il carico della tradizione critica in filosofia, ma di cui l'arte nel corso del secolo scorso ha condiviso l'avventura facendosi spazio sociale e teorico di eccellenza e che ha conosciuto una frequentazione — che è stata una sperimentazione radicale — costante e multiforme. Ne emerge il ruolo epocale di una riflessione profondissima sulle condizioni del poetico, una riflessione che copre il campo della produzione del senso a 360 gradi e che coinvolge pratiche svariate e molteplici di elaborazione creativa. Il lavoro di Vitaliana Rocca prende posto proprio qui, nel bel mezzo di queste esperienze e vi getta uno sguardo non solo competente, sapiente e acuto, ma che presenta un interesse maggiore e peculiare, quello di assumere la prospettiva delineata

* Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

da quel grande poeta che è stato Rilke e di farcelo conoscere, se possibile, ancor più da vicino di quanto non abbia già fatto una tradizione di studi rilkeiani imponente. Rocca prende posizione e sviluppa una tesi interpretativa originale, di grande radicalità, ma soprattutto sostenuta da due percorsi argomentativi fondamentali: da una parte l'esame delle categorie a disposizione dopo i decenni recenti di elaborazione teorica sugli apparati concettuali della analisi critica (teoria dell'arte da Fiedler alla *Bildkritik*, filosofia estetica da Merleau-Ponty a Bachelard a Lyotard, linguistica e semiotica da Jakobson a Greimas a Geninasca), e dall'altra il confronto diretto e ravvicinato con i testi, confronto nel quale si mettono in gioco, su alcuni sonetti di grande bellezza, gli strumenti analitici della semiotica discorsiva con una ammirevole precisione, tale da far emergere efficacemente tutti i tratti testuali necessari alla dimostrazione di una modalità propriamente rilkeiana di indagine poetica.

Cosa c'è in gioco, qual è la posta? Si tratta di comprendere qual è, e quanto ampia, la dimensione propriamente fenomenologica della poetica messa in campo da Rilke, una dimensione che è stata riconosciuta (per esempio da un'autrice che la Rocca apprezza particolarmente, Käte Hamburger) ma che Vitaliana Rocca riconosce a sua volta nei propri termini e che sviluppa con molta convinzione profittando di riferimenti ad una fenomenologia evoluta e particolarmente attenta al fenomeno estetico (si pensi a Merleau-Ponty o a Bachelard, ad esempio). È la svolta dei *Neue Gedichte*, nella quale Rilke si impegna su un percorso di crescita, all'interno della visione, della sua capacità di connettere il proprio sguardo con la consistenza fenomenica degli oggetti, di far coincidere in una tensione irriducibile la presa di mondo con il mondo in quanto incessante articolazione della sostanza fenomenica delle cose. Si vede bene quanta materia vi fosse all'epoca, dalla teoria formale dell'arte alla fenomenologia husserliana, a costituire contesto e ragion d'essere per una simile aspirazione. Rilke, per parte sua, si impegna in un confronto appassionato con le opere di Rodin e Cézanne nella convinzione che il loro lavoro abbia avuto il grande merito di aver messo a nudo la struttura stessa della costituzione del mondo visibile. Poetare non è altra cosa; è uno stesso strato dell'essere che viene investito e riproposto, trasfigurato nella sua immanenza di senso ogni volta nascente, ed è questo il destino che Rilke vuole consegnare alla propria poesia.

Le pagine che Vitaliana Rocca dedica al confronto che Rilke sperimentò con Rodin e con Cézanne sono da leggere con particolare attenzione, perché è proprio da quegli incontri e dalla loro considerazione che si riesce a comprendere il valore vero di una domanda, di una preoccupazione che agitava il poeta in quegli anni e che lo portarono alla messa a punto di una modalità nuova e davvero radicale di praticare apertura, di mettere in gioco il proprio corpo fenomenologico dentro alla plasticità delle figure percepite del mondo. La consonanza con il percorso compiuto dalla fenomenologia è evidente, anche perché, più o meno tematizzato ma ottimamente reso palese dal lavoro della Rocca, al centro di questo progetto vi è proprio la rivalutazione del corpo come luogo delle trasformazioni degli effetti di senso, come “grande traduttore” (capitò a me di dire una volta), corpo che l’autrice di questo volume qualifica giustamente di “corpo del poeta”, non già perché lo sia occasionalmente, bensì, al contrario e necessariamente, perché il poeta è corpo, lo è essenzialmente nella sua apertura costitutiva rispetto a tutti gli attraversamenti, a tutti i richiami, a tutte le eco con cui effetti di mondo si rovesciano senza sosta in altri effetti di mondo. Essere corpo, in effetti, non è altro che essere cosa, tra le cose, nella valorizzazione della propria apertura, nell’effettività del proprio “essere-per” il mondo che abitiamo.

Apertura, dunque, che è, forse prima di tutto poeticamente, attraversamento del limite tra un interno e un esterno, dinamica della creazione di figure capace di mettere in discussione la scissura definitoria che fa del soggetto e dell’oggetto due enti separati, che al contrario appare come lancio e rilancio di un tracciato di connessioni, un azzardo paradossalmente sicuro, un rischio paradossalmente programmato. Apertura del “corpo del poeta” precisamente per quel tanto che il corpo è, come il poeta che esso è, produttore di immagini e operatore di immagini. Vitaliana Rocca giunge con determinazione a una conclusione nitida e risolutiva, per quel tanto che di risolutivo può darsi su questi territori: Rilke ha visto e nominato lo spazio dove le immagini (poetiche certo, ma in virtù di una poeticità che coinvolge le arti nel loro insieme e non solo) sorgono e si trasformano, ed è lo spazio proprio del corpo poetico, l’orizzonte stesso delle immagini in quanto valore delle cose. L’ha chiamato *Weltinnenraum*, spazio interno del mondo, a significare la dimensione in cui l’interno e l’esterno, l’io e il mondo, il soggetto e l’oggetto, articolano reciprocamente,

l'uno per l'altro, la loro relazione reversibile e nel prodursi rispettivo, nel fornirsi l'un l'altro ragione e ruolo, nel consentirsi l'un l'altro di emergere e prendere forma, stabilizzano momentaneamente la rete delle immagini in cui possono manifestarsi come senso prodotto.

A leggere il libro della Rocca, il tragitto che siamo invitati a seguire è denso e tuttavia agevole. La disanima della letteratura teorica che ha prodotto buona parte dell'apparato concettuale necessario per entrare nel merito sia dei problemi che dei testi poetici esaminati e le riflessioni sulla letteratura critica rilkeana consentono all'autrice di muoversi con sicurezza verso l'esplicitazione della propria lettura dell'opera di Rilke e verso la propria interpretazione del senso profondo dell'operazione messa in campo dal poeta. Il percorso è assolutamente convincente, ma vi è qualcosa di più e di più piacevole: quello che si avverte è, al tempo stesso, da una parte uno stile impeccabile dell'argomentazione, senza salti, senza impliciti irrisolti, e dall'altra un amore vero e motivante per Rilke sì, ma più in generale per il fenomeno stesso della creazione poetica (sia essa visiva, verbale, musicale o concettuale) che ci viene trasmesso e che ci fa apprezzare e amare a nostra volta le tesi sostenute come un vissuto del pensiero, un'esperienza di studio e di elaborazione con cui entrare in contatto e da cui farsi suggerire sia un ritorno alle pagine di Rilke sia, insieme ad esso, un'apertura ulteriore della mente verso l'esperienza estetica in generale, nella sua natura di dimensione essenziale della nostra inserzione tra le forme del mondo.

« Bisognerebbe aspettare e raccogliere senso e dolcezza per tutta una vita e meglio una lunga vita, e poi, proprio alla fine, forse si riuscirebbe a scrivere dieci righe che fossero buone. Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze. Per un solo verso si devono vedere molte città, uomini e cose, si devono conoscere gli animali, si deve sentire come gli uccelli volano, e sapere i gesti con cui i fiori si schiudono al mattino. Si deve poter ripensare a sentieri in regioni sconosciute, a incontri inaspettati e a separazioni che si videro venire da lungi, a giorni d'infanzia che sono ancora inesplicati, ai genitori che eravamo costretti a mortificare quando ci porgevano una gioia e non la capivamo (era una gioia per altri), a malattie dell'infanzia che cominciavano in modo così strano con tante trasformazioni così profonde e gravi, a giorni in camere silenziose, raccolte, e a mattine sul mare, al mare, a mari, a notti di viaggio che passavano alte rumoreggianti e volavano con tutte le stelle, e non basta ancora poter pensare a tutto ciò. Si devono avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra, di grida di partorienti, e di lievi, bianche puerpere addormentate che si richiudono. Ma anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso. »

RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, (trad. it. di Furio Jesi per Garzanti, Milano 1974)