

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





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, 72.

Parte II

La nuova arte per una nuova poesia

- 83 **Capitolo I**
Sfigurare per vedere
- 1.1. Dalle cose alle passioni, 90.

- 101 Capitolo II
 L'essere e il colore
 2.1. Sentire il destino: i sonetti delle ortensie, 107 – 2.1.1. *Il convincente*, 117.
- 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'intelleggibilità.

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 rilkiana 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)

Introduzione

“*Ut pictura poesis*, dunque. Purché non metaforicamente”. Quasi a rimarcare l’eterno ritorno di un’annosa questione, la mia introduzione (ri)parte proprio da una conclusione: con le parole appena citate, Giorgio Manacorda concludeva il saggio introduttivo alla sua traduzione italiana delle *Poesie* di Paul Klee, nel quale aveva illustrato, attraverso una dettagliata analisi di alcuni testi, come nelle sue attività parallele il poeta–pittore non ricorresse

ad un codice intersemiotico per approntare una “traduzione” da un codice semiotico all’altro (dall’ordine del linguaggio pittorico all’ordine del linguaggio poetico e viceversa) che realizzi equivalenze tra i due codici, ma al contrario [...] presuppone una identità còdica invariante sulla base della quale i testi e gli ordini semiotici diversi vengono assunti come varianti che realizzano un ordine invariante “iper-codico”.²

Il testo poetico, inteso negli stessi termini di Roman Jakobson³, qui portati all’estremo, diventava per Manacorda

una pura configurazione còdica del giustapporsi e dell’incrociarsi degli assi portanti del linguaggio [...]. In Klee si deve presupporre, in qualche modo, una estrema iconizzazione del testo poetico in quanto “figura” speculare e mimetica delle procedure del linguaggio poetico, replicabili nell’ordine del linguaggio pittorico.⁴

Lungi dal volermi dilungare in un suo approfondimento specifico, la citazione di apertura mi permette grazie alla sua densità di tracciare la “mappa” dei nodi teorici virtualmente connessi al tema del volume e di introdurre sinteticamente alcune questioni che si riveleranno salienti nel corso del lavoro. La prima e più centrale di tali questioni

2. MANACORDA G., *Scacchiere*, introduzione a: Klee P., *Poesie*, Guanda 1978, p. 34.

3. Il quale aveva già anni prima descritto l’identità strutturale tra poesia e pittura di Klee in un saggio fondamentale sul quale ritornerò nel corso del primo capitolo.

4. MANACORDA G., *op. cit.*, p. 37.

riguarda il rapporto tra poesia e arte visiva, che intenderò, attraverso Rilke, per sovrapposizione più che per accostamento, ovvero, proprio come nel caso del suo contemporaneo Klee, non soltanto nel senso della ricerca di “equivalenze” realizzate attraverso operazioni di traduzione intersemiotica (*ècfrasi*), né nel senso della ricerca di temi, figure o scene “ripresi” dalle opere d’arte (*intertestualità*) o rappresentati dal poeta in modo “così vivido da sembrare dipinti” (*enàrgeia*); ma piuttosto nel senso della ricerca di un “ordine invariante”, di un fondamento comune tra testo poetico e immagine dell’arte, un modo della significazione e della creazione artistica indipendente dai livelli e dalle sostanze della manifestazione e strettamente legato in definitiva alla matrice stessa della creatività.

La seconda questione procede di pari passo, poiché adottare una simile prospettiva implica inevitabilmente la necessità di confrontarsi con il problema della definizione generale di *poeticità* dei testi, dunque con l’imponente, imprescindibile eredità di Jakobson. Proprio grazie alle analisi del linguista russo sui testi poetici è stato infatti possibile nel secolo scorso non soltanto descrivere la modalità di significazione specifica dei testi poetici, ma anche parlare per la prima volta di “omologia” fra poesia e arte visiva in termini tutt’altro che metaforici, come dimostra lo stesso saggio citato in apertura e come dimostra un importante testo di A.J. Greimas, in cui la formula della funzione poetica di Jakobson costituisce il fondamento per la definizione di un principio per la spiegazione e descrizione semiotica delle immagini. Conformemente al “principio poetico” jakobsoniano, il semiologo francese riusciva dal canto suo a individuare e definire una semiotica plastica non solo come modalità distinta da e parallela alla tradizionale modalità di lettura figurativa delle immagini, ma anche come *modus significandi* specifico di tutti i testi di tipo estetico, indipendente dalla loro materia espressiva (verbale, visiva, sonora). Proprio a partire dalle riflessioni sul plastico, la semiotica letteraria di scuola greimasiana è stata a sua volta in grado, in particolare grazie a studiosi come J. Geninasca, D. Bertrand e C. Zilberberg, di superare alcuni limiti impliciti nel modello di Jakobson pur avendone pienamente raccolto e sviluppato l’insegnamento. Eppure, nella maggior parte delle analisi semio-linguistiche sui testi letterari e in particolare sui testi “in versi”, è rimasta a lungo dominante una concezione, come

l'ha definita Thierry Metzger⁵, di poeticità relativa al “poema–come–oggetto”, ovvero dove a prevalere è una concezione di poesia limitata alla considerazione delle operazioni di manipolazione effettuate sull'espressione verbale, suscettibili talvolta di determinare quell'estrema iconizzazione del testo ipotizzata da Manacorda, effetto di « questa reificazione del messaggio poetico e dei suoi elementi costitutivi, questa trasformazione del messaggio in una permanenza » (Jakobson 1963).

Tale concezione riemerge ancora oggi, anche al di fuori del contesto semio–linguistico, ogni volta in cui si ripresenti non soltanto la questione della natura del testo poetico ma anche quella dell'intima “parentela” di questo con le arti visive ovvero con l'immagine. Nell'ambito della *Bildtheorie* di area tedesca⁶, ad esempio, è stata di recente avanzata l'ipotesi di costituzione di una teoria critico–iconica della letteratura (*bildkritische Literaturwissenschaft*), fondata su una versione radicale del principio di Jakobson e in particolare della sua concezione “iconica” della natura del testo poetico. Una simile teoria avrebbe lo scopo di mostrare come il testo poetico obbedisca a una logica dell'immagine piuttosto che a una logica verbale e ciò essenzialmente in virtù di operazioni “grammaticali” che rendono il testo una pura figura linguistica attraverso cui la poesia « mostra ed espone se stessa in critico distacco dal mondo delle immagini visibili » (Simon 2010).

Ma la concezione di base che informa approcci come quest'ultimo, quella che efficacemente Metzger definisce del “poema–come–oggetto”, rischia molto spesso non soltanto di rivelarsi estremamente riduttiva ma persino di far da ostacolo a una piena comprensione dei discorsi poetici nel momento in cui si passi all'analisi effettiva dei testi in tutta la loro complessità. Come avremo modo di vedere, persino una poetica come quella rilkiana del cosiddetto *Dinggedicht* (“poesia–cosa”), se sottoposta a un esame accurato e privo di pregiudizi, non sembra in alcun modo potersi ridurre, come fa da sempre molta critica, a una sterile fabbricazione di opere di bravura composte in virtù di una maestria plastica del linguaggio verbale quale strumento per forgiare una forma, né tantomeno a pure figure generate dal linguag-

5. METZER T., *Objet–poème et discours poétique*, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 96–97, Limoges 2005.

6. All'interno della Scuola di Basilea fondata da Gottfried Boehm, tra i fautori del cosiddetto “Iconic turn” e di un approccio ai fenomeni culturali da lui definito “critico–iconico” (*bildkritisch*), che avremo modo di approfondire nel corso del volume.

gio allo scopo di dar vita a un mondo fittizio antitetico alla realtà del mondo esterno, né ad ogni modo a poesie–icone, bozzetti di scene o cose descritte “come se fossero dipinte”. Il rischio è qui di confondere l’indipendenza del testo poetico ovvero il suo costituirsi come “mondo a sé” secondo modalità squisitamente e modernamente antimimetiche, con una autoreferenzialità dai tratti aridamente retorici o vanamente estetizzanti, il che è invece alquanto diverso da ciò che sembra emergere nel momento in cui si consideri l’intero *discorso poetico–figurale* piuttosto che soltanto il *poema come oggetto–figura*⁷, come si tenterà di fare in questo lavoro seguendo né più né meno che il percorso tracciato da Rilke stesso.

D’altra parte è forse importante notare come l’esempio rilkiano compaia in numerosi celebri studi dedicati a questioni complesse relative non solo alle relazioni interartistiche ma anche alla figurality poetica e all’immagine in generale: dal Merleau–Ponty de *L’Œil et l’Esprit* e il Bachelard de *La poétique de l’espace*, al Greimas lirico, sensuale e visionario di *De l’imperfection*; da Gottfried Boehm con il suo *Rilke und die bildende Kunst* e i più recenti critici letterari della *Bildkritik* menzionati sopra, per i quali l’esempio rilkiano viene a costituire quasi un modello della teoria in atto; a Horst Bredekamp che proprio in un sonetto rilkiano ritrova perfettamente illustrata la propria teoria dell’“atto iconico intrinseco”⁸; fino a Paul De Man, Philippe Sollers, Mario Praz e Leo Spitzer, per citare solo gli esempi più noti⁹. È infatti possibile ritrovare in Rilke un vero e proprio laboratorio di riflessione sul ruolo dell’immagine nella definizione della natura e della funzione della poesia, sia all’interno del discorso portato avanti nel materiale extratestuale (saggi e corrispondenze private) che prepara e accompagna la stesura delle opere poetiche, sia pienamente in atto all’interno delle opere stesse e in particolare nei sonetti dei *Neue Gedichte*. Il lavoro qui presentato rappresenta dunque soprattutto un tentativo di

7. Ciò non toglie ovviamente il fatto che a volte, come nel caso citato di Klee o nell’esempio che faremo a chiusura del primo capitolo, la seconda concezione possa diventare più o meno strategicamente predominante.

8. BREDEKAMP H., *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin 2010 (tr. it. *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015. Cfr. in particolare pp. 197–249). Si noti bene che Rilke non fa che identificare in tale “atto” la natura stessa di ciò che per lui è l’autentico “atto poetico” realizzabile nella parola.

9. Si tratta per la maggior parte di testi e autori che avrò modo di riprendere nel corso del lavoro.

riflessione sui nodi e le conseguenze di natura teorica che un simile laboratorio implica, ai fini non soltanto di fornire un contributo rilevante¹⁰ a una definizione di “poetica delle arti” ancora oggi ritenuta da più parti indispensabile¹¹; ma anche di una piena comprensione del ruolo giocato nel testo letterario dalla figuratività e in questa a sua volta dalla percezione. È nell’ambito del discorso, infatti, come ho già accennato e come cercherò di dimostrare attraverso le analisi presentate nella seconda parte del lavoro, che il “dispositivo figurale” della poesia prepara le architetture profonde sulle quali poggiano le operazioni di testualizzazione di superficie. In tale contesto, una guida particolarmente efficace sarà costituita dalla metodologia elaborata dal semiologo-pittore svizzero Geninasca, capace di fondere insieme coerentemente le prospettive del poema-oggetto e del discorso poetico, ma anche centrata sull’attribuzione di un valore essenzialmente cognitivo ai discorsi di tipo estetico, fattore che si rivelerà essenziale anche all’interno del “laboratorio” rilkiano. La ricerca, spesso drammatica, che precede e accompagna la composizione delle “nuove poesie” dell’età matura di Rilke, è volta infatti all’acquisizione delle modalità che il poeta considera necessarie per la creazione poetica e che vede all’opera nel lavoro di artisti come Rodin e Cézanne, legate non tanto alla capacità di imitare le apparenze o di creare oggetti di mero piacere estetico, quanto di “saper vedere” il mondo rivelandone poi le dimensioni figurali invisibili nella “cosa dell’arte” (*Kunst-Ding*), intesa come una nuova realtà il cui valore ultimo è di costituire una vera e propria, peculiare forma di conoscenza.

La poesia per Rilke dovrà dunque a sua volta saper essere sì “cosa”, oggetto, realtà linguistica in carne e ossa ovvero “cosa verbale del-

10. « C’est la sémiotique poétique en tant que telle, forte de son organisation structurale et son mode de signification propres, qui devrait être considérée comme un langage autonome et spécifique, abolissant les frontières conventionnellement établies entre différents domaines de manifestation [...] La suggestion de F. Thürlemann selon laquelle “la prose du monde est transformée par Klee en poésie”, cessant d’être une métaphore, montre, au contraire, le véritable enjeu de la sémiotique, désireuse d’apporter sa contribution à la problématique déjà ancienne de la “correspondance des arts” ». GREIMAS, A.J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, op. cit., p. 23. Si pensi all’attenzione riservata a questo tema anche da Cesare Segre nei suoi ultimi lavori: *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Torino 2003; *Pittura, linguaggio e tempo*, Monte Università, Parma 2006.

11. Cfr. ad es.: ERGAL Y.-M. (ed.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presse univ. de Strasbourg, 2015.

l'arte", ma essa dovrà esserlo "tra le cose del mondo", in mezzo alle quali andrà ad abitare assumendo una precisa funzione e un valore per il soggetto umano, il quale è a sua volta "cosa", parte dello stesso mondo. È dunque una poesia, quella di Rilke, che sembra indicare una via possibile da percorrere per tentare di ritrovare il legame perduto tra la realtà del poema-oggetto e quella del mondo fuori di esso, non rinnegando la lezione di Jakobson ma piuttosto estendendone e amplificandone il raggio d'azione e la portata. A tal scopo seguiremo il nostro poeta in un cammino che sembra essere, a tutti gli effetti, un percorso alle origini dell'immagine poetica, dei suoi valori e delle sue funzioni, in cui emerge per di più la qualità effettiva del rapporto che essa intrattiene con l'immagine dell'arte al di là delle concezioni ecfrastriche tradizionali.

La poesia, l'immagine, dunque. Ma non solo. La poesia come immagine, l'immagine come matrice del senso. In un recente volume di Francesco Marsciani sono contenuti due preziosi saggi rispettivamente sulla scrittura di Merleau-Ponty in rapporto alla pittura di Cézanne e sull'immagine, nei quali è possibile ritrovare *in nuce* alcuni elementi che emergeranno con forza anche in relazione a Rilke. Così come il nostro poeta fonda la sua ricerca di una *nuova* poesia sul modello della *nuova* arte di Rodin e Cézanne, anche Marsciani si domanda

se la parola nuova che Merleau-Ponty vuole reinventare non partecipi di una sorta di espressività profonda, comune a diversi linguaggi, e se la sua operazione non consista principalmente in una sorta di disvelamento [...] che accomuna la sua ricerca alla ricerca dei poeti e dei pittori.¹²

Egli parla proprio della ricerca da parte del filosofo, sul modello di Cézanne, di una lingua che riesca a "dipingere la filosofia", a praticare una sorta di "filosofia in atto". È, *mutatis mutandis*, ciò che vedremo nel nostro caso, poiché solo grazie alla piena comprensione della lezione dei maestri artisti, solo dopo essere riuscito a "entrare nella visione", Rilke raggiungerà quella maturità che lo porterà a definire il concetto fondamentale di *Weltinnenraum* — vero e proprio "spazio del senso" inteso come "spazio dell'immagine", poiché interrogarsi sulla visione non può che « obbligarci a riconoscerci momenti e parti di una dialettica dell'espressione che

12. MARSCIANI F., *Minima semiotica*, Mimesis, Milano 2012, p. 63.

ci sopravanza, che ci attraversa, che ci vuole immersi nella carne per dar voce alla carne »¹³.

*Un solo spazio compenetra ogni essere:
spazio interiore del mondo. . .*¹⁴

In questo, la parola poetica non dovrà servire a dar voce a delle emozioni né a far vibrare le corde di uno strumento per mostrare uno straordinario talento apollineo, quanto invece a “far vedere” quello spazio interiore, a “mettersi in ascolto”, attraverso questo « sforzo che è l’attività di interrogazione, questo rinnovarsi della questione fondamentale che è quella relativa all’essere del mondo »¹⁵, affermandosi così come macchina attivatrice, a tutti i livelli, di immagini interconnesse « che non coincidono affatto con una mal definibile produttività simbolica ma al contrario percorrono la densità e la articolano in dominanze »¹⁶, quella densità che « non è un modo d’essere oggettivo della cosa, essa è ciò che rende la cosa, la sua immagine, un attivatore di immagini, una voce che ci chiama e ci costringe a immaginare »¹⁷.

Al centro di tutto questo, saremo infine pronti ad accogliere da Rilke una forte e chiara indicazione sul ruolo, la posizione, la funzione da attribuire al corpo: corpo-immagine e corpo-poeta, origine e motore dell’incessante vita del senso.

13. Ivi, p. 70.

14. RILKE R.M., *Die Gedichte*, Insel Suhrkamp, Frankfurt und Leipzig 2006, p. 619 (trad. it. *Poesie 1907–1926*, Einaudi, Torino 2000, pp. 466–467).

15. MARSCIANI, *op. cit.*, p. 70.

16. Ivi, p. 266.

17. Ivi, pp. 264–265. Cfr. anche: BACHELARD G., *La flamme d’une chandelle*, Presses universitaires de France, Paris 1961 (trad. it. *La fiamma di una candela*, SE, Milano 2005).

PARTE I

POESIA COME IMMAGINE
BREVE STORIA DI UN'IDEA

Premesse antiche e moderne

1.1. *Èkphrasis*, da genere a principio poetico

Nella terminologia critica contemporanea si tende di frequente ad associare la questione delle relazioni tra arte verbale e arti visive con il termine *èkphrasis*, tramite il quale qualsiasi archeologo, studioso di filologia classica, storia dell'arte o letteratura (rispettivamente) non esiterebbe a etichettare testi che vanno dalla descrizione dello scudo di Achille nel XVIII canto dell'Iliade alle descrizioni di opere d'arte di autori più tardi come Luciano e i Filostrati, fino a una ricchissima lista di versi e prose composti in tempi relativamente più recenti da autori come Dante, G. B. Marino, Carducci, D'Annunzio, Campana, Pasolini, Fortini, Merini, Zanzotto, Bonnefoy, Proust, Camus, Apollinaire, Yourcenar, Goethe, A. W. Schlegel, Rilke, Trakl, Garcia Lorca, Shelley, D. G. Rossetti, Keats, Woolf, Eliot, Ashbery, solo per citare alcuni tra i più noti¹. Così come gli esempi, anche le questioni teoriche collegate al nome *èkphrasis* sono delle più svariate: dalla ricerca archeologica di possibili capolavori scomparsi fino all'analisi dei legami interartistici in una « rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva »². Dietro alla varietà e all'estensione di applicazione del termine, però, si cela una fondamentale confusione circa il suo effettivo significato: come puntualizza Ruth Webb in un lucido saggio³, è difficile trovare

1. Diverse le "antologie" pensate per raccogliere i testi appartenenti a tale "genere". Si vedano i numerosi esempi citati di seguito in questo paragrafo.

2. Celebre definizione di James Heffernan, elaborata in *Museum of words. The poetic of ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, 1993.

3. Il quale offre un prezioso resoconto critico della storia e fortuna di *èkphrasis*, al quale mi rifarò più volte nel corso di questo paragrafo. Cfr. WEBB R., *Èkphrasis ancient and modern: The invention of a genre*, in « Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry », vol. 15, n. 1, Routledge, London 1999, pp. 7-18.

una definizione omogenea relativa sia a cosa dovrebbe costituire l'oggetto di ecfrafi, sia al tipo di testi da includere nel supposto genere⁴. Com'è noto, il termine ha origine nell'ambito delle antiche scuole di retorica, dove l'ecfrasi⁵ costituiva una delle parti più importanti nell'ambito dei *Progymnasmata*, un insieme di esercizi volti a impartire agli studenti le competenze fondamentali per comporre discorsi a fini persuasivi. In tale contesto, le definizioni offerte dai testi a disposizione convergono sullo stesso concetto secondo cui l'ecfrasi è quel discorso capace di descrivere qualsiasi tipo di oggetto (cosa, persona, luogo ma anche evento) in modo così vivido (*enargòs*) da riuscire a "porlo innanzi agli occhi" (*parastèσαι*) dell'ascoltatore⁶. Come fa notare Webb, ciò che colpisce in queste trattazioni è che la descrizione di opere d'arte non costituisce mai una categoria particolare e anche quando ci si riferisce, come fa Teone, al caso dello scudo di Achille, ciò che interessa è piuttosto il fatto che si tratti della descrizione ricca di dettagli di una storia (quella rappresentata nello scudo) e del processo di preparazione dell'equipaggiamento militare (la costruzione dello scudo da parte di Efesto), piuttosto che non di una vera e propria opera d'arte. In ogni caso, se dal punto di vista tematico l'arte visiva non acquisisce in alcun caso particolare rilevanza, è dal punto di vista degli effetti sull'ascoltatore che emerge l'elemento di visualità che giustifica la connessione tra parola e immagine che contraddistingue la specificità dell'ecfrasi: quale che sia il suo contenuto, ciò che conta è che l'ecfrasi debba riuscire a "far vedere", a suscitare nella mente dell'ascoltatore delle immagini quanto più simili a quelle di partenza. È l'*enàrgeia*, la "vividezza" ottenuta soprattutto tramite *un uso cospicuo di dettagli*, a garantire l'ottenimento di simili risultati ed è essa, pertanto, a costituire la caratteristica più specifica ed essenziale dell'ecfrasi delle origini. La celebre formula del poeta Simonide "la pittura è poesia muta, la poesia è pittura parlante" è menzionata da Plutarco proprio a proposito dell'abilità dello storico Tuciddide di descrivere gli eventi in modo così vivido (*enargòs*, appunto) da sembrare dipinti. Lo stesso

4. Ivi, pp. 7-8.

5. Utilizzerò d'ora in poi la versione italianizzata del termine, ormai ufficialmente distinta dal sostantivo che ne rappresenta l'effettiva traduzione, ovvero "descrizione".

6. In particolare quelli di Teone, Ermogene, Aftonio e Nicolao (dal primo al quinto secolo d.C.). Per un resoconto esaustivo di queste fonti, vedi: KENNEDY G., *Progymnasmata. Greek texts of prose composition and Rhetoric*, Society of Biblical literature, 2003.

Quintiliano spiega che il bravo oratore dev'esser capace di far sentire i suoi ascoltatori come fossero presenti all'evento descritto, per cui si tratta, prosegue Webb, di una vera e propria strategia comunicativa basata sulla conformazione del contenuto della descrizione alle aspettative e alle conoscenze possedute dal pubblico, per cui l'aspetto più determinante della descrizione era che gli eventi o oggetti descritti dall'oratore fossero "verosimili", "credibili" e accettabili dall'ascoltatore piuttosto che realmente esistenti o accaduti. Emergono insomma abbastanza chiaramente la definizione e la funzione attribuite all'ecfrasi nella retorica classica: si trattava essenzialmente di un particolare tipo di discorso volto ad accrescere l'effetto persuasivo di un'orazione attraverso la stimolazione dell'immaginazione e delle emozioni del pubblico provocata da una ricchezza di dettagli capace di richiamare nella mente dell'ascoltatore immagini corrispondenti a un bagaglio preliminare e condiviso di conoscenze. In questo, le opere d'arte, ma più ancora il soggetto che esse rappresentavano, poteva offrire di tanto in tanto l'oggetto per una descrizione, ma l'ecfrasi non fu mai associata unicamente con queste⁷.

In questa prospettiva, anche le *Eikònes* di Filostrato il Vecchio del terzo secolo d.C. non andrebbero considerate come testi appartenenti a un presunto "genere" di "descrizione di opere d'arte", ma piuttosto come il risultato di un lavoro retorico ben preciso in cui temi e immagini attinte a un bagaglio di motivi ben noti alla cultura del tempo potessero essere presentati entro una stessa "cornice": d'altra parte, è ormai comune ritenere che i quadri di cui parla Filostrato sarebbero quasi del tutto inventati⁸. Eppure, proprio l'opera di Filostrato e l'interesse prettamente moderno su di essa, rappresentano un nodo importante per comprendere lo sviluppo della definizione di ecfrasi nel passaggio dall'antico al moderno: come ricorda ancora Webb, è stata la sua ricezione in epoca recente, in particolare da parte di studiosi tedeschi e francesi della seconda metà del XIX secolo, frutto degli interessi particolari di precisi contesti culturali, a portare in

7. Cfr. anche: WEBB R., *Imagination and the arousal of emotions*, in *The passions in Roman thought and literature*, Cambridge University Press, 1997, pp. 112-127.

8. Il dibattito sulle *Eikònes* di Filostrato, sull'esistenza o meno dei quadri descritti e sull'origine letteraria dei temi, ha impegnato e appassionato soprattutto gli studiosi tedeschi lungo il XIX secolo. Per una ricognizione, vedi: SCHOENBERGER O., *Philostratus. Die Bilder*, Heimeran, München 1968.

luce il termine alterandone gradualmente il significato da quello di descrizione generica a uno specificamente riferito alle opere d'arte⁹. Accanto al dibattito improntato a un interesse prettamente archeologico tipico della Germania di quel periodo, si afferma di pari passo tra gli intellettuali romantici una controtendenza estetica rispetto al "canone" dell'illuminista G. E. Lessing, il quale aveva fissato, nel suo *Laokoon* del 1766, i limiti e le differenze insormontabili tra poesia e arti figurative, dimostrando a suo modo la schiacciante superiorità della prima rispetto alle seconde. I romantici abbracciarono invece l'idea opposta di una corrispondenza profonda tra le arti, di una loro unità a prescindere dalle differenze dei singoli mezzi espressivi, dando vita a una tendenza teorica e pratica che dura ancora oggi. In tale contesto è molto interessante notare, come ci aiuta a fare K. Pestalozzi, diversi scritti nei quali la poesia è riconosciuta come unica forma verbale attraverso cui sia possibile una *Bildbeschreibung* (descrizione di immagine), in quanto unica forma ad essa "simile". Per Moritz (1788), per esempio, la poesia, al contrario della prosa che restituisce una visione frammentata dell'opera d'arte, è la sola in grado di cogliere, e far cogliere, la totalità (*das Ganze*) ovvero la bellezza, l'essere dell'opera visiva, la quale per l'uomo è a sua volta unica rivelazione della totalità della Natura stessa (*Vorstellung des Ganzen*) condividendo con essa la stessa struttura e producendo in noi lo stesso effetto. Le parole, secondo Moritz, attraverso la traccia (*Spur*) che lasciano impressa nell'immaginazione, devono incarnare il bello, e ciò è possibile solo nella poesia. Inoltre, poiché le immagini mostrano qualcosa di sacro, la poesia soltanto, essendo di ispirazione divina, è capace di "dire" questo "qualcosa" con le parole (Wackenroder 1797). Essa è dunque unica vera e propria *Dolmetscherin*, traduttrice, delle arti visive, attraverso un lavoro che per A.W. Schlegel (1798), autore egli stesso di *Gemälde-sonette* (sonetti composti a partire da opere pittoriche) consiste anche

9. La studiosa menziona in proposito trattati come quello del tedesco Friedrich Matz del 1867, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, che ambiva a individuare la possibile esistenza di un genere per l'opera di Filostrato, attribuendo l'interesse verso l'arte da parte di scrittori come Luciano, Apuleio e i Filostrati allo spirito di un'epoca di splendore dell'arte e della retorica. Nonostante egli non ponesse ancora in particolare rilevanza il termine ecfraasi se non in riferimento alla sua generica accezione retorica, Matz fu tra coloro che gettarono le basi per le future associazioni tra l'ecfraasi e il dibattito sulla descrizione di opere d'arte. Webb ricorda in proposito anche: FRIEDERICH K., *Die Philostratischen Bilder*; GOETHE J.W., *Philostrats Gemälde*; BRUNN H., *Die Philostratischen Bilder*.

nel saper attualizzare i contenuti delle immagini entro l'esperienza e rappresentazione del mondo dello spettatore. Uno dei maggiori pregi di una tale "traduzione" dovrebbe inoltre essere, secondo Goethe, quello di poter essere "facilmente abbracciata con lo sguardo" (*leicht Überschaubar*) in modo da conformarsi all'impressione, immediata e atemporale, lasciata dall'immagine (*Bildeindruck*). Anche il contesto romantico francese offre importanti e persino più estremi esempi a tal riguardo: Webb ricorda studiosi come Bertrand e Bougot, che considerarono (arbitrariamente) Filostrato vero e proprio "inventore" della critica d'arte e furono altresì convinti del fatto che i suoi scritti potessero essere considerati parte di un vero e proprio genere in voga al suo tempo¹⁰. Anche in questo caso, procede ancora la studiosa, si tratta non di evidenza storica quanto di un più generale clima intellettuale che inevitabilmente influenzò e "spinse" la lettura dell'eccfrasi filostratea in una precisa direzione: basta pensare a scritti come quelli di Joris Karl Huysmans, che in *L'art moderne* parlava della passione dei suoi contemporanei per la *transposition d'art*, o Théophile Gautier, che nel poemetto "*L'Art*" celebrava il parallelo tra poesia e scultura, via via fino allo studioso Piot secondo il quale il gusto degli antichi sofisti per "il vocabolario poetico e una certa struttura della frase... li portò a coltivare il più scultoreo dei generi, l'eccfrasi"¹¹. Un simile atteggiamento però, lamenta Webb, comporta irrimediabilmente un uso improprio e arbitrario di un termine così importante per gli studi sull'antichità, i quali verrebbero compromessi dalla proiezione su essi del significato tutto moderno: non è possibile, afferma la studiosa, dell'esistenza di un vero e proprio genere o campo di studi definito col nome di eccfrasi poiché si tratta di una specializzazione arbitrariamente operata soltanto nell'Ottocento nonché di una vera e propria "invenzione di un genere" avvenuta a metà del Novecento¹².

10. BOUGOT A., *Une Galerie antique*, 1881; BERTRAND E., *Un Critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*, 1882.

11. PIOT H., *Les procédés littéraires de la Second Sophistique chez Lucien: l'Ekphrasis*, Rennes 1914, cit. in Webb, *op. cit.*, p. 16.

12. Per la studiosa, ad esempio, è errato suggerire l'idea, come ha fatto Svetlana Alpers, che nella sua opera Giorgio Vasari avesse consapevolmente seguito una tradizione risalente al "genere retorico dell'eccfrasi": il termine stesso era infatti appena conosciuto dagli studiosi del Rinascimento e comunque lo era sempre in connessione con l'accezione più estesa che aveva avuto nell'antichità, per cui l'unica eccfrasi che potesse esser nota al Vasari era quella relativa a oggetti e scene di ogni genere e non confinata alle sole opere d'arte. Per Webb,

L'interesse verso i rapporti tra le due arti si accentua infatti sulla scia delle concezioni romantiche, occupando fortemente le riflessioni estetiche nei primi decenni del secolo scorso, nell'ambito delle quali si ricordano scritti come quelli di Kurt Wais, *Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste* (1936) o Etienne Souriau, *La correspondance des arts* (1947), testo quest'ultimo considerato da Mario Praz come il primo vero tentativo di analisi sistematica e rigorosa sul tema¹³. Ma è negli anni Cinquanta che viene ufficialmente a stabilirsi il significato che tutt'ora siamo più soliti attribuire al termine ecfraresi: nel 1959, quando compare la voce "Ēkphrasis" del *Reallexikon für Antike und Christentum*¹⁴ e soprattutto nel 1955, quando in un saggio dedicato all'*Ode su un'urna greca* di John Keats, Leo Spitzer parla di un genere non più confinato solo a testi premoderni bensì esteso a tutta la storia letteraria occidentale da Omero ai giorni nostri¹⁵. In quell'occasione, racconta Webb, lo studioso enunciava la definizione destinata a segnare una volta per tutte il destino moderno dell'ecfresi e il suo distacco definitivo dal suo senso originario:

utilizzare il significato moderno di ecfresi nell'ambito di uno studio sul Rinascimento serve solo a facilitare il compito di categorizzare le descrizioni di Vasari accanto a quelle di Filostrato e Luciano a scopo comparativo, ma ciò non significa "che queste opere formassero alcun tipo di tradizione continua: una sfumatura che viene praticamente oscurata nel conferir loro l'antico nome di *ēkphrasis*" (WEBB, *op. cit.*, p. 9). Oltre al caso di Vasari, Webb fa notare come anche lì dove ci si aspetterebbe di trovare menzione all'ecfresi come genere, ciò puntualmente non avviene: nel *Laokoon* di Lessing, il termine ecfresi non viene mai utilizzato, eppure si tratta del più celebre studio sulle relazioni e le differenze tra poesia e pittura, incentrato tra l'altro sul passo omerico sullo scudo di Achille — oggi considerato vero e proprio archetipo dell'ecfresi —; e persino nello studio di Paul Friedländer, esso appare nel suo significato originario e lo studioso preferisce piuttosto definire il suo corpus semplicemente come "*Kunstbeschreibung*", eppure si tratta di quello che viene ritenuto da molti il primo vero trattato sull'ecfresi antica e bizantina (cfr.: WEBB, *op. cit.*, p. 10). Cfr. anche: ALPERS S., *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» vol. 23, n. 3-4, The Warburg Institute, London 1960, pp. 190-215; LESSING G.E., *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin 1766 (tr. it.: *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2007); FRIEDLAENDER P., *Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Teubner, Leipzig 1912.

13. PRAZ M., *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, Princeton University Press, 1970 (tr. it. *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Abscondita, Milano 2012, p. 31).

14. A p. 921 del vol. 4, HIERSEMANN A., Stuttgart 1959.

15. SPITZER L., *The 'Ode on a grecian urn', or content vs. metagrammar*, in *Comparative literature* vol. 7, n. 3, University of Oregon Press, 1955, pp. 203-225.

(L'Ode di Keats) appartiene al genere, conosciuto nella letteratura occidentale da Omero e Teocrito fino ai Parnassiani e Rilke, dell'ecfrasi, la descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o scultorea, la quale descrizione implica, nelle parole di Théophile Gautier, *une transposition d'art*, la riproduzione attraverso il mezzo delle parole di *objets d'art* percepibili attraverso i sensi (*ut pictura poesis*).¹⁶

Spitzer vedeva la realizzazione di un simile principio nella circolarità dell'urna sulla cui forma Keats aveva a sua volta plasmato quella dell'ode. Il componimento infatti, notava lo studioso, "è circolare o perfettamente simmetrico, riproducendo così simbolicamente la forma dell'*objet d'art* che è il suo modello", come dimostra il fatto che, ad esempio, "gli elementi della prima scena devono necessariamente ricomparire nell'ultima strofa" o che il testo apre con il pronome "thou" cui fa seguire epiteti descrittivi per poi concludere con una sequenza inversa, così che "l'inizio e la fine della poesia formano una struttura chiasmica che aumenta l'effetto di ciclicità"¹⁷. Per quanto brillanti le sue affermazioni e raffinate le sue analisi (vere anticipatrici di quelle condotte più tardi in modo più sistematico da Jakobson, come vedremo tra breve), Spitzer offriva però, lamenta Webb, ben poca evidenza a prova delle proprie affermazioni storiche e terminologiche, e la presunta "conoscenza" del genere ecfrastrico da parte di Omero e Teocrito non veniva ulteriormente approfondita o documentata: si trattava essenzialmente, come afferma infine la studiosa, di "un'idea in cerca di un nome", un'operazione mossa dalle esigenze di un particolare contesto culturale e intellettuale, in quel caso quello delle idee formaliste relative a una concezione "estetizzante" della poesia come artefatto¹⁸.

Ad ogni modo, come dimostra lo stesso articolo polemico di Webb, l'invenzione del genere ecfrastrico ha rappresentato un successo enorme, che ha segnato fortemente la storia delle idee lungo tutta la seconda metà del XX secolo fino a oggi, come confermano in particolare da un lato l'ampia diffusione di pubblicazioni legate all'interrelazione delle due arti (*Word&Image*, esempio fra tutti), dall'altro i numerosi testi spesso concepiti come delle vere antologie critiche di "ecfra-

16. Ivi, p. 212.

17. Ivi, p. 216.

18. WEBB, *op. cit.*, p. 17.

si” composte da Omero ai giorni nostri, testi destinati a loro volta a diffondere e affermare l'idea dell'esistenza di un vero genere con antichissime radici¹⁹.

Al di là della disputa terminologica o storica circa la validità dell'uso di ecfresi in un'accezione piuttosto che un'altra²⁰ e lungi dal voler tentare una formulazione esclusiva e unilaterale di un termine ormai così dispersivo e abusato, il breve profilo critico–storico appena tracciato grazie all'attenta analisi di Webb, ci permette di individuare fin da subito le diverse questioni teoriche ad esso connesse, per lo meno dal punto di vista di nostra pertinenza, ovvero quello della scienza del discorso. Infatti, se non è possibile parlare di un genere o una definizione precisi senza rischiare di confondersi o peggio di contraddirsi, è invece senza dubbio possibile rinvenire due grandi “famiglie” di problemi di volta in volta messi in campo più o meno arbitrariamente sotto il nome di ecfresi, essenzialmente riconducibili a un generale principio di “somiglianza”, o meglio ancora un principio comune di “visualità”, tra parola e immagine:

- a) la prima, pertinente al livello del contenuto dei testi, è relativa alla capacità del linguaggio verbale di “far vedere” la scena o oggetto descritto come fosse immagine dipinta, qualità che gli antichi avevano chiamato *enàrgeia* e che oggi è per lo più connessa alla questione dell'iconicità dei testi letterari;
- b) la seconda, legata al livello dell'espressione, istituzionalizzata nel secolo scorso da Spitzer e relativa alla possibilità di adattamento e traduzione reciproca delle proprietà formali di un linguaggio nell'altro: la *transposition d'art* (o traduzione intersemiotica).

19. Volumi molto celebri come per esempio, soltanto per citarne alcuni, quelli di Jean Hagstrum (*The sister arts*, 1958), o del già citato Mario Praz (1970); ma anche Wendy Steiner (*The colors of Rhetoric*, 1982), James Heffernan (*Museum of words*, 1993), John Hollander (*The gazer's spirit*, 1995), Murray Krieger (1997), e di nuovo *Èkphrasis von der Antike bis zu Gegenwart* curato da G. Boehm (1995), o gli *Essays on èkphrasis and intermediality* raccolti da P. Wagner (1996), fino ai più recenti saggi sui rapporti fra parola e immagine di Cesare Segre (*La pelle di San Bartolomeo*, 2003; *Pittura, linguaggio e tempo*, 2006).

20. Che è invece l'interesse di Webb, la quale auspica il ritorno a una netta distinzione tra ambiti di studio diversi, proponendo di preferire un termine come “intermedialità” per definire i testi basati sulla trasposizione interartistica e limitare l'uso di “ecfresi” agli studi di letteratura antica per salvaguardarne la specificità.

Entrambe le questioni hanno impegnato il dibattito teorico nel corso del Novecento: si pensi alle riflessioni di Roland Barthes a proposito degli “effetti di realtà”²¹ o più in generale alla disputa sull’iconismo che ha visto Umberto Eco fra i suoi più appassionati protagonisti²². Quanto invece alla seconda questione, l’insistenza sugli aspetti relativi alla manipolazione “plastica” dell’espressione poetica che la rende suscettibile di assumere certe caratteristiche proprie alle opere dell’arte visiva, ha stimolato la proliferazione di studi dedicati alla cosiddetta *transposition d’art*. In base a quest’ultima tendenza, lo studioso americano Murray Krieger ha portato persino, in un suo celebre saggio, la formula spitzeriana alle estreme conseguenze, identificando l’ecfrasi non più soltanto con un genere preciso, bensì con un vero e proprio principio universale da lui considerato come fondamento stesso del testo poetico. Krieger utilizza ecfrasi come una categoria concettuale (relativa al rapporto tra parola e immagine in generale) piuttosto che come genere letterario preciso, sviluppando un percorso di indagine attraverso cui mostrare come la stessa storia del pensiero estetico possa essere osservata a partire dalle attitudini assunte di volta in volta da studiosi, artisti e poeti rispetto ai modi di intendere le relazioni tra poesia e immagine²³.

In sintesi, a partire dalla definizione tutta moderna di ecfrasi come genere letterario che cerca di imitare un oggetto dell’arte verbale attraverso le parole, lo studioso americano²⁴ sviluppa una concezione secondo la quale l’ecfrasi non è in fondo che il caso più estremo ed espressivo di realizzazione *del potenziale visivo e spaziale del mezzo letterario*, ragion per cui egli propone di parlare piuttosto di un “prin-

21. BARTHES R., *L’effet de réel*, in *Communications*, vol. II, 1968, pp. 84–89.

22. Per un resoconto di tale disputa e per un approfondimento del problema dell’iconicità nella lirica si vedano rispettivamente: POLIDORO P., *Umberto Eco e il dibattito sull’iconismo*, Aracne, Roma 2012; PODDA F., *L’iconicità, la lirica. Immagini, teorie e pratiche poetiche da Leopardi a Zanzotto*, I libri di Emil, Bologna 2012.

23. Un’operazione simile si ritrova in Wladyslaw Tatarkiewicz, il quale include l’*ut pictura poesis* tra quelle che egli considera le sei idee fondamentali della storia del pensiero estetico. Cfr. TATARKIEWICZ W., *A history of six ideas*, Polish scientific publisher, The Hague 1980.

24. Gli studi di Krieger ai quali farò riferimento sono due: il suo saggio del 1967, «*Ekphrasis and the still movement of poetry, or Laokoon revisited*», in FREDERICK P., e McDOWELL W. (a cura di), *The Poet as Critic*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 3–26 (poi ripubblicato in appendice al volume del 1992); nonché il celebre volume: *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, John Hopkins University Press, Baltimore 1992.

cipio ecfrastrico” universale, definito attraverso la formula dello *still movement*, il movimento sospeso, ovvero quella sospensione della temporalità e la tendenza alla spazialità considerate come caratteristiche del testo poetico. L'espressione di Krieger, che richiama anche l'urna di Keats analizzata da Spitzer, è una citazione da T.S. Eliot²⁵ Lo *still movement* non è che quel particolare trattamento del tempo — ipostattizzato da Eliot nel vaso cinese che si muove perpetuamente nella sua immobilità (come per Keats era stata l'urna greca) —, il quale rende il testo poetico un « miracolo, poiché esso congela la temporalità verbale nella fissità dell'immagine — come nello scudo omerico — e allo stesso tempo un miraggio, perché ci illude della presenza dell'oggetto, della sua visibilità e tangibilità che è invece soltanto immaginata »²⁶. Krieger propone inoltre di includere nel concetto di ecfraresi non solo le rappresentazioni verbali di opere visive, ma tutte le manifestazioni dell'“impulso spaziale” nella produzione poetica, comprendendo in questa categoria anche quei tentativi da parte dell'arte verbale di ottenere l'illusione di funzionare come un'arte fatta di “segni naturali” (*the illusion of the natural sign*, appunto), l'illusione della motivazione:

Il principio ecfrastrico può operare non solo in quelle occasioni in cui il verbale cerca pur nei suoi limiti di rappresentare il visivo ma anche quando l'oggetto verbale tenta di emulare il carattere spaziale della pittura o della scultura nel tentativo di forzare le proprie parole, nonostante il loro modo normale di funzionare come segni vuoti, ad acquisire una configurazione sostanziale — praticamente a diventare un emblema (traduzione mia).²⁷

Le espressioni utilizzate in proposito da Krieger sono quelle di *ekphrastic ambition*, *ekphrastic desire*, *ekphrastic dream* e ancora *ekphrastic impulse*, tutte volte a fare dell'ecfraresi il principio immanente alla base della ricerca poetica di “rappresentazione dell'irrappresentabile”: poiché nell'ecfraresi (come genere) ciò che si richiede al linguaggio è il “congelamento in una forma spaziale” ai fini di una traduzione dell'immagine — nonostante la parola non abbia spazio né possieda

25. « Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness, as a Chinese Jar still / Moves perpetually in its stillness ». ELIOT T.S., *Burnt Norton*, in *Four Quartets*, oggi in: *The collected Poems 1909–1962*, Harcourt Brace, 1991 (trad. it. Brilli A., *Quattro Quartetti*, Garzanti, Milano 1976).

26. KRIEGER M., *Foreward*, in *Ekphrasis*, *op. cit.*, xvi–xvii.

27. KRIEGER, *op. cit.*, p. 9.

l'“immediatezza sensoriale” propria all'immagine – essa verrebbe a coincidere con il più generico « sogno romantico di realizzare un linguaggio originario di presenza corporea », quel « desiderio ingenuo che preferisce l'immediatezza dell'immagine alla mediazione del codice nella nostra ricerca di un referente tangibile, “reale”, che renda il segno trasparente »²⁸. Se l'idea di principio ecfrastico di Krieger si costituisce all'inizio a partire dalla dicotomia spazio–tempo, a questa viene a sovrapporsi quella di motivato–arbitrario. A partire da ciò, l'ecfrastico può diventare persino, nel progetto di Krieger, un punto di vista privilegiato da cui poter osservare e comprendere la storia stessa del pensiero estetico come avvicendamento di tendenze di volta in volta a favore o contro l'idea della parola come “segno naturale”, ovvero di tutte quelle nozioni elaborate dalle teorie artistiche e letterarie circa la capacità del linguaggio di funzionare come il segno visivo²⁹. Lo studioso americano pone dunque al centro della questione interartistica il problema della referenza del linguaggio al mondo: se lì dove prevale l'idea di un referente “esterno” che il linguaggio deve cercare di “imitare” si determina una nozione “ingenua” dell'ecfrastico, fondata sull'*enargeia* e risultante in estetiche di tipo mimetico o pittorialistico; le versioni più complesse e interessanti si realizzano invece lì dove si attenua e sparisce l'idea referenzialista e l'analogia con le immagini dell'arte avviene piuttosto rispetto al loro “modo di funzionamento” non più considerato “imitativo” quanto “creativo”. L'emblema si rivela per Krieger il termine più adatto per definire

28. Ivi, pp. 10–12.

29. In tal senso, Krieger individua tre stadi o livelli dell'ecfrastico, concettuali piuttosto che cronologici: 1. l'epigramma, il grado zero ovvero lo stadio in cui la parola appare insieme all'oggetto e ad esso è subordinata, svolgendo, nella sua forma originaria, funzione deittica rispetto al monumento verso il quale deve attrarre l'attenzione dei passanti; 2. l'ecfrasi intesa nella sua accezione retorica di base come discorso in cui la parola cerca di eguagliare l'oggetto assente della sua descrizione (sorta di epigramma senza l'oggetto). A tale concezione corrisponde normalmente un'idea di rappresentazione legata alla teoria della *mimesi*, secondo cui solo le immagini, considerate segni naturali, possono riprodurre direttamente il mondo “esterno” (il visibile), per cui la massima ambizione per l'arte verbale è l'*enargeia*, la capacità di far vedere le cose come fanno le immagini dell'arte che sono “come le cose stesse”. 3. Infine quella che per Krieger è la massima proiezione del principio ecfrastico e l'opposto dell'*enargeia*: ciò ch'egli chiama “emblema verbale”, in cui “la parola diventa essa stessa l'oggetto”, e che si afferma rispettivamente nell'epoca rinascimentale e, in una versione più estrema, in età romantica e moderna. Cfr. KRIEGER, *op. cit.*

quest'ultima versione poiché in tal caso il referente è "interno" al testo e non più un preciso oggetto del mondo esterno: ciò avviene al massimo grado lì dove anche la forma e sostanza dell'espressione assumono su di sé la significazione e il testo stesso "diventa l'oggetto".

1.2. Poesia e spazio, grammatica e geometria

La predilezione di Krieger per il momento di massima proiezione del principio efrastico, nel quale egli individua infine il principio che definisce la specificità del poetico, è squisitamente coerente col suo approccio formalista. Sembra cioè che egli non faccia che raccogliere ed "etichettare" l'eredità teorica di quella che è stata una tendenza dominante nella seconda metà del secolo scorso. Ciò è riscontrabile a partire da numerosi esempi: si pensi alle riflessioni di Northrop Frye, il quale individua l'essenza del genere lirico nella sua speciale identità spazio-temporale, rinvenibile al livello della produzione/ricezione ma soprattutto nel livello formale³⁰. Questi nota come il passaggio dall'oralità, basata sulla continuità del flusso temporale, alla scrittura abbia definitivamente aggiunto al poema una dimensione spaziale. L'etimo del termine "verso" (voltarsi, tornare indietro) pone l'accento su questo elemento di discontinuità che si instaura nel poema e che per lui costituisce il tratto essenziale della lirica: « continuiamo ad arrivare alla fine di un verso per ricominciarne subito un altro ». Nella poesia inoltre noi « volgiamo le spalle alla nostra normale esperienza continua nello spazio e nel tempo e a una sua mimesi », non a caso essa nasce spesso in occasione di un evento specifico, un trauma, un "blocco" nelle attività normali (blocco che può riguardare il produttore, il testo in sé, ma anche il lettore, come negli antichi epitaffi). Frye distingue in tal senso due tipi di "processo poetico": uno detto "di transizione", conforme al ritmo continuo della vita normale e caratteristico di forme di poesia premoderna (ad es. il poema epico); e uno "di meditazione", più specifico del moderno, in cui « il tempo nel suo normale fluire è alterato e all'esperienza sequenziale se ne

30. Cfr. FRYE N., *Approaching the lyric*, in *The eternal act of creation. Essays 1979-1990*, Indiana Univ. Press, 1993, pp. 130-138 (trad. it. *Letteratura e arti visive e altri saggi*, Abramo, Roma 1993).

sovrappone un'altra, come di magia e mistero, come quando vi è intensa concentrazione di emozioni e immagini su un oggetto concreto con cui la mente quasi si identifica » (non a caso, il massimo potere meditativo è per Frye quello raggiunto dall'*haiku* giapponese, in cui si accentua la qualità "geroglifica" della poesia anche grazie al supplemento visivo dei caratteri). La poesia di questo secondo tipo è dunque « il luogo dell'intensità frammentaria in opposizione alla continuità », quel luogo « dotato di qualcosa di inesauribile. . . nel quale noi sentiamo la fine dell'inizio »³¹.

Si ricordi poi Wendy Steiner e il suo *pregnant moment*:

Dependent as it is on literary sources, the pregnant moment in painting has in turn generated a literary topos in which poetry is to imitate the visual arts by stopping time, or more precisely, by referring to an action through a still moment that implies it. The technical term for this is *ekphrasis*, the concentration of action in a single moment of energy, and it is a direct borrowing from the visual arts.³²

Il trattato del Groupe μ dedicato alla retorica della poesia³³ offre un altro caso esemplare in cui l'importanza della dialettica spazio-temporale nel testo poetico assume un ruolo fondamentale e nient'affatto "metaforico", nel tentativo piuttosto di una sua sistematizzazione in termini scientifici in tendenza con gli studi di Jakobson³⁴. I tre aspetti fondamentali individuati a tal proposito dal gruppo belga sono i seguenti:

31. *Ibidem*.

32. Steiner esemplificava questo concetto attraverso un'idea espressa, non a caso, proprio nella celebre ode di Keats: « The translation of temporal flux into the stasis of the visual arts saves action from the impermanence and death that all time-objects suffer. The ephemeral is permanently fixed, becoming a hypostasis of ephemerality, and as such the Grecian urn "doth tease us out of thought" ». In un'altra immagine interessante, Steiner suggeriva di paragonare l'ecfrasi a una sorta di equivalente verbale della figura del discobolo, immobile concentrato di azioni passate e future. Cfr. STEINER W., *The colors of rhetoric*, University of Chicago Press, 1982, p. 41.

33. GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Presse Universitaire de France, Paris 1977 (trad. it. *Semiotica della poesia*, Mursia, Milano 1985).

34. Si ricordi ad ogni modo che il lavoro del GROUPE μ , pur ereditando la lezione di Jakobson, si pone in più punti in termini critici rispetto ad essa, in particolare nel rifiutare l'idea di poeticità come riducibile alla sola proiezione del paradigma sul sintagma, definizione che per il gruppo di Liegi andrebbe attribuita al "retorico" in generale, dovendo piuttosto ricercare la specificità del poetico nelle strutture semantiche profonde. Ritourneremo su questo punto a conclusione del libro.

- a) quello che riguarda la situazione pragmatica di percezione/ ricezione del testo poetico: ogni linguaggio articolato chiama in causa una doppia operazione di percezione della successione e integrazione simultanea dei legami tra elementi percepiti (spiegata dalla psicologia della percezione e secoli prima anche da Agostino); la seconda tra queste risulta particolarmente accentuata nell'ambito del linguaggio retorico, e conseguentemente in quello poetico: l'enunciato poetico è infatti dotato di grande unità formale (data da risonanze, parallelismi ecc.) cioè costruito su numerose equivalenze, per tale motivo esso costruirà un tanto più vasto campo di simultaneità (quante più saranno le equivalenze). Il significante comporta di per sé sempre una strutturazione lineare³⁵, soltanto che nel secondo stadio della lettura (quello dell'integrazione) ogni elemento è legato a quelli che precedono e a quelli che seguono, perciò passato, presente e futuro vengono a fondersi, favorendo l'effetto "psicologico" di a-temporalità;
- b) quello concernente il livello semantico, poiché non soltanto la figura retorica, come afferma Genette, apre lo "spazio del linguaggio"³⁶, ma la stessa struttura della forma del contenuto che il Groupe μ considera specifica della poesia assume un aspetto non-temporale (quello cioè di un modello da loro definito "triadico" – fondato su tre termini fissi "anthropos", "kòsmos" e "lògos" – considerato dal gruppo di Liegi come la "vera" specificità della poesia e dotato di un dinamismo dialettico e a-temporale);
- c) infine, il livello del significante poetico, in cui si realizza, secondo gli studiosi di Liegi, l'effetto più interessante e caratteristico di a-temporalità della poesia. Se infatti da un lato è giusto ammettere che le figure dell'espressione poetica sono tutte figure temporali basate sulla strutturazione lineare del testo (ritmi, ricorrenze foniche e grafiche, strofe, chiasmi ecc.) descrivibili dal punto di vista strettamente metrico, dall'altro una loro particolarità comune è di convergere nella categoria della "ri-

35. Fatto sottolineato da Saussure per cui il significante « si dispiega solo nel tempo, è una estensione, misurabile in una sola dimensione », rispetto al quale la linea di Jakobson si pone, secondo il gruppo di Liegi, in controtendenza. Cfr. DE SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916.

36. GENETTE G., *La rhétorique et l'espace du langage*, in « Tel quel » n. 19, 1964, pp. 44-54.

correnza fissa”. E qui sta il punto, perché tutto ciò ha come conseguenza di sostituire al tempo continuativo uno ripetitivo, così che: “per ellissi, si può dire che il tempo viene annullato, nel senso che la sua successività è neutralizzata”, e ancora: « ciò non significa che il messaggio diviene a-temporale ma che esso viene scolpito nel tempo. . . il tempo soggettivo trasformato in tempo oggettivo, dando l’effetto di un messaggio senza un prima e senza un dopo »³⁷.

Questa particolare manipolazione della temporalità è considerata l’aspetto che più di ogni altro apparenta la poesia ad altri fenomeni, come quelli dell’arte visiva o quelli che rimandano al mondo del sacro (la magia, la mistica): « Nel momento in cui la ciclizzazione sospende il dispiegamento della catena, rompendola, si produce un *ethos* analogo a quello della contemplazione a-temporale »³⁸.

Si spiega così la tendenza nello strutturalismo ad analizzare il testo poetico in base a rapporti di tipo “spaziale”, escludendo totalmente ogni linearità temporale da esso e attribuendogli piuttosto uno statuto simile a quello di un “oggetto visivo”:

Il y a dans tout poème valable des effets de correspondance et de symétrie, des rapports qui aspirent à être saisis comme par la vue. Et cette visualisation relative tend à faire du poème moderne un faisceau de coexistence, un objet. Le temps n’y a aucune place, sinon, à la limite, la durée, parallèle à la notre, du tableau que l’on parcourt.³⁹

Krieger non fa dunque che chiamare “ecfrastico” tale principio di spazializzazione formale, che ha come effetto una “reificazione” del messaggio poetico, la tendenza ad assumere non la parvenza quanto lo statuto stesso degli oggetti plastici dell’arte, situando il dominio di un simile principio, nella storia letteraria occidentale, nell’epoca romantica e moderna, che sono poi i momenti in cui (come faceva notare Webb) l’ecfrasi si afferma come “genere” abbandonando la sua accezione originaria. È comunque al lavoro di studiosi come Jakobson

37. GROUPE μ, *op. cit.*, p. 86.

38. GROUPE μ, *op. cit.*, p. 71.

39. NELLI R., *Le temps imaginaire et ses structures dans l’œuvre poétique*, in « Cahiers Internationaux de Symbolisme » n. 14, 1967, pp. 53–67.

che si deve il merito di aver posto per la prima volta sistematicamente in primo piano il ruolo determinante della spazialità in poesia:

Applicando il principio di equivalenza alla sequenza, si acquisisce un principio di ricorrenza che rende possibile non solo la reiterazione delle sequenze costitutive del messaggio poetico, ma anche quella del messaggio nella sua totalità. Questa possibilità di reiterazione immediata o differita, questa reificazione del messaggio poetico e dei suoi elementi costitutivi, questa trasformazione del messaggio in una permanenza, rappresentano un'intrinseca, effettiva proprietà della poesia.⁴⁰

Ed è stato inoltre lo stesso Jakobson, insieme a studiosi della sua scuola come B. Uspenskij, a dimostrare i parallelismi esistenti tra arte verbale e arti visive a partire dall'identificazione rigorosa di analogie strutturali, a cominciare proprio da quella, fondamentale nonché centrale per l'intera teoria jakobsoniana, tra la funzione della grammatica in poesia e quella della geometria nell'arte visiva⁴¹. Sulla base dell'assunto secondo cui esiste un netto discrimine tra categorie materiali e relazionali ovvero tra gli aspetti lessicali e quelli grammaticali del linguaggio, questi ultimi si affermano a pieno titolo come costituenti intrinseci e necessari del linguaggio, manipolabili anche inconsciamente dai parlanti e costituenti veri e propri "significati formali" (o "finzioni linguistiche") riscontrabili ampiamente soprattutto nella poesia in quanto "manifestazione massimamente formalizzata del linguaggio" in cui la « funzione poetica domina sulla funzione prettamente cognitiva »⁴². Parallelismi e contrasti grammaticali abbondano nella poesia e ne costituiscono un elemento fondamentale al punto che le "figure grammaticali" possono a volte dominare in essa, soppiantando i tropi

40. JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963, (tr. it.: *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 208.).

41. Quello che poco prima Mario Praz (*op. cit.*, a p. 55 dell'edizione italiana) aveva descritto come un fenomeno analogo al volo del calabrone, per cui egli aveva sentito l'urgenza di contrastare le ragioni poste contro la possibilità di esistenza di una « simile struttura in mezzi espressivi diversi », trova finalmente una dettagliata dimostrazione. Cfr. in particolare: JAKOBSON R., *Poetry of grammar and grammar of poetry*, in « *Lingua* », XXI, 1968, pp. 597-609; *On the verbal art of William Blake and other poet-painters*, in « *Linguistic Inquiry* », I, 1, 1970, pp. 3-23, (entrambi tradotti e raccolti in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino, 1985); USPENSKIJ B., *Structural isomorphism of verbal and visual arts*, in « *Poetics* » n. 5, Elsevier, Amsterdam 1972, pp. 5-13.

42. JAKOBSON R., *Poetry of grammar...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

o agendo in contrasto con loro⁴³. In ogni caso, si tratta di costrizioni obbligatorie della lingua con le quali il poeta deve necessariamente confrontarsi, potendo comporre secondo o contro ma mai senza di esse, proprio nello stesso modo in cui una composizione pittorica può basarsi « su un ordine geometrico latente o manifesto » o piuttosto trasgredire “gli assetti geometrici” definiti⁴⁴. Vi è infatti un fondamento comune, compreso da alcuni già nel XIII secolo, tra grammatica e geometria: un analogo “potere d’astrazione” capace di sovrapporre « semplici figure geometriche e grammaticali agli oggetti particolari del mondo pittorico e alla concreta materia lessicale dell’arte verbale », per cui è possibile parlare di una « geometria di principi formali caratteristica di ogni linguaggio »⁴⁵. È in base a simili premesse che il linguista russo proporrà più tardi la ormai celebre serie di analisi dedicate all’arte verbale dei poeti-pittori Blake, Rousseau e Klee, tesa a dimostrare come la componente spaziale e geometrica propria al fare creativo pittorico si trasferisca puntualmente nella “trama” (*texture*) verbale e grammaticale dei testi poetici composti dai tre artisti, talora in accompagnamento a precise opere d’arte. Per Jakobson insomma il testo poetico si definisce a tutti gli effetti come un *oggetto plastico*, la cui forma e sostanza dell’espressione, “manipolate” in base a veri e propri principi spaziali assimilabili ai principi compositivi dell’arte visiva, concorrono nella generazione complessiva del senso e costituiscono la specificità del modo di significare proprio della poesia.

43. Ivi, p. 94.

44. *Ibidem*.

45. Ivi, pp. 94-95. In questo senso il linguista aveva inizialmente accennato persino a un’analogia tra la grammatica poetica e il montaggio cinematografico, paragonando le operazioni di contrasto grammaticale della poesia a quelle di “taglio dinamico”, una tecnica in cui viene utilizzata « la giustapposizione di sequenze o riprese contrastanti allo scopo di generare nella mente dello spettatore idee che quelle sequenze e riprese di per sé non trasportano » (*ibidem*, p. 93) (traduzione dall’inglese di questo saggio sempre mia). È interessante in proposito ricordare una nota di Hubert Damisch, il quale, nel menzionare queste stesse riflessioni di Jakobson, ricorda un pensiero di Wittgenstein secondo il quale persino il colore è questione di geometria, un tema che ritornerà nella seconda parte del lavoro quando osserveremo il lavoro poetico di Rilke sul colore a partire dalla pittura di Cézanne. Cfr.: DAMISCH H., *L’origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987 (trad. it. *L’origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992 p. 435); WITTGENSTEIN L., *Remarks on colours*, Berkeley 1977 (trad. it. *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981).

1.3. *The Dance*

Prima di proseguire, intendo qui soffermarmi brevemente su alcune considerazioni relative all'uso della *transposition d'art* nella poesia moderna, in particolare su una conseguenza interessante: quella di fornire in fin dei conti l'occasione per porre enfasi su un certo modo di concepire la poesia stessa, che come abbiamo ripetuto più volte ha dominato le teorie letterarie in particolare per l'influenza delle scuole di ispirazione formalista. È possibile confermare quest'osservazione attraverso l'analisi di diversi esempi testuali. Ne prenderò qui brevemente in esame uno tratto dall'opera di Williams Carlos Williams — autore tra i più significativi del modernismo americano e non a caso aderente al movimento "imagista" fondato da Ezra Pound⁴⁶ — il quale con la sua raccolta *Pictures from Breughel* (1962), serie di componimenti elaborati come "traduzioni" di omonime opere pittoriche di Peter Breughel, offre un caso esemplare di come il comporre versi a partire da opere visive si possa rivelare un sofisticato espediente per porre enfasi su una precisa idea di poesia. Si osservi brevemente *The Dance*:

In Brueghel's great picture, *The Kermess*,
 the dancers go round, they go round and
 around, the squeal and the blare and the
 tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles tipping
 their hips and their bellies off balance
 about the Fair Grounds, swinging their butts, those
 shanks must be sound to bear up under such
 rollicking measures, prance as they dance
 in Brueghel's great picture, *The Kermess*.

Senza volermi addentrare in un'analisi dettagliata del testo, vorrei semplicemente portare l'attenzione su come il lavoro di "parallelismo" costruito dal testo poetico in relazione al dipinto sia qui di natura squisitamente formale, essendo fondato in particolare sui seguenti aspetti: l'organizzazione metrica (viene utilizzato il verso libero, idoneo a esprimere il senso di movimento non ordinato della danza campestre rappresentata nel quadro); la struttura fonica e prosodica, in cui

46. POUND E., *Des Imagistes. An anthology*, Albert and Charles Boni, New York 1914.

una fitta trama di ripetizioni, rime interne, assonanze e allitterazioni (round, they go round and around; the squeal and the blare and the tweedle of bagpipes; a bugle and fiddles; kicking and rolling; prance as they dance. . .) che ripropone i tratti che danno vita e dinamismo al quadro (il ritmo della danza, il muovere alternato e saltellante dei passi), sottolineando in particolare l'aspetto di rotondità delle figure e di circolarità dei movimenti, che si accavallano e ritornano su se stessi come gli *enjambement* nel corpo del testo. Non indifferente risulta inoltre la ripetizione della stessa frase a inizio e a chiusura del testo: a livello visivo-spaziale, racchiude il testo proprio come la cornice racchiude il quadro; a livello ritmico-prosodico, amplifica la musicalità del testo agendo come una sorta di ritornello. La pesantezza (e la rozzezza) dei corpi campestri è annientata nella grazia della danza e la vita contadina si ristora, liberandosene per un istante, dalle fatiche della quotidianità. Il gioco dell'analogia strutturale con effetto meta-poetico è a mio avviso notevole: il soggetto del dipinto, la "danza", è un'azione e una forma di espressione basata su una dimensione molto particolare della temporalità, cioè quella basata sul dispiegamento nel tempo di figure ritmiche. Rappresentare questa complessa configurazione nello spazio immobile del dipinto implica nella pittura una certa disposizione delle figure nello spazio, la distribuzione di fasi e movimenti diversi della danza sui loro corpi, l'uso di linee vettoriali ecc. (tutti elementi riscontrabili nel dipinto di Breughel): il risultato è l'illusione del movimento in un campo di simultaneità. In modo complementare (e "isomorfo"), la poesia costruisce un campo di simultaneità attraverso il suo potere di trasformazione del flusso normale del tempo in un tempo discontinuo e oggettivo tramite figure plastiche ridondanti, circolari. Il rifarsi a una danza dipinta per una composizione poetica, mi sembra, è carico di indizi illuminanti su un certo modo di concepire la poesia (nell'ambito di una certa tradizione che abbiamo delineato prima e che ha trovato in Jakobson una sistematica elaborazione teorica): una struttura ritmica sottratta al tempo normale, sospesa in un attimo inesauribile di eternità.

Prospettive recenti

Se in molti casi la relazione tra poesia e arte visiva sembra effettivamente esaurirsi, come si è visto sopra, in un rapporto di *transposition d'art*, coerentemente con la formula elaborata da Leo Spitzer e con le idee di parallelismo (o isomorfismo) tra le arti, è anche vero che non sempre sembra possibile ridurre al solo piano espressivo le possibilità di quella relazione: lo stesso caso di Rilke, menzionato da Spitzer nella sua formula, se approfonditamente osservato (come cercheremo di fare nella seconda parte del lavoro), porta piuttosto l'attenzione verso un piano altrettanto importante di convergenza tra linguaggio della poesia e linguaggio dell'arte, più profondo e fondamentale di quanto non siano gli effetti "superficiali" di equivalenza tra verbale e visivo (la *transposition* sul piano espressivo, l'*enargeia* sul piano del contenuto). In questo capitolo, prenderò in esame alcuni dei principali approcci recenti da campi teorici anche profondamente diversi eppure tutti convergenti su concetti sempre più radicali e complessi relativi alla natura "immaginale"¹ della poesia: osserveremo innanzitutto la recente definizione di poesia come immagine e come *Bildkritik* elaborata nell'ambito della teoria dell'immagine contemporanea di area tedesca; ci soffermeremo poi sull'"estetica figurale" fondata a partire dalle riflessioni di J. F. Lyotard, polemica nei confronti della supposta rigidità della concezione strutturalista e incentrata sul potenziale trasgressivo della poesia e dell'arte; per approdare alla semiotica francese con le sue riflessioni sul rapporto tra linguaggio e mondo all'interno degli

1. Utilizzo qui "immaginale" in quanto mi sembra termine abbastanza neutro e generico per riferirsi a tutte quelle concezioni che individuano un'identità fondamentale tra poesia e immagine: come si vedrà nel corso del capitolo, a seconda degli approcci si parlerà in proposito ora di "iconico", ora di "plastico", ora di "figurale", per definire concetti per certi aspetti analoghi. Cfr. anche: PINOTTI A. e SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina Raffaello, Milano 2009.

studi sulla figuratività e infine allo sviluppo da parte di Geninasca di un vero e proprio metodo di *analisi figurale dei testi poetici* capace di superare la visione rigidamente formale del *poema come oggetto* riportando piuttosto l'attenzione sui soggetti e i valori coinvolti dal *discorso della poesia*. Non passerà di certo inosservato il fatto, come si era già accennato in introduzione, di come proprio l'esempio rilkiano ritorni praticamente quasi in ogni contesto, spesso come vero e proprio modello delle teorie e degli approcci proposti: una rilevanza che non può non attirare l'attenzione del semiologo e che si rivelerà feconda anche per questa ricerca, poiché sarà attraverso le analisi della seconda parte del lavoro che potremo non solo avanzare proposte rispetto alla questione interartistica ma anche tentare una riflessione orientata a una definizione rinnovata di *poeticità* in relazione all'immagine.

2.1. Poesia come *Bildkritik*

In un suo recente saggio, Angela Mengoni ha portato molto bene alla luce i diversi punti di contatto, epistemologici e analitici, finora rimasti incompresi, tra il progetto di semiotica dell'immagine sviluppato in area francese a partire da A.J. Greimas e quello di una *Bildkritik* portato avanti in area tedesca a partire da studiosi come Max Imdahl e più di recente da teorici dell'immagine come Gottfried Boehm². In sintesi, la studiosa illustra come, nonostante l'uso divergente dei termini (per cui "iconico", come vedremo, si riferisce in semiotica a un discorso ad alta densità figurativa o mimetica, mentre esso è utilizzato dai teorici della *Bildkritik* con riferimento a una dimensione per certi versi analoga a quella che la semiotica definisce invece "plastica" o "figurale"):

Sia la semiotica plastica sia la *Bildkritik* non intendono limitarsi a una descrizione accidentale e asistemica delle qualità sensibili dell'immagine, bensì reperirne le articolazioni, ossia il modo in cui di volta in volta la forma del significante visivo è capace di generare contenuti che non si limitano alla sua lessicalizzazione e che possono essere particolarmente ricchi e complessi.³

2. MENGONI A., *Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell'immagine*, in «Lebeswelt», n. 12, Milano 2012, pp. 172-190.

3. Ivi, p. 186.

Non sorprende dunque se così come Greimas aveva inteso la semiotica plastica (come vedremo) come parte integrante di una generale semiotica poetica, anche nell'ambito della *Bildkritik* si sia sentita la necessità di integrare nella teoria dell'immagine un progetto specifico sulla poesia e la letteratura (una "*bildkritische Literaturwissenschaft*"), basato sull'idea radicale e fondamentale, come spiega Ralf Simon, che la poesia sia una forma di testualità la cui natura pertiene più a una logica genuinamente iconica che a una verbale⁴. Tale iconicità è di tipo decisamente peculiare: essa è rigorosamente "non visiva", propria cioè di un'immagine intesa in termini non referenziali né materiali ma piuttosto come « oggetto eidetico prodotto da un atto di coscienza figurale (*Bildbewußtseinsakt*) »⁵. Ragion per cui la poesia viene parallelamente ad affermarsi come vero e proprio luogo privilegiato della *Bildkritik*: critica cioè a quelle concezioni che identificano l'immagine ora col supporto materiale, ora col referente, a favore invece di modi di intendere i modi di significazione propri del visivo in contrasto con la tradizionale lettura meramente mimetica o figurativa delle immagini⁶. Una lettura "iconica" del testo poetico porta a concentrarsi per Simon piuttosto sulle "co-opposizioni" (*Ko-Oppositionen*) (intese come co-presenza nel testo di termini contrastanti) che a più livelli conferiscono ai testi poetici una "densità" (*Dichte*) che li rende, come le opere dell'arte visiva, veri e propri "esseri iconici" (*ikonischen Wesens*)⁷. Il principio di poeticità di Jakobson viene inoltre qui "reinterpretato iconicamente" (*ikonisch reinterpretiert*): il poetico consisterebbe non in una sola funzione ma nella "poeticizzazione" di tutte le funzioni del linguaggio⁸. In tal modo il testo poetico « espone la

4. SIMON R., *Was ist bildkritische Literaturwissenschaft?*, in « Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft », 55/1, Meiner, Hamburg 2010, pp. 49–68.

5. Ivi, p. 61. Simon utilizza qui il concetto di Husserl, cfr. HUSSERL E., *Phantasie und Bildbewußtsein*, Meiner, Hamburg 2006

6. « Forse è proprio la critica a questo mito secondo il quale immagine significa soltanto ciò che è visibile, uno dei compiti essenziali della *Bildkritik* », *ibidem* (traduzione dal tedesco sempre mia).

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*. Basterebbe comunque già, a mio avviso, la sola formula originale a stimolare, come abbiamo tra l'altro già visto, una sua interpretazione "iconica", dal momento che è possibile dire che il paradigma si "rivela" nel sintagma producendo contrasti, dunque generando senso al modo delle immagini. La poeticizzazione di tutte le funzioni ha qui perciò, forse, lo scopo di aggirare un'inquadratura puramente formale del problema, finendo a mio avviso ugualmente per ottenere analoghi effetti di auto-referenza testuale.

propria struttura grammaticale, mettendola in rilievo, mostrandola dunque mostrandosi », lì dove questa esposizione iconica « ha luogo sistematicamente, come illustrazione (*Verbildlichung*) di tutte le funzioni delle regole del discorso poetico » in una “combinatoria ripiegata su se stessa”⁹ ovvero nell’« infinito circuito interno (*unendliche innere Kreislauf*) » della poesia¹⁰. Per esemplificare questi principi, Simon si serve proprio di un sonetto di Rilke tratto dai *Neue Gedichte*¹¹, in cui secondo lui viene a costituirsi, a partire dall’andirivieni delle sbarre intese come metafore degli strumenti formali della poesia, una figura¹² del metro e della rima la quale, come le sbarre per la pantera, è per il lettore allo stesso modo impedimento e negazione delle immagini provenienti dal mondo esterno. Il sonetto viene definito come un componimento “puramente poetologico, il quale non dice altro che la seguente tautologia: una poesia è l’unità della sua forma”, ragion per cui Simon vi ravvisa una “*Bildkritik* in concreto” dacché quali che siano le immagini richiamate “figurativamente” dal testo, esso nel suo insieme costruisce e segue ben altro tipo di figura¹³. L’aspetto *bildkritisch* è poi sottolineato da Simon attraverso un’interpretazione che vorrebbe vedere nel sonetto da un lato una metafora delle tecniche di riproduzione dell’immagine che si diffondevano ai tempi del poeta (la macchina fotografica) attraverso cui Rilke non farebbe che criticare l’identificazione dell’immagine con un supporto materiale, considerato piuttosto come la morte dell’immagine; dall’altro lato una metafora della nascente psicofisica, lì dove la pantera perde il contatto col mondo quasi fosse una cavia cui viene impartito un processo percettivo quantificato sempre uguale a se stesso¹⁴. Il sonetto

9. Ivi, pp. 63–64.

10. Ivi, p. 58.

11. Che riportiamo qui di seguito nella traduzione italiana: « Dal va e vieni delle sbarre è stanco / l’occhio, tanto che nulla più trattiene. / Mille sbarre soltanto ovunque vede / e nessun mondo dietro mille sbarre. / Molle ritmo di passi che flessuosi e forti / girano in minima circonferenza, / è una danza di forze intorno a un centro / ove stordito un gran volere dorme. / Solo dalle pupille il velo a volte / s’alza muto -. Un’immagine vi penetra, / scorre la quiete tesa delle membra - / e nel cuore si smorza. » RILKE R.M., *Poesie*, Einaudi, Milano 2000, p. 44.

12. Che Simon definisce anche come *Bewegungsfigur*, espressione coniata da Beda Alleman a proposito della figurazione rilkeana e sulla quale torneremo in seguito.

13. Ivi, p. 57.

14. Ivi, p. 54.

inoltre, per Simon, “poeticizza” tutte le funzioni del linguaggio: così ad esempio attraverso la metafora dello sguardo esso porrebbe l’accento sul contesto di ricezione mediale della poesia (funzione conativa); sottolineerebbe inoltre il suo riferirsi a “nessun mondo” (f. referenziale); utilizzerebbe un vocabolario specifico attinente alla filosofia e alla metrica per porre l’accento sulla propria funzione metalinguistica eccetera¹⁵. E in tutto questo ripiegarsi ed esporsi è infine proprio una triplice figura circolare di fondo a dominare il sonetto: quella dei passi intorno a un centro immaginario; quella dell’immagine che attraversa il corpo e cessa di esistere nel suo centro (il cuore) e infine quella, secondo Simon, dell’immagine che si materializza – cancellandosi – all’interno della macchina fotografica: a partire da questi centri, a partire da “immagini che non sono più immagini” la poesia costituisce la propria peculiare immagine, quella in cui essa stessa diviene l’“asse centrale”, il “centro mediatore” di un “intero processo figurale”¹⁶.

Se diverse osservazioni di Simon e in particolare le ultime appena citate si riveleranno di fondamentale importanza anche nell’approccio che intendo sviluppare in questo lavoro, ho comunque l’impressione che, paradossalmente, la sua analisi non faccia in fondo che, da un lato, risolversi in una radicalizzazione dei principi elaborati da Jakobson (lì dove sembra che egli non faccia che intendere il sonetto come una poesia senza immagine, in cui “è la figura grammaticale che domina e che soppianta i tropi”¹⁷); dall’altro, Simon sembra avvicinarsi più alla retorica della “pura figura” di Paul De Man¹⁸, secondo cui in definitiva la poesia non fa che parlare di se stessa in quanto mero artificio del linguaggio, piuttosto che a una vera e propria “logica dell’immagine” nel senso in cui la intende fin dai suoi primi scritti lo stesso Boehm¹⁹. Quando Simon afferma che il testo poetico in esame è l’unità della sua forma e distacco critico dal mondo visibile, rende conto a mio

15. Ivi, p. 63.

16. Ivi, p. 55.

17. JAKOBSON R., *Poetry of grammar, grammar of poetry*, op. cit., p. 93.

18. Che riprenderemo, criticamente, anche in seguito. Cfr. DE MAN P., *Allegories of reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979.

19. Cfr. ad esempio il saggio, ormai classico: BOEHM G., *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in Gadamer H.G. e Boehm G., *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, pp. 444–471. Si tratta di un testo a mio avviso infinitamente più “rilkiano” (sebbene ciò non sia, almeno credo, nelle intenzioni del suo autore) di quello proposto dal Simon.

modesto parere solo in parte della portata "iconica" (e se vogliamo *bildkritisch*) della poesia, e in tal caso in particolare della lirica rilkiana del *Dinggedicht*, poiché dimentica completamente l'enfasi posta da Rilke sulla necessità di "imparare a vedere" il mondo considerata come preliminare alla creazione poetica; omette l'importanza della dialettica visibile-invisibile che informa la "critica al visibile" operata dalla poesia, quella trasfigurazione dell'invisibile del mondo nell'"immagine poetica" della quale il *testo-figura* non è che un correlativo espressivo: centro *mediatore* di un intero discorso figurale, interfaccia di quell'intima relazione tra soggetto e mondo sulla quale la poesia fonda il proprio valore e la propria funzione. Lo studioso non fa alcuna menzione di concetti centrali come quello di *Weltinnenraum*, lo spazio interiore del mondo, in cui l'"iconico" diventa generatore di senso e funzione di conoscenza; né del legame profondo con le arti visive. Le "immagini invisibili e oggettive" che per Simon è necessario saper individuare nei testi poetici ai fini di una avanzata teoria letteraria dell'immagine rischiano dunque, se ricercati solo "nell'esteriorità del testo (*in dem Außen des Textes*)"²⁰, di diventare qui niente più che un altro modo, ben più radicale che in Jakobson, di fissare la poesia in un *testo-figura* tutto impegnato a mostrare se stesso e la poeticità nella pura auto-rivelazione del linguaggio e delle sue funzioni, portando paradossalmente a una visione molto più linguistica (o "logocentrica") e meno "iconica" di quanto ci si sarebbe aspettati e di quanto ancora si possa invece dire.

2.2. Il corpo irrompe nel discorso: l'estetica figurale

Nella sua celebre opera *Discours, figure*²¹ il filosofo Jean-François Lyotard esordiva protestando

che il dato non è un testo, c'è in esso, uno spessore, o meglio una differenza, costitutiva, che non è da leggere, ma da vedere; questa differenza, e la

20. SIMON R., *op. cit.*, p. 67. Proprio questa sottolineatura tradisce a mio avviso una "ricaduta" sulla forma espressiva come unico luogo effettivo della dimensione "iconica" della poesia. Ciò appare in più punti anche a partire dall'insistenza sulla "poiesi iconica" del testo poetico come momento privilegiato dell'immaginalità in poesia e l'esclusione da questo della dimensione metaforica (cfr. p. 58).

21. Trad. it. *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008.

mobilità che la rivela, è ciò che non finisce mai di esaurirsi nel significare il dato²².

In un percorso che parte dalla fenomenologia merleau-pontiana per approdare alla psicanalisi di Freud, scegliendo il dominio dell'arte e della poesia moderna e d'avanguardia come modello e la decostruzione come metodo, Lyotard si scaglia contro una visione unilaterale del discorso come struttura che sottomette ogni oggetto alle proprie regole codificate riducendone così irrimediabilmente l'opacità e dunque la ricchezza di senso. Egli invita a spostare piuttosto l'attenzione su ciò che per lui costituisce l'"altro" del discorso e che lui chiama la sua dimensione "figurale", che pertiene alle pulsioni del "corpo desiderante" e che è eccesso di senso non linguistico, intraducibile e di natura eminentemente visiva, la quale può irrompere nel discorso e rivelarsi in esso soltanto attraverso una trasgressione delle regole del codice. Ciò può avvenire principalmente nell'arte e nella poesia, ma solo lì dove si manifesti, come in Cézanne, Klee, Pollock o Mallarmé, una vera e propria forza de-figurante e de-formante, in cui "le figure del visibile" vengano « a loro volta sollevate, frammentate, compresse, sfigurate dal desiderio »²³

Olivier Schefer sintetizza molto bene la concezione lyotardiana in quattro punti, in cui il concetto-chiave di figurale si delinea come: "figura puramente visibile", non assimilabile ad alcun referente esterno; "figura dell'infigurabile", che si manifesta come eccesso di senso, trasgredendo la chiusura del discorso inteso come sistema limitato; "traccia" di una invisibile forza pulsionale che ambisce per sua stessa natura a rivelarsi; "figura de-figurante", operante secondo una paradossale logica delle *ressemblances dissemblables*²⁴. Per spiegare il "lavoro figurale" in opera nella creazione artistica Lyotard ricorre inoltre alla definizione freudiana di "lavoro onirico", il quale non è che opera di trasposizione e trasformazione finalizzata alla manifestazione del desiderio latente, nelle parole di Lyotard di un *fantasme originnaire* o meglio una "figura-matrice"²⁵. Il filosofo distingue infatti tre livelli

22. Ivi, p. 35

23. Ivi, p. 340.

24. SCHEFER O., *Qu'est ce-que le figurale?*, in « Critique », n. 630, pp. 912-925.

25. « Esiste una radicale connivenza fra figura e desiderio. È questa l'ipotesi che guida Freud nella comprensione delle operazioni del sogno, permettendo di articolare in modo

dello “spazio figurale” ovvero: la *figura-immagine*, che è “ciò che vedo” (il sogno, il quadro, il film); la *figura-forma*, che è “nascosta” nel visibile (« la *Gestalt* di una configurazione, l'architettura di un quadro, l'inquadratura di una fotografia, in breve lo schema²⁶); e infine appunto la *figura-matrice*, profondità inconscia del discorso, senso ultimo invisibile, illegibile e inintelligibile del figurale²⁷.

In tutto ciò la poesia (sulla quale il filosofo si sofferma lungamente in un'intensa trattazione) è quel “discorso infiltrato di figurale”, spazio discorsivo *diventato spazio plastico* in cui « attraverso la figura, le parole inducono nel nostro corpo, allo stesso modo di un colore, un abbozzo di atteggiamento, di posizione, di ritmo »²⁸. La poesia è “l'altro della prosa”, è il contrario della retorica e della connotazione perché è vera “trasgressione delle regole del codice”, la quale trasgressione consiste “nell'uso di *operazioni* che non hanno *corso* nel linguaggio” ordinario²⁹. L'essenza stessa del poetico è dunque per Lyotard la “decostruzione”, la “forza critica” dell'opera: l'introduzione nel linguaggio di « operazioni extralinguistiche che ritardano la comunicazione », la « presenza di una forza altra dalla legge della lingua e della comunicazione nel discorso »³⁰ che può agire *a tutti i livelli di linguaggio* poiché ne può essere figura ora una metafora ora una “violenza sintattica”, ma ciò che conta è la “natura dello scarto che la genera”³¹. Al di là delle implicazioni prettamente filosofiche di una ricerca delle sostanze ultime (l'inconscio, il fantasma originario) costruita attorno a categorie dell'indefinibile–ineffabile (inintelligibilità, illeggibilità) — che ben si addicono all'impeto di protesta della trattazione lyotardiana ma rispetto alle quali il semiologo non può far arretrare i propri strumenti d'analisi —, Lyotard mette in luce alcuni caratteri fondamentali relativi al *modus significandi* proprio del poetico (la poesia come spazio plasti-

deciso l'ordine del desiderio e l'ordine del figurale attraverso la categoria di trasgressione: il “testo” del preconsciouso (resti diurni, ricordi) subisce delle scosse che lo rendono irriconoscibile, illegibile; in questa illegibilità la matrice profonda in cui è radicato il desiderio trova il proprio rendiconto. Si esprime in forme disordinate e in immagini allucinatorie », LYOTARD J.F., *op. cit.*, p. 325.

26. *Ibidem.*

27. *Ibidem.*

28. Ivi, p. 341.

29. Ivi, p. 376.

30. Ivi, p. 383.

31. Ivi, p. 382.

co, la poeticità come trasgressione e creazione secondo operazioni inedite attuabili a tutti i livelli) che sono squisitamente semiotici: ne sia riprova il fatto che il filosofo affida proprio a delle parole del semiologo Umberto Eco il compito di aiutare il lettore a “far intravedere” la meta del suo discorso³². Egli inoltre coinvolge categorie che ritroveremo anche nella concezione semiotica del figurale: in particolare, i livelli della figura-immagine e della figura-forma richiamano per certi versi la distinzione semiotica tra livello iconico (più concreto) e livello figurale (astratto) della figuratività; e anche la dimensione corporea, considerata da Lyotard all’origine del figurale, ritroverà nella concezione della teoria semiotica post-strutturale della figuratività e dell’immagine una funzione fondamentale, sebbene in tal caso spogliata di ogni contenuto psicanalitico.

La filosofia del figurale lyotardiana ha profondamente influenzato l’impostazione teorica contemporanea di area francese, sia nell’ambito degli studi sull’immagine, sia negli studi sui testi letterari. Tra i più notevoli esempi del primo caso sono senza dubbio da ricordare lo studio di G. Deleuze sulla pittura di Francis Bacon e alcuni celebri volumi di G. Didi-Huberman³³. In questi studi, la nozione di Lyotard viene utilizzata innanzitutto allo scopo di mettere in discussione una concezione meramente figurativa e iconografica della pittura³⁴, lì dove, ad esempio, le figure di Bacon hanno piuttosto la “funzione primordiale” di “rendere visibili forze invisibili” attraverso operazioni che non sono né di “trasformazione delle forme” né di “scomposizione degli elementi” quanto piuttosto di “deformazione”, senza però essere « mai torture: sono al contrario le posizioni più naturali di un corpo che si raccoglie in funzione della forza semplice che si esercita su di lui, voglia di dormire, di vomitare, di voltarsi... »³⁵. Similmente,

32. Ivi, pp. 384–385.

33. DELEUZE G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981 (trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004); DIDI-HUBERMAN, GEORGE, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990.

34. « La pittura non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare. È come se avesse due vie possibili per sfuggire al figurativo: verso la forma pura, per astrazione; oppure verso il puro figurale, per estrazione o isolamento. Se il pittore ha cara la Figura, se prende la seconda via, sarà per opporre il figurale al figurativo. » DELEUZE G., *op. cit.*, p. 14.

35. Ivi pp. 119–120. Non troppo diversamente Rilke aveva descritto le forze all’opera nelle figure scolpite di Rodin, come si vedrà in seguito. Ed è, come vedremo, proprio a simili “deformazioni” che perverrà Rilke stesso in alcuni suoi sonetti, portando agli estremi

le *Annunciazioni* di Fra Angelico sarebbero per Didi–Huberman risultato di una vera e propria poetica della “dissomiglianza pitturale”, di un modo di pensare squisitamente “figurale” proprio della dottrina cristiana, irriducibile alla sola interpretazione iconografica poiché realizzazione di un progetto teologico il cui scopo ultimo è la figurazione di quell’“infigurabile” che è il mistero dell’incarnazione³⁶.

Sul versante letterario, l’esempio più recente di studio improntato all’estetica lyotardiana e più ancora alla sua “versione” didi–hubermaniana è quello in cui K. Winkelvoss applica il concetto di figuratività proprio all’opera di Rilke, nel tentativo di una definizione della poetica della figurazione elaborata dal poeta a partire dalle arti visive³⁷. Quello di Winkelvoss è uno studio molto vicino al nostro per l’intenzione di fondo, quella cioè di far emergere la centralità del legame tra la poetica della figura rilkeana e le arti visive. A questo scopo, se da un lato è notevole la raccolta di citazioni da testi di ogni tipo (lettere, saggi, versi) composte dal poeta lungo tutto l’arco della sua carriera, in qualità di prove evidenti del filo rosso che rappresentò l’arte visiva nella formazione della sua poetica; e se pure di questo legame lo studio riesce a mettere a fuoco la specificità profonda al di là di mere somiglianze di superficie o identità attribuibili a fattori stilistici, essa manca quasi del tutto di un apparato e un metodo di analisi sistematico dei testi. Di questi vengono piuttosto di volta in volta utilizzati dei frammenti a mo’ di conferma di una “presenza sintomatica” di un fantomatico “Altro del visibile” o “visivo” che costituirebbe l’essenza della poetica figurativa rilkeana. Winkelvoss insiste più volte e giustamente sul fatto che la figura rilkeana non è soggetta né alla logica figurativa

la lezione rodiniana e quasi prefigurando quella baconiana. Si noti inoltre che Deleuze definisce a tal proposito un principio molto forte di “comunanza delle arti”: «Nell’arte, in pittura così come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. [...] Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili forze che non lo sono. Allo stesso modo la musica si sforza di rendere sonore forze che non lo sono.». Poiché l’esercizio di tali forze su un corpo è condizione della sensazione, ogni arte obbedisce dunque a una comune “logica della sensazione”, in cui questa dovrà riuscire a « rovesciarsi a sufficienza su di sé, distendersi o contrarsi, per captare, in quello che ci dà, forze non date, per far sentire delle forze impercettibili ed elevarsi fino alle sue proprie condizioni ». Ivi, p. 117.

36. Cfr. DIDI–HUBERMAN G., *op. cit.*

37. WINKELVOSS K., *Rilke, la pensée des yeux*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004.

del visibile–leggibile né a una astratta completamente liberata da ogni referente:

Non vi è prima la natura (il visibile), e poi la rappresentazione o la descrizione: è la parola poetica che apre sull'immagine che fa 'avvenire' il reale [...] la figura è ciò che permette di farci vedere, nello spazio di un istante, ciò che è ancora possibile dire ai limiti del dicibile [...] essa è il sintomo che appare nella parola di colui che ha abbandonato la valle comune delle parole.³⁸

La somiglianza con la cosa è sempre ricercata come un punto di arrivo piuttosto che di partenza, ed essa ha a che vedere con il dispiegamento della legge interna della cosa e non con l'imitazione della sua apparenza: così la poesia raggiunge l'oggetto (il proprio referente) a un livello superiore senza però ripiegare nell'astrazione. La capacità della figura rilkiana di "far vedere" va dunque ben oltre il senso dell'*enargeia*, e il legame con l'arte visiva ben oltre quello dell'*ut pictura poesis*: essa piuttosto rende visibile la "vera faccia delle cose". In tutto ciò, per Winkelvoss, una vera e propria "logica del sintomo" si sostituisce a una del simbolo, ovvero l'immagine non è riflesso del sentimento umano sui fenomeni naturali, ma al contrario il fenomeno naturale si rivela in un'immagine che a sua volta "impressiona l'anima": il poema rilkiano, per Winkelvoss, è "il teatro di questi sintomi del lavoro della figurabilità" (la *Darstellbarkeit* freudiana) che la figura rilkiana vuol mostrare, per cui "nell'ancora indefinibile, ancora inesistente, nella rottura, nell'apertura si realizza il fine ultimo della rappresentazione". La figura è in Rilke "*surgissement*" di una presenza sensibile che emerge dalla materia muta, "l'istante in cui il mondo prende forma ai nostri occhi, l'istante della nostra presenza al mondo in cui il mondo ci guarda". Rilke è interessato « alla qualità visiva dello spazio interiore », uno spazio che però « non è quello figurativo né quello astratto », ed è attraversato da un « sintomo defigurante che è il solo a permettere alla vera forma, la vera figura, di rivelarsi »³⁹. Winkelvoss riconduce puntualmente nel corso del suo studio il pensiero e l'atteggiamento di Rilke al pensiero e all'atteggiamento che Didi-Huberman esprime nei confronti della tradizione della storia

38. WINKELVOSS K., *op. cit.*, pp. 162–165.

39. Ivi, pp. 260–261

dell'arte, secondo cui è necessario re-imparare a guardare le immagini mettendo da parte il discorso tradizionale instaurato a partire da Vasari e ritrovando invece, come già osservato sopra, quella "teologia dell'immagine" propria alla religiosità medievale (il cui principio centrale non è l'imitazione ma l'incarnazione) la quale ci permette di comprendere la "dissomiglianza all'opera in ogni somiglianza", il lavoro di "defigurazione" che sottende a ogni figurazione. In questo, se da un lato il pensiero di Didi-Huberman costituisce la forza del lavoro della Winkelvoss, dall'altro ne segna anche la relativa debolezza: la studiosa analizza il pensiero estetico di Rilke privilegiando le sue implicazioni nel discorso sull'immagine d'arte piuttosto che su quelle della poesia, e in ciò ella rimanda continuamente all'intuizione e alla fascinazione didi-hubermaniana la piena comprensione dell'ipotesi proposta, in una identificazione troppo sicura e totale dell'estetica rilkeiana con quella dello studioso francese. La dimensione "né figurativa né astratta" così ben individuata dalla studiosa non si spiega dunque mai ulteriormente che nei termini di un "Altro del Visibile", il quale sembra irrimediabilmente diventare niente più che un nuovo nome, altrettanto enigmatico, di un indefinibile ineffabile.

2.3. Elementi di semiotica poetica delle arti

Non v'è nulla che debba scoraggiarci dal cercare un comune vincolo tra le varie arti.

M. PRAZ, *Mnemosyne*, 1970

Nelle pagine che seguono, tenterò di affrontare la questione del rapporto tra parola poetica e immagine dal punto di vista semiotico, alla ricerca di un approccio rinnovato alla poeticità capace di rendere conto di fenomeni testuali come quelli che interesseranno la seconda parte del lavoro, in cui il rapporto tra poesia e immagine, ovvero tra poesia e arte visiva, riguarda l'intero sistema della creazione poetica fino ai suoi valori ultimi ed essenziali. A tale scopo, è la teoria elaborata da Greimas e la sua scuola nell'ambito degli studi sulla figuratività dei testi visivi e letterari a partire dagli anni Ottanta a fornirci gli strumenti di base per proseguire nella ricerca.

La questione di fondo in gioco nello studio delle “figure del discorso” è quella, complessa e da sempre aspramente dibattuta in campo teorico, del rapporto fra linguaggio e mondo, fra il cosiddetto “mondo naturale” e la capacità dei linguaggi di farvi riferimento. Si ricorderà a tal proposito l’antica nozione retorica di *enargeia*, ovvero quella capacità del bravo oratore di riuscire a « porre l’oggetto della descrizione innanzi agli occhi dell’ascoltatore » allo stesso modo delle immagini dipinte o scolpite che, in quanto “segni naturali”, venivano considerate “come l’oggetto stesso” (v. capitolo primo).

La teoria greimasiana offre riguardo a tali problemi una serie di soluzioni di particolare efficacia. La prima è quella secondo cui la figuratività sarebbe da intendersi innanzitutto come un certo modo di *lettura* del mondo:

Cos’è “naturalmente” dato e immediatamente leggibile nello spettacolo del mondo? Supponendo che siano delle figure (che i tratti provenienti dai diversi sensi contribuiscono a costruire), queste non possono essere riconosciute come oggetti, a meno che il tratto semantico “oggetto” — che è intracettivo e non è inscritto “naturalmente” nell’immagine primaria del mondo — non venga ad aggiungersi alla figura per trasformarla in oggetto; supponendo di riconoscere successivamente una certa pianta o un certo animale particolari, le significazioni “regno vegetale” o “regno animale” faranno parte della lettura umana del mondo e non del mondo stesso. È questa griglia di lettura che ci rende il mondo significante, consentendo di identificare le figure come oggetti, di classificarle, di collegarle tra loro [...]. Di natura semantica — e non, per esempio, visiva, uditiva, olfattiva — la griglia di lettura serve da codice di riconoscimento che rende il mondo intelligibile e utilizzabile.⁴⁰

Il “mondo” stesso non è infatti che un « linguaggio figurativo, le cui figure — che noi ritroviamo nel piano del contenuto delle lingue naturali — sono fatte delle “qualità sensibili” del mondo, e agiscono direttamente — senza mediazione linguistica — sull’uomo [...] un luogo di elaborazione ed esercizio di molteplici semiotiche [...] una macrosemiotica »⁴¹. Come spiega molto bene Tarcisio Lancioni:

È il mondo “in sé” a cui i segni dovrebbero riferirsi ad essere equivoco, o meglio, continuamente equivocato. Questo infatti non ci si dà, o almeno

40. GREIMAS A.J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, op. cit., pp. 8–9.

41. *Ibidem*.

non ci si dà soltanto, come un universo di “cose” brute indipendenti da noi ma ci si dà sempre come orizzonte di senso ed è in quanto tale che noi viviamo in esso e ad esso ci rapportiamo.⁴²

La figuratività è dunque anche un certo modo di “produzione” del senso, di cui l’“effetto di realtà” (la nostra antica *enàrgeia*) non sarebbe che uno dei possibili effetti di senso realizzabili all’interno del discorso, secondo precise operazioni definibili come

referenzializzazione: le figure semantiche si agganciano nel tessuto del discorso ad altre figure che selezionano e confermano la “consistenza” virtuale delle prime. Si crea così una vasta rete di relazioni che corrispondono alle operazioni di attualizzazione del senso che il lettore o lo spettatore effettuano nel leggere o guardare. È l’insieme di queste relazioni interne al discorso stesso che chiamiamo referenzializzazione: il discorso figurativo è uno che moltiplica le procedure d’integrazione delle figure tra loro e che fonda l’efficacia (la credibilità) delle rappresentazioni “concrete” che propone sulla densità delle connessioni che stabilisce tra le sue figure: un discorso che voglia produrre un effetto di iconicità è dunque quello che usa in abbondanza la referenzializzazione. Le procedure di iterazione semantica, di *débrayage* tra unità discorsive e più in generale quelle di anaforizzazione permettono di disporre di grandi pannelli figurativi isotopi suscettibili di produrre e alimentare una impressione referenziale.⁴³

Per la teoria greimasiana la figuratività non è, infine, che un vero e proprio “linguaggio autonomo” dotato a sua volta di diversi livelli di profondità:

La semiotica ha appreso come la figuratività non possa essere compresa soltanto come abbigliamento delle strutture profonde, secondo il principio di arricchimento e complessificazione semica che regge i passaggi tra profondità e superficie. La figuratività possiede essa stessa diversi livelli di profondità. Le isotopie figurative, così, sono capaci non più solo di provocare l’impressione referenziale ma di strutturare la significazione in modo molto astratto e “produrre” il livello profondo del discorso.⁴⁴

42. LANCIONI T., *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano 2009, p. 47.

43. GREIMAS A.J., COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. II, Hachette, Paris 1986.

44. *Ibidem*.

Questa affermazione piuttosto radicale è il punto di approdo di una lunga serie di studi e analisi condotte sui testi visivi da studiosi come Jean-Marie Floch, Felix Thürlemann e Omar Calabrese, nonché, parallelamente, sulla dimensione figurativa dei testi letterari da studiosi come Denis Bertrand e lo stesso Floch. Un momento fondamentale in questo percorso è l'abbandono da parte della semiotica generativa della contrapposizione "astratto" vs. "figurativo", una distinzione che per Floch

est bien trop chargée de connotations; mieux vaudrait faire la distinction entre figuratif et figural. Le figurative impliquerait alors le découpage usual du monde naturel, sa connaissance et son exercice de la part de celui qui reconnaît dans l'image objets, personnages, gestes et situations. Quant au figural, il serait un figurative... "abstrait", impliquant une articulation — saisie ou produite, peu importe — du monde visible ou d'un universe visible construit, mais don't les unités ne sont pas encore "faites" (au sens d'"apprêtées") aux figures du monde "naturel". Figuratif et figural peuvent d'ailleurs coexister dans le meme texte-occurrence.⁴⁵

Nocciolo duro di tale assunto è la definizione di semiotica plastica, elaborata sul campo dello studio delle immagini ma presto diventata cuore di quella che potrebbe definirsi a tutti gli effetti una semiotica poetica delle arti. Al di là della griglia di lettura figurativa, la scuola di Greimas individua unità portatrici di ulteriori significazioni: nell'e-

45. FLOCH, *op. cit.*, p. 19. L'esempio più pregnante (e più citato) al riguardo è l'analisi effettuata dallo stesso Floch su *Composizione IV* di Kandinsky. Com'è possibile attribuire un significato a un'opera di questo tipo? Il procedimento adottato è il seguente: dopo aver operato una prima identificazione delle unità discrete che articolano la sostanza espressiva e ipotizzando che esse possano assumere la funzione di formanti correlabili ad altrettante unità di contenuto, si cerca di ricostruire "a posteriori" un codice interpretativo: ciò può avvenire procedendo alla comparazione di un corpus di opere dell'artista che presentano lo stesso tema (a partire dal titolo) e dai quali è possibile rinvenire un simile inventario di elementi plastici: in tal modo, non si fa che ricostruire un particolare stile espressivo, vale a dire un insieme di "motivi", unità paradigmatiche che permettono di riconoscere precise corrispondenze tra configurazioni sintagmatiche e unità di contenuto. Confrontando le diverse combinazioni sintagmatiche di motivi fra le varie opere, e fra queste e quelle individuate nel testo in analisi, è possibile così la costituzione di segni-oggetto, associazioni di unità di contenuto e sintagmi espressivi. Attraverso correlazioni semisimboliche fra categorie plastiche del piano dell'espressione (ordinate sintatticamente in contrasti) e categorie di ordine tematico o figurativo, si possono riconoscere quei motivi che permettono di ricostruire la dimensione discorsiva del piano del contenuto. Ciò spinge a non poter più accettare la definizione di "astratta" per una simile espressione e introdurre piuttosto quella di "non figurativa" o, appunto, "figurale".

spressione di Floch, di una “parola più profonda”⁴⁶. Tali unità sono definibili come tratti minimali afferenti a categorie di tipo topologico, eidetico e cromatico (relative cioè rispettivamente allo spazio, alla forma, al colore) le cui combinazioni possono dar luogo a figure plastiche, alcune delle quali andranno a costituire dei formanti plastici suscettibili di instaurare relazioni segniche con dei significati. Nella superficie, le unità capaci di generare la significazione saranno individuabili grazie alla presenza dei cosiddetti contrasti plastici, definiti come la copresenza, sulla stessa superficie, di termini opposti di una stessa categoria plastica. Tali relazioni sono di tipo speciale: esse sono del tipo definito da Hjelmslev “semi-simbolico”, dove cioè tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto si costituiscono correlazioni non tra singoli elementi, come nei sistemi simbolici, quanto piuttosto tra categorie. Ecco la celebre sintesi esemplificativa di Greimas:

Certe opposizioni dei tratti plastici sono legate a certe opposizioni delle unità del significato che si trovano dunque a essere omologabili, per esempio:

appuntito: arrotondato: terrestre: celeste (Klee)
in rilievo: appiattito: nudo: ornato (Boubat)⁴⁷

Nonostante sembrano dipendere dalla lettura figurativa dei testi visivi, i significati omologati alle categorie del significante plastico « possiedono grande generalità e si presentano come delle categorie astratte del significato »⁴⁸. Inoltre, il rapporto tra formanti plastici e categorie del contenuto non rinvia ad alcun rapporto di analogia o motivazione tra singoli elementi, ma piuttosto, come nota ancora Lancioni:

È possibile individuare un principio di motivazione non nel legame fra singoli elementi delle diverse serie o coppie oppostive, quanto tra la relazione che caratterizza i termini di una serie e la relazione che caratterizza i termini di una serie diversa. Si tratterebbe allora di una *motivazione fra relazioni* e quindi categorie astratte anziché fra singoli termini o figure del mondo, e di nuovo, le coppie di termini adottati potrebbero ad ogni momento essere so-

46. FLOCH J.-M., *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam 1985, p. 11.

47. GREIMAS, *Sémiotique figurative et...*, *op. cit.*, p. 22.

48. *Ibidem*.

stituite da coppie che fossero in grado di manifestare la medesima relazione astratta.⁴⁹

Si tratta, per Greimas, di un vero processo di “autodeterminazione”, la nascita di un vero e proprio “linguaggio secondo”, il che comporta inevitabilmente l’assimilazione del plastico al poetico, nel senso più squisitamente jakobsoniano del termine: l’individuazione di contrasti plastici (copresenza di termini di una stessa categoria) sulla superficie del testo visivo non sarebbe che un caso di quella che Jakobson aveva isolato come funzione poetica (la proiezione del paradigma sul sintagma). Se la lettura poetica dei testi letterari non è che il risultato di una riarticolazione del significante verbale che istituisce correlazioni tra nuovi formanti espressivi e contenuti “rinnovati”, ciò è, a livello formale, proprio quel che può avvenire in un testo visivo. L’organizzazione strutturale e il *modus significandi* propri del poetico possono in breve rendere conto di fenomeni realizzati in testi artistici di ogni tipo: il plastico non sarebbe che una delle sue realizzazioni. A partire da tale riconoscimento, le prospettive aperte nell’ambito di quella che per Greimas è l’annosa questione delle corrispondenze delle arti, come si può intuire, è di importanza capitale, e rappresenta un significativo passo avanti nel percorso cominciato con Jakobson.

È su queste basi che si afferma la nozione di “figuratività astratta” alla quale Floch assegnava il nome di “figurale”: una dimensione legata all’ambito del visivo seppur non all’ovvietà delle figure o icone riconoscibili dalla “griglia di lettura”. La figuratività va cioè pensata come un *continuum* di grandezze variabili, la cui variabilità è fondata sul principio di “densità semica”: un vero linguaggio a più livelli in cui il livello più profondo, grazie alla sua natura costante, permette la descrizione, in un dato testo, dell’organizzazione semantica al livello più superficiale. La figuratività profonda sembra poter diventare vero e proprio luogo di conversione delle dimensioni più profonde e astratte della significazione nel discorso, andando persino a toccare il cuore della teoria greimasiana e reclamando un posto di importanza centrale all’interno del percorso generativo. È ciò che mostrano le analisi condotte sulla figuratività dei testi letterari. Bertrand ad esem-

49. LANÇIONI T., *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano 2013, p. 63.

pio, nel suo studio sul ruolo della figuratività nella costruzione dei valori in *Germinal* di Émil Zola, individua correlazioni semisimboliche tra categorie topologiche e contenuti di tipo intracettivo a partire da un'operazione di rarefazione semica o riduzione semantica. In breve, insiemi figurativi iconici complessi (cioè ad alta densità semica, come ad esempio la pianura, il canale, la foresta da un lato, i pozzi, le gallerie, la caverna dall'altro) vengono ricondotti a un'opposizione figurativa più generale di tipo locativo (superficie / fondo) ulteriormente riducibile a un'opposizione semica elementare "figurale" (alto / basso). Da ciò discende che:

Le categorie della spazialità sono in grado di esprimere entrambi gli universi: quello estero-cettivo o figurativo — nel quale cioè le categorie semiche hanno un corrispondente nel mondo naturale — e quello interocettivo o astratto — le cui figure sono prive di corrispondenti figurativi. In questo modo, fra i due livelli di discorso — o addirittura fra i due tipi di discorso — si crea un'analogia di struttura che possiamo formulare nel modo seguente: spazio: figuratività: spazio: astrazione. Questa omologia diviene possibile perché lo spazio non si riduce a una semplice topografia, ma è al tempo stesso — e a tutti i livelli — la base di un'assiologia.

Le due funzioni rappresentative governate dalle relazioni spaziali — quella figurativa e quella astratta — poggiano l'una sull'altra, si riflettono l'una nell'altra, si fondano e si specificano reciprocamente.⁵⁰

Floch stesso giunge a simili conclusioni analizzando *Sulle scogliere di marmo* di Ernst Jünger, basandosi stavolta sul rinvenimento di figure non spaziali bensì cromatiche a partire dalle unità di manifestazione rappresentate dalle tinte di colore descritte nel testo. Postulando che un sistema semiotico vivo sia indipendente dal linguaggio di manifestazione, Floch afferma di poter legittimamente rendere conto del sistema cromatico soggiacente all'opera letteraria in analisi attraverso gli strumenti della semiotica visiva: dietro la disseminazione apparentemente insignificante di lessemi del colore nel testo del racconto, lo studioso riesce a individuare un vero "discorso" cromatico correlato alla dimensione cognitiva dei soggetti della narrazione. Il procedimento è lo stesso adottato da Bertrand, ovvero quello della riduzione progressiva delle figure "denotative" del colore (dei formanti figurativi), vale

50. Cfr. BERTRAND D., *L'espace et le sens. "Germinal" d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam 1985, p. 18.

a dire la loro spoliazione fino al rinvenimento di qualità cromatiche elementari la cui articolazione (i.e. l'organizzazione in formanti plastici) risulta omologabile a quella dei valori veridittivi messi in gioco nel racconto: i tratti "luminoso + saturo" saranno omologati a verità, "non luminoso + saturo" a falsità, "non luminoso + non saturo" a menzogna e così via dicendo.

Teresa Keane, infine, riesce a individuare numerose omologazioni di tipo semisimbolico instaurate su un livello figurativo astratto analizzando un brano di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, in particolare tra « figure eidetiche spogliate del loro rivestimento iconico » e significati di ordine patemico. Keane rafforza così l'ipotesi di analisi come quelle di Floch e Bertrand e soprattutto fissa un punto importante ipotizzando l'integrazione del nuovo concetto di figurale all'interno del percorso generativo: la studiosa afferma infatti la possibilità di pensare la figuratività astratta come dispositivo collocabile al livello delle strutture narrative profonde, in quanto di esse sarebbe in grado di gestire le trasformazioni: siamo « di fronte a una riorganizzazione di forme in cui l'icona cambia mentre la *Gestalt* resta identica pur subendo un'inversione — ed è proprio in questa inversione che è possibile situare la trasformazione al livello della narratività profonda »⁵¹.

La dimensione figurativa del contenuto di un testo può costituire il piano dell'espressione della dimensione astratta, essendo il risultato della conversione del piano dell'espressione del mondo naturale nel contenuto linguistico. I colori, gli spazi, le forme, insomma, da formanti figurativi si affermano come elementi utilizzabili per la costituzione di formanti plastici costituenti il piano espressivo di un discorso astratto (veridittivo, assiologico, patemico ecc.)⁵². La progressiva de-*iconizzazione* (spoliazione) delle figure del mondo fino al rinvenimento di pochi tratti si afferma come l'operazione alla base dell'individuazione di una struttura figurale sulla quale può fondarsi un discorso "di secondo grado, interpretativo e astratto", parallelamente a quanto abbiamo avuto modo di vedere nel caso dell'emergere di

51. KEANE T., *Figurativité et perception*, in *Nouveaux actes sémiotiques* n. 17, 1991, pp. 1-15 (trad. it. *Figuratività e percezione*, in Fabbri P. e Marrone G. (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol. 2, Meltemi, Roma 2001).

52. FLOCH J.M., *Des couleurs du monde au discours poétique de leurs qualités*, in *Documents de recherche du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'EHESS*, n. 6, Paris 1979.

quel “linguaggio secondo” (essenzialmente, come dicevamo, di tipo poetico) a partire dalle significazioni istituite semi-simbolicamente nel livello plastico dei testi visivi. Sentiamo l'eco delle parole di Floch propagarsi fino a comprendere la più generale teoria della figuratività, aprendo le più interessanti prospettive di studio: anche lì dove i due piani del testo verbale non instaurano una semiosi di tipo poetico, può essere nondimeno all'opera una “poesia visiva”, a essa conforme ma operante su un altro livello.

Sembra possibile pensare la dimensione figurale come una sorta di modulo (o, per alcuni, una grammatica) il quale può fungere da luogo di trasformazione delle strutture astratte (ad esempio, il percorso cognitivo, o passionale, di un soggetto) nel livello discorsivo (i colori descritti o dipinti, le melodie musicali): un dispositivo indipendente dalla natura percettiva del significante che farebbe da tramite fra l'articolazione della sostanza espressiva in categorie formali e l'articolazione del contenuto. È in tal senso, ad esempio, che Calabrese utilizza il termine “figurale” per riferirsi alle categorie immanenti che costituiscono la struttura semantica virtuale del formante “acqua” (“trasparenza/opacità”, “movimento/immobilità” ecc.), lì dove invece egli utilizza “figura” in riferimento a specifiche rappresentazioni visive dell'acqua, dunque nel senso “figurativo” del termine, in cui essa corrisponde alle figure del mondo naturale: ciò che egli descrive sarebbe una dialettica continua tra figura e figurale, in cui cioè quest'ultimo tende ogni volta a “farsi figura” allo scopo di mettere in crisi il concetto stesso di rappresentazione (e rappresentabilità), essendo l'acqua di per sé informe⁵³. Anche Francesca Polacci applica il termine “figurale” esclusivamente a quelle categorie minime e invarianti del piano del contenuto del linguaggio verbale che corrispondono a categorie del piano dell'espressione del mondo naturale, ipotizzando persino la possibilità di restringerne l'applicazione alle sole categorie spaziali (“verticale/orizzontale”, “lineare/obliquo” ecc.). In questo caso, il figurale diventa il modulo sul quale è possibile fondare una traducibilità reciproca tra verbale e visivo, un meccanismo ritenuto dalla studiosa alla base anche di testi sincretici come le tavole parolibere futuriste. Polacci nota come la sintesi tra verbale e visivo possa fondarsi in quei testi proprio “in virtù di strutture geometrico-spaziali

53. CALABRESE O., *La forma dell'acqua*, in *Carte Semiotiche*, n. 9-10, 2006.

soggiacenti a entrambe le forme semiotiche messe in discorso”, cioè comuni alla « articolazione della semiotica del mondo naturale (colta nella sua dimensione visiva) e al piano del contenuto della semiotica linguistica »⁵⁴. Così ad esempio, ne *Les mots en liberté futuristes* di Marinetti, è possibile individuare i più svariati casi di sincretismo posto a livello di una spazialità astratta, ad esempio:

all'interno del micro-testo posto in alto a destra della tavola, in cui i due lemmi *Léger* e *Lourd* sono disposti secondo una direzionalità rispettivamente ascendente e discendente (direzionalità marcata dall'andamento sinistra-destra della scrittura alfabetica) [...] all'interno della definizione di *Léger* [...] risulta evidente una marca ascensionale, un movimento dal basso verso l'alto che definisce la spazialità astratta coincidente con figure di ordine plastico e la figura plastica che traduce tale marca semantica è individuabile nel vettore /obliquo/, orientato trasversalmente, che fa da supporto a *Léger*.⁵⁵

Il livello geometrico-spaziale della figuratività consente qui la traducibilità tra visivo e verbale, in quanto per mezzo di esso viene a stabilirsi « un luogo di sintesi in cui può darsi reversibilità e traducibilità tra i due »⁵⁶.

Un caso straordinariamente efficace di utilizzo della categoria della figuralità è infine quello illustrato da Stefano Jacoviello per quanto riguarda il discorso musicale⁵⁷, dove il figurale conferma la propria autonomia dalla dimensione iconica e più in generale dalla natura sostanziale dell'espressione. Infatti, pur non esistendo in musica una rappresentazione esplicita delle figure del mondo (e nemmeno la possibilità di una sua ricostruzione a partire da tratti minimi come nell'analisi di un quadro astratto) come chiave per l'accesso al significato, la possibilità di determinare una sintassi plastica a partire dalle salienze della sostanza permette di ricostruire a posteriori, per semisimbolismo, una sintassi della forma del contenuto (figurale, in quanto relativa a categorie come “alto-basso”, “chiuso-aperto” ecc.)

54. Cfr. POLACCI F., *Analisi testuali e dispositivi sincretici nella tavole parolibere futuriste: per una semiotica verbo-visiva*, tesi di dottorato in Semiotica, Università degli Studi di Siena, 2005.

55. Ivi, p. 86.

56. Ivi, p. 123.

57. Cfr. JACOVIELLO S., *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Mimesis, Milano 2012.

e quindi un livello discorsivo (per omologazione di quelle a categorie tematiche e figurative) pervenendo dunque in ultima istanza alle strutture semionarrative e profonde. Ciò, afferma Jacoviello, libera definitivamente dalla tentazione di ricercare una motivazione sostanziale tra un'espressione astratta come la musica e i significati ad essa comunemente associati (di natura soprattutto passionale): in un simile "riconoscimento figurativo", infatti, non vi è alcuna necessità, poiché le articolazioni della sostanza espressiva della musica "si mantengono astratte". È il semisimbolico, dunque, come detto sopra con Greimas e Lancioni, che pone le condizioni astratte per poter individuare nei termini vuoti della relazione dei valori semantici figurativi che portano alla formazione del sintagma discorsivo⁵⁸.

2.4. L'analisi figurale del discorso poetico

Le ultime considerazioni ci offrono lo spunto per concludere questa breve trattazione intorno alla figuraltà come fondamento di una semiotica poetica generale attraverso il coinvolgimento del modello di analisi figurale del discorso poetico elaborato da Geninasca. Concetti

58. Jacoviello arriva a considerare il figurale come « dimensione fondamentale del discorso musicale », e ancor di più come « condizione nucleare della significazione », « scatola vuota che pone le condizioni per la conversione fra strutture semionarrative e livello discorsivo ». Ma com'è possibile, concretamente, che una articolazione semantica, relativa all'esperienza del mondo naturale e più in generale all'esperienza umana, possa installarsi sulle configurazioni astratte della musica? La soluzione proposta è che a partire dalle modulazioni della sostanza sensibile sia possibile rinvenire lo schema delle configurazioni tensive opponibili capace di costituire un sistema di tipo semisimbolico: il passaggio dal continuo al discontinuo, dalle modulazioni ai contrasti, avverrebbe dunque grazie all'esistenza di un modulo di tipo figurale, lo stesso che permette di accedere, successivamente, alla sintassi delle opposizioni tensive e foriche relative agli stati timici soggettivi dunque alla dimensione passionale. Così, il modulo figurale rilevato mettendo a contrasto le configurazioni tensive nel brano *Si dolce è il tormento* di Monteverdi, porta a scoprire che il "percorso dell'estesia" messo in atto dal testo si basa su quattro passi che costituiscono la struttura tensiva del tetracordo discendente e del brano nel suo insieme: questi saranno omologabili ai quattro passi dell'amore che appaiono di fatto anche nel livello figurativo del testo verbale di accompagnamento (dolore, pentimento, languore, sospiro), figure che l'ascoltatore può rendere pertinenti proprio in virtù della "tonalizzazione" su di lui operata per mezzo del dispositivo figurale: « Le quattro altezze del tetracordo diventano i quattro passi dell'amore, pur non essendolo in sé, ma solo per sé. Non c'è ontologia ma immanenza, poiché tutto significa in relazione al sistema testuale che lo definisce per categorie pertinenti ». Cfr. JACOVIELLO S., *Suoni oltre il confine*, tesi di dottorato in Semiotica, Università degli Studi di Siena, 2007.

come quello di “prensione del senso” e di “semiosi in atto”, sviluppati in modo particolarmente efficace dallo studioso-pittore svizzero sono infatti fondamentali per definire l’approccio ai testi che intendiamo analizzare nella seconda parte del lavoro. Nella prospettiva di Geninasca, le figure inscritte nel discorso presentano un “doppio statuto”, a seconda che le si osservi da un punto di vista lessicologico o dell’analisi discorsiva: esse possono cioè essere considerate nella loro identità di “formanti”, paragonabile a quella dei lessemi del tesoro lessicale (lo studioso parla in proposito di « dizionario figurativo [...] diverso dal dizionario dei simboli dal momento che registrerebbe delle virtualità relazionali, afferente e valenze che nulla hanno a che spartire con i significati grossolani delle ‘chiavi dei sogni’ »⁵⁹) dunque in quanto figure « assestate dall’uso e costitutive del ‘tesoro culturale’ »⁶⁰; o piuttosto in quanto “attori” iscritti nel discorso, a partire dall’identità “variabile” che assumono di volta in volta nella realizzazione in un discorso specifico. Nel momento dell’instaurazione di una figura del “dizionario figurativo” nel discorso, l’istanza di enunciazione assume il formante innanzitutto come “luogo vuoto”, indipendente dalle relazioni virtuali che lo compongono e per le quali è stato coinvolto e sul quale potrà operare le trasformazioni che definiscono il suo “divenire semantico”: « la ‘vita delle parole’, dei formanti verbali e naturali, è funzione dei discorsi tenuti e condivisi in cui essi sono attualizzati sotto forma di variabili »⁶¹. Una delle conseguenze più rilevanti di questa concezione è per Geninasca relativa alla netta indipendenza esistente tra investimenti figurativi da un lato e investimenti realtivi ai predicati configurativi dall’altro, fatto del quale un esempio fondamentale sarebbe l’uso del linguaggio “figurato” della metafora: ponendo due o più isotopie figurative distanti tra loro, essa impone la ricerca di una rappresentazione semantica comune a quei percorsi figurativi attraverso la trasformazione di schemi preesistenti o la produzione di schemi inediti, in una prospettiva conforme a quella che Paul Ricoeur aveva delineato con la sua concezione della “metafora viva”⁶². L’invenzione e la creatività enunciativa, la trasformazione delle parole

59. GENINASCA, *La parole littéraire*, PUF, Paris 1997, (trad. it. *La parola letteraria*, Bompiani, Milano 2000, p. 36).

60. *Ibidem*.

61. *Ivi*, p. 40.

62. RICOEUR P., *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975.

e cose in “oggetti umani, cioè significanti per l'uomo”, sono dunque per lo studioso decisamente dominanti rispetto al riconoscimento delle proprietà delle entità sensibili e la constatazione di somiglianze fenomeniche, ragion per cui egli insiste sul rifiuto dell'omologazione metafora–metonimia stabilita da Jakobson come omologazione tra l'asse delle combinazioni (sintagma) e quello delle selezioni (paradigma). Geninasca dimostra come tutto si giochi piuttosto nell'ambito della produzione e comunicazione dei significati, entro cui l'immaginazione umana può disporre di un numero infinito di figure e percorsi possibili.

A partire dalla doppia identità delle figure, Geninasca giustifica inoltre la necessità di distinguere nettamente tra il far riferimento a e il significare, ovvero tra un'esistenza “referenziale”, relativa all'affermazione dell'esistenza di una figura in un dato spazio–tempo, ed esistenza “discorsiva”, attualizzazione di un formante nel discorso in quanto variabile: questi due tipi di esistenza sono per lui correlati a due tipi distinti di “razionalità” (modi di instaurazione della coerenza o significazione di un testo, della sua “leggibilità”) dalla cui tipologia dipenderebbe per lui la tipologia stessa delle semiotiche e dei discorsi. Egli distingue a tal riguardo essenzialmente due tipi di semiotiche, tra loro autonome ma che non si escludono reciprocamente:

- a) la semiotica del “segno–rinvio”, per la quale il “senso” riguarda la conformità degli enunciati discorsivi rispetto a un sapere associativo (il riferimento è all'Enciclopedia echiaca) ovvero ai vincoli definiti all'interno di un mondo possibile (il senso comune) definito da una verità subordinata all'esistenza di stati di cose “effettivamente o virtualmente osservabili”: tale semiotica implica ciò che Geninasca chiama prensione molare del senso, quella cioè che permette di “generare griglie di grandezze discrete, figure o concetti” attraverso «l'applicazione reiterata di una relazione di dipendenza (interpretabile di volta in volta in termini di inclusione spaziale o logica, di consecuzione temporale o di causalità)»⁶³. Per una simile semiotica, per la quale le condizioni di coerenza del discorso sono determinate da una razionalità pratica, la creatività consisterà nel generare

63. GENINASCA, *op. cit.*, p. 107.

nuovi mondi possibili attraverso la ricerca di casi particolari o situazioni–limite, come nel caso dei romanzi di fantascienza, basati essenzialmente sulla sollecitazione di una razionalità causalista e inferenziale tramite effetti di stupore. In tal senso, la semiotica del segno–rinvio è per Geninasca “monoplanare” (relativa cioè alla correlazione di grandezze dello stesso livello) e pertanto inadatta alla spiegazione dei linguaggi “figurati”, mitici e letterari basati piuttosto su semiotiche “biplanari”, i quali saranno pertanto pertinenza delle semiotica del secondo tipo ovvero:

- b) la semiotica degli insiemi significanti, in cui confluiscono i modelli elaborati dalla semiotica strutturale (Saussure, Hjelmslev, Greimas), per la quale il “senso” non riguarda più soltanto le organizzazioni di relazioni di dipendenza tra grandezze molarie preesistenti, ma anche e soprattutto le relazioni strutturali tra i predicati relativi a quelle grandezze. L’esempio fornito da Geninasca è quello dell’espressione “non c’è fumo senza arrosto”: essa è vera per una semiotica del primo tipo in quanto spiega il fumo con l’arrosto; per una del secondo tipo invece è la relazione causale in sé a essere rilevante (e a permettere alla frase di significare come proverbio) e non i termini particolari che essa compone⁶⁴. La semiotica delle strutture significative prevede dunque, oltre a quella molare, anche una prensione semantica, tramite la quale è possibile attualizzare il livello delle rappresentazioni semantiche semplici o complesse della forma del contenuto. La razionalità presupposta in questo caso ai fini dell’intelligibilità del discorso è definita mitica e riguarda in particolare, come già detto, oggetti testuali come i miti, le opere letterarie e pittoriche: queste infatti, anche quando presentino griglie isotopiche conformi al sapere associativo (una rappresentazione mimetica del mondo), tendono soprattutto a impiegare le potenzialità semantiche delle figure del mondo che attualizzano.

Ora, è fondamentale sottolineare che per Geninasca l’elaborazione di una tipologia dei discorsi non può prescindere dalla definizione

64. Ivi, p. 109.

delle condizioni di intelligibilità e significazione di un *discorso per un soggetto*: quest'ultimo viene definito dallo studioso proprio in base alla sua competenza semiotica (o razionalità, relativa alla dimensione del poter-dire) oltre che alla competenza modale (o credere, relativo alla dimensione del voler-dire). Un discorso sarà definibile in base alla sua conformità rispetto a una razionalità e a un credere; la definizione del discorso, cioè, dovrà dipendere più dalle condizioni (o competenze) presupposte dall'atto di enunciazione che non dalle proprietà osservabili degli enunciati: « Ogni atto di discorso equivale a una performance definita e unica e reiterabile dai lettori i quali necessitano di un'adeguata competenza discorsiva per ri-compiere l'atto enunciativo cui il discorso deve la sua esistenza »⁶⁵.

Data la sua prospettiva, Geninasca è portato a individuare ben presto un terzo tipo di prensione del senso, che egli individua come presupposta in particolare nei discorsi di tipo estetico: la cosiddetta *prensione impressiva* o *ritmica*, che si sovrappone a quella semantica ed è pensabile come uno sviluppo dell'idea di "linguaggio secondo" di cui prima abbiamo osservato modalità e implicazioni con Greimas a proposito della sua concezione circa i modi di significare coinvolti dalla classe delle semiotiche poetiche. Così ad esempio, analizzando un sintagma "enumerativo" in quanto porzione di testo considerabile come totalità significante⁶⁶, lo studioso mostra come oltre ad essere definibile dal punto di vista della prensione semantica ovvero come gerarchia di trasformazioni enunciativive ed enunciazionali, esso costituisca un vero e proprio sintagma ritmico, sequenza di stati tensivi e forici che compongono la traccia sensibile degli avvenimenti timici soggettivi, presupponendo in tal senso una prensione specifica, più potente di quella che permette di cogliere una successione cronologica ordinata di istanti. A quest'ultima infatti, afferma Geninasca, si sovrappone l'esperienza di una "pienezza di senso" per il tramite di una "struttura ritmica acronica che trasforma il divenire in musica", per cui il racconto (nel caso analizzato, quello di un innamoramento) è "sublimato da un canto che libera il soggetto dal malessere delle passioni contraddittorie"⁶⁷.

65. *Ibidem*.

66. Il sintagma cui lo studioso fa riferimento è il verso tratto da *Fedra* di Racine: « Je le vis, je rougis, je palis à sa vue ».

67. Ivi, p. 97.

Tale concezione è sviluppata e illustrata in modo più esteso in un precedente saggio dedicato a un brano descrittivo di Stendhal intitolato *Le regard esthétique*: in quel brano, secondo Geninasca, un uso particolare della figuratività attualizza l'immaginazione poetica "musicale" tipica del discorso letterario ottocentesco connessa strettamente al modo impressivo di cogliere il senso. Partendo da una concezione "polifonica" del discorso poetico, secondo la quale esso attualizza una pluralità di discorsi di diverso tipo (sociale, scientifico, estetico) instaurando un "campo dialogico" di relazioni di compatibilità o similitudine tra loro, lo studioso cerca soprattutto di mostrare le modalità attraverso le quali il discorso letterario moderno costruisce una strategia intenta a convincere il lettore circa la verità del Discorso da esso implicato. Il testo di Stendhal, infatti, mostra come il "reale" non sia sempre altro che il risultato di uno sguardo specifico, diverso dunque a seconda dei Discorsi e dei soggetti che lo instaurano: così il Discorso sociale, che sottomette il vedere al sapere, e quello scientifico, che esclude il sentire, presuppongono una prensione molare (qui definita anche "iconica") come « riconoscimento e interpretazione delle configurazioni percettive cui si trovano associati i formanti naturali e quelli verbali che vi corrispondono, all'interno di un sapere detto 'associativo' » in cui « il fare percettivo è al servizio di operazioni di identificazione e di denominazione »⁶⁸. Il Discorso estetico è invece quello proprio dell'"immagine singolare" della metafora che fa diventare le « cime numerose degli Appennini » un « oceano di montagne [...] in fuga in ondate successive », provocando un'"emozione vivissima", "una specie di bello"⁶⁹. Il meccanismo che permette di attualizzare l'immagine dell'oceano alla vista di una serie di montagne non può certo essere spiegato ricorrendo al sapere referenziale e denotativo del Discorso sociale né quello esplicativo del Discorso scientifico (fondati su una presa iconizzante sul mondo) ma dovrà essere ricercato nel livello della percezione e delle sue strutture: infatti « è come se a una presa iconica o figurativa del mondo si sostituisse una presa più "astratta", attenta alle organizzazioni sintagmatiche delle figure elementari della percezione presupposta al riconoscimento delle grandezze del

68. Ivi, p. 243.

69. Le espressioni tra virgolette sono in questo caso tutte di Stendhal.

mondo naturale »⁷⁰. La sovrapposizione isotopica operata attraverso la metafora mira a designare non già ciò che le cose sono né una similitudine riconosciuta tra due termini ma piuttosto una configurazione percettiva (definita come risultato di una sintagmatizzazione di figure elementari) comune alle due configurazioni, che implica l'esistenza di un "reale situato al di qua delle icone e delle loro denominazioni" e dà luogo appunto a un'immagine unica, "singolare", il cui valore (il "senso-per-il-soggetto") è di natura timica (l'"emozione vivissima"). La struttura sintagmatica costitutiva dell'espressione figurativa dell'"oceano di montagne in fuga in ondate successive" (avvicendamento di stati tensivi e distensivi entro uno stato imperfettivo e non tensivo) si conforma per Geninasca a quella che definisce il concetto stesso di ritmo, il cui valore estetico dipende da un vero e proprio "isomorfismo" stabilito tra le configurazioni percettive dell'oggetto e gli stati tensivi e forici (timici) del soggetto, fondato cioè sull'individuazione di categorie astratte e generali poste "a monte" dell'opposizione "figurativo/non-figurativo" e alle quali lo studioso riserva il nome di "figurali".

La conseguenza più importante per Geninasca in tutto ciò è la portata essenzialmente *cognitiva* che l'esperienza estetica viene ad assumere, sebbene si tratti di una partecipazione all'ordine di un sapere ben distinto da quello sociale o scientifico: il valore cognitivo di questa "razionalità estetica", che trova nella metafora il modo per esprimersi, si definisce invece a partire dalle configurazioni percettive sottostanti alle "cose" e garanti della loro stessa esistenza, nonché dall'istituirsi di una corrispondenza, una conformità strutturale, tra soggetto e oggetto della visione (tra io e non-io). Questo tipo di sapere, che Geninasca definisce come indissociabile dal vedere, è un "sapere in atto", « è lo stesso stato ritmico che condivide la propria struttura col mondo, per cui *l'oggetto della visione si dà come equivalente spaziale dello stato del soggetto* ». Le parole conclusive di Geninasca condensano tutta la significatività che le sue analisi comportano nell'ambito delle nostre riflessioni:

Il godimento estetico del paesaggio è relativo a un soggetto situato in un mondo "trasparente" che egli percepisce come una figura intelli-

70. Ivi, p. 239.

bile del proprio stato. Pienezza vissuta di senso, esso non sfocia in un dopo e non rinvia a un prima. La sua durata coincide con quella della fantasticheria contemplativa, con questa *semiosi in atto che instaura, tra due rappresentazioni estero- e propriocettive, la solidarietà propria a una semiotica semi-simbolica*.(sottolineatura mia)⁷¹

A conclusione della prima parte del lavoro, possiamo affermare di avere raccolto una mole ricchissima di stimoli e strumenti in grado di farci riflettere sulle condizioni di poeticità dei testi e al contempo sull'intimo rapporto del "poetico" con l'"immaginale", permettendoci probabilmente di avanzare molto rispetto ai limiti incontrati in particolare nell'idea moderna di poesia come oggetto o artefatto linguistico, prodotto di operazioni di manipolazione effettuate sul piano dell'espressione. È tempo dunque di cercare di spingersi oltre l'apollineo o meglio ancora di spingere l'apollineo oltre i confini nei quali la tradizione recente lo ha confinato, e mettersi di nuovo sulle tracce del dio per comprenderne sempre più a fondo la natura e le inesauribili potenzialità.

71. Ivi, p. 249.

PARTE II

LA NUOVA ARTE PER UNA NUOVA POESIA

Sfigurare per vedere

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
Denn wir leben wahrhaft in Figuren.

RILKE, *Die Sonette an Orpheus*, XII

Si è già avuto modo più volte di sottolineare la rilevanza dell'esempio rilkiano in quanto, come detto in introduzione, vero e proprio laboratorio di riflessione sulla natura e la funzione del discorso poetico, in particolare lì dove Rilke, a un certo punto della sua carriera insoddisfatto e critico rispetto alla propria produzione giovanile, si propone di fondare, come recita lo stesso titolo della raccolta in due volumi (*Neue Gedichte* e *Der neuen Gedichte anderer Teil*), una poesia radicalmente nuova. Tale rinnovamento non dovrà però consistere nell'elaborazione di strumenti sempre più raffinati per poter dar forma a impressioni soggettive, quanto quello di pervenire a un linguaggio "oggettivo" capace di rivelare qualcosa di fondamentale sul mondo, per cui alla base di un simile progetto dev'esserci per il poeta l'acquisizione di una capacità profonda di "vedere" analoga a quella che egli considera pienamente all'opera nella nuova arte di Rodin e Cézanne. Cercherò nei prossimi capitoli di fare emergere la portata effettiva dell'influenza di tale modello sulla produzione poetica rilkiana, ai fini di comprendere i termini profondi di quell'*immaginalità* che nella prima parte del lavoro si è delineata come dimensione essenziale della significazione propria a tutte le arti, non limitabile nell'arte verbale alla sola plasticità dell'espressione né alla retorica dell'*enargeia*¹.

1. Sebbene la scultura di Rodin e la pittura di Cézanne arrivarono a costituire veri e propri modelli creativi, il rapporto di Rilke con le arti visive fu molto intenso e costante nel corso di tutta la sua vita ed egli si interessò con passione all'opera di numerosi altri artisti, dedicando loro celebri recensioni e riflessioni. Cfr. soprattutto: RILKE, *Im ersten Augenblick*.

Quello della relazione tra la lirica rilkiana e la scultura di Rodin potrebbe sembrare a prima vista come un caso esemplare di realizzazione di quel “principio ecfastico” descritto con Spitzer, Krieger e soprattutto Jakobson, in cui la relazione interartistica si risolve nel tentativo da parte dell'arte verbale di eguagliare a livello formale (nella sua “palpabile trama” di figure verbali e grammaticali, nelle parole del linguista russo) le componenti plastiche (spaziali e geometriche) dell'arte visiva. La riflessione rilkiana sull'arte di Rodin si fonda infatti su un concetto facilmente interpretabile in questi termini: quello dell'opera d'arte come *Kunst-Ding* (la cosa « sottratta alla caducità del tempo e restituita all'eternità dello spazio »²) dal quale discende ciò che nella critica rilkiana viene tradizionalmente definito come *Dinggedicht*, ovvero la poesia-cosa elaborata a partire dagli stessi principi della “cosa dell'arte”. L'enfasi sulla “cosalità” della poesia dei *Neue Gedichte* rischia però spesso di generare alcuni malintesi, primo fra tutti quello di non comprendere appieno la profondità delle implicazioni poetiche della riflessione di Rilke sulla scultura rodiniana, le quali comportano ben più che una semplice conformazione stilistica della parola a uno statico modello scultoreo. È proprio per via di una simile riduzione se, da un lato, numerosi critici tra i quali J. Ryan e P. De Man, hanno visto nei *Neue Gedichte* una sorta di grande “museo” di oggetti d'artigianato; e se altri, come B. Allemann, hanno invece, per ragioni diametralmente opposte, fortemente messo in dubbio il ruolo di Rodin sulla lirica matura di Rilke. In un importante volume ormai diventato classico, incentrato sulla specificità spazio-temporale della poetica figurale rilkiana³, Allemann fa notare giustamente come i concetti di *Kunst-Ding* e *Dinggedicht* siano troppo spesso spiegati dalla critica in termini di una spazialità statica e scultorea, mentre invece, nella figura poetica rilkiana, se certo non prevale la categoria del tempo verbale intesa come fonocentrica e lineare, è vero anche che a dominare non è nemmeno quella statica dello spazio: piuttosto, afferma Allemann, ciò che ne definisce la specificità è una fusione del-

Bilderbetrachtungen, op. cit.; ID., *Worpswede* (1903), Insel Suhrkamp, Berlin 2003; nonché il già citato: BOEHM G., *Rilke und die bildende Kunst*, op. cit.

2. RILKE, *Lettera a Lou Andreas Salomé*, 13 novembre 1903, cit. in Lavagetto A., *Introduzione e commento ai Neue Gedichte*, in Rilke R.M., *Poesie 1895-1908*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 850-1021.

3. ALLEMANN B., *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Neske, Pfullingen 1961.

le due che per lo studioso si realizza come “movimento” (*Bewegung*). La figura rilkiana non rende statico il dinamico né imita la forma della cosa intesa come sua apparenza esteriore e immobile, ma è piuttosto il « compimento della *Gestalt* invisibile della cosa » intesa come ciò che lo studioso preferisce chiamare “traiettoria” (*Bewegungskurve*), e ciò indipendentemente da quale sia l’oggetto descritto – uccello, palla o albero.

La tesi di Allemann riesce a centrare un punto focale per la comprensione della poetica figurativa rilkiana, impegnata non a rifare un’apparenza statica, ma a una conversione e passaggio continuo dall’invisibile al visibile, dalle leggi interne alle forme esterne. Eppure, Allemann riduce, e quasi esclude, il ruolo dell’influenza rodiniana su una simile poetica, cadendo a mio avviso nell’errore di considerarla nei termini rigidi di una teoria lessinghiana, secondo i quali la scultura, nella sua fissità a-temporale, non può rappresentare il modello di una poesia evidentemente dinamica come quella rilkiana. In tal modo si rischia di ignorare del tutto proprio la specificità della lettura dell’opera di Rodin da parte del poeta, un’opera da lui considerata straordinaria proprio per il superamento e la rottura rispetto ai principi accademici di composizione allora dominanti, improntati alla riproduzione pedante e sterile dei caratteri visibili e statici del modello in posa. L’intero saggio del poeta su Rodin⁴ mette in luce l’insistenza di Rilke sull’energia, sul movimento drammatico, la vita invisibile colta da Rodin nei volti, nei corpi al di là della loro apparenza superficiale, come emerge in diversi momenti del saggio sullo scultore, ad esempio lì dove il poeta parla di come:

Rodin colse la vita ovunque presente là dove la vide. La colse nei più remoti angoli, l’osservò, la inseguì, la attese nei momenti di transizione e di indugio, la catturò dove fluiva, la trovò ugualmente grande in tutti i luoghi, ugualmente possente e trascinante. . .⁵

E ancora:

(Rodin) Parlava d’arte. . . tornava di continuo sulla bellezza, che è dovunque per chi la intenda e la voglia; tornava sulle cose, sulla vita di queste cose — de

4. RILKE R.M., *Auguste Rodin*, Insel, Leipzig 1919 (trad. it. *Rodin*, SE, Milano 2004).

5. Ivi, p. 32.

regarder une pierre, le torse d'une femme [...] Là nelle scuole — affermava il maestro — cosa fanno per anni, compongono. E così non imparano niente dell'essenza delle cose. *Le modelé* invece [...] so cosa significa: sono le superfici in contrapposizione al profilo, è ciò che riempie tutti i profili. È la legge e la relazione delle superfici. Capisci, per lui c'è soltanto *le modelé*. . . in tutte le cose, in tutti i corpi, lui lo scinde da essi, e dopo che da essi lo ha imparato lo rende cosa autonoma, lo rende scultura [...] nessuno ancora aveva cercato quell'elemento plastico di base! Egli doveva trovarlo, mille cose gliel'offrivano, a cominciare dai corpi nudi.⁶

Così ad esempio, osservando la testa dell'*Homme au nez cassé*, « la testa di un uomo invecchiato, brutto, il cui naso spezzato sottolinea ancor più l'espressione tormentata del volto », ciò che sorprende è « la pienezza di vita raccolta in quei tratti », che « quel volto non era stato lambito dalla vita, ne era stato travolto, quasi una mano implacabile l'avesse immerso nel destino come nel vortice di un'acqua dilavante e corrosiva. In questa testa non esiste linea, intersezione o contorno che Rodin non abbia visto e voluto ». Eppure, quando lo scultore creò quel volto, il modello che aveva davanti era « un uomo tranquillamente seduto e un volto sereno. Ma era il volto di una persona vivente, e a uno studio più approfondito, si rivelò pieno di movimento, di inquietudine e di moti ondosì. »⁷. Similmente, nel nudo a grandezza naturale dell'*Homme des premiers âges*, il poeta nota come « la vita dispiegava in ogni punto la stessa potenza, ma sembrava anche innalzarsi ovunque ai vertici di una stessa forza espressiva. Ciò che si leggeva sul volto, lo stesso senso doloroso di un difficile risveglio, era scritto su ogni piccola parte di quel corpo. . . come se nelle vene del giovane uomo salisse un vigore nato dalle profondità della terra »⁸.

Tutto ciò coinvolge Rilke direttamente nella sua ricerca poetica, poiché si tratta anche di due modi di concepire la poesia: quella che finora aveva prevalso nella sua opera era una poesia di cose utilizzate dall'io poetante come pretesti per far risuonare i propri sentimenti e stati d'animo, ancora troppo legata alle atmosfere e ai paesaggi *Jugendstil* stilisticamente elaborati ma privi di profondità⁹. La strada che lui

6. RILKE R.M., *Lettera a Clara Rilke*, 5 settembre 1902, cit. in Lavagetto A., *Commento*, in Rilke R.M., *Poesie 1907-1926*, op. cit., pp. 611-612.

7. RILKE R.M., *Rodin*, pp. 28-29. Sottolineatura mia.

8. Ivi, p. 30.

9. Cfr. in proposito: WEBB K., *Rilke and Jugendstil*, Univ. of North Carolina, 1978.

vuole intraprendere attraverso l'esperienza di Rodin è invece quella che porta al *Sachliches Sagen* ("dire oggettivo"), il che non significa voler modificare il proprio « creare nel senso della scultura », ma "nella disposizione interiore del processo artistico. Ciò che devo imparare da lui non è il formare, ma il raccoglimento profondo per amore del formare"¹⁰. Tra l'altro, nell'affermare che "nel corso della sua evoluzione, Rodin ha lanciato un messaggio a tutte le arti di quest'epoca irrisolta", Rilke si riferisce proprio al suo essere un creatore che "vive in una comunione così profonda con le sue cose" e che non ha mai voluto "oltrepassare i confini della sua arte", la quale è in ogni opera il luogo di una "nuova rivelazione della vita", lì dove una statua dedicata al lavoro non fa altro che "svelare" un corpo che lavora o una dedicata al bacio il corpo in amore¹¹. È perciò importante comprendere che lo spessore che Rilke apprende attraverso Rodin, non è soltanto quello plastico dell'espressione, la capacità dei versi di plasmare l'oggetto rendendolo immobile ed eterno, quanto soprattutto una competenza orfica di trasformazione, dove la trasformazione è soprattutto quella della visione in rivelazione, della fuggevole cosa del mondo in cosa sublimata nella sua essenza, "supercosa" ovvero cosa dell'arte. Karine Winkelvoss nota bene al riguardo:

Rilke esprime la verità dionisiaca della fuga delle apparenze, ma secondo il modo visivo che Nietzsche considera puramente apollineo [...] Nietzsche non considera la possibilità di una immagine viva che non sia semplice fissazione di un'apparenza visibile, Rilke invece fa della contraddizione tra eternità e fuga la dialettica costitutiva della stessa arte dell'immagine [...] egli elabora un'idea dell'Altro del visibile che nasce dal visibile stesso.¹²

L'enfasi dunque non è soltanto sulla creazione di oggetti linguistici autonomi e staccati dal mondo, forgiati plasticamente "come una cosa" (o come una scultura), quanto sulla capacità di rivelazione che essi possiedono rispetto alla natura effimera delle impressioni visive.

10. Lettera a Lou Andreas Salomé, *op. cit.*

11. RILKE R.M., *Rodin*, p. 66.

12. WINKELVOSS K., *op. cit.*, p. 241. Per approfondimenti circa la rilettura di Nietzsche da parte di Rilke, cfr. soprattutto: PAOLI R., *Da Nietzsche a Rilke: la moderna poesia tedesca: dionismo, simbolismo, impressionismo*, Sansoni, Firenze 1970; POR P., *Die Orphische Figur*, Winter, Heidelberg 1997; HENNEMANN BARALE I., *All'ombra di Nietzsche: George, Hofmannsthal, Rilke*, Pacini Fazzi, Lucca 1981.

Anche Käte Hamburger, in uno studio che riprenderemo ampiamente nel capitolo conclusivo, nota che « la vita osservata e diventata forma plastica, l'essere del vivente colto nella misura dei corpi e dei volti di Rodin, permette a Rilke una più intensa esperienza circa il modo in cui l'essere, la forma di una cosa (*Eidos eines Dinges*) può mostrarsi »¹³. Al cuore del percorso di ricerca verso una nuova poesia, e al cuore del significato che in tale ricerca assume l'arte visiva, è insomma per Rilke l'acquisizione di nuove modalità di percezione nei termini della capacità di un guardare che ponga in primo piano l'oggetto come fonte di conoscenza e non l'impressione individuale che all'oggetto si sovrappone: per tale motivo, come vedremo, la stessa Hamburger arriverà persino a parlare di struttura fenomenologica della lirica rilkeana.

In un passo particolarmente significativo, Rilke chiama in causa esplicitamente un principio di creatività comune all'arte verbale e visiva, in cui si delinea molto chiaramente il valore attribuito dal poeta al processo creativo fondato sul "puro guardare":

Anche dai libri nascevano molteplici stimoli, che egli accoglieva. Lesse per la prima volta la Divina Commedia. Fu una rivelazione. Vide dinanzi a sé i corpi dolenti di una generazione lontana, vide, annullando la distanza dei giorni, un secolo le cui vesti erano state strappate, vide il grande e indimenticabile giudizio di un poeta sulla sua epoca. C'erano immagini che confermavano le sue, e quando lesse dei piedi piangenti di Niccolò III già sapeva che esistono piedi piangenti, che ci sono lacrime per ogni membro umano, lacrime che sgorgano da tutti i pori. E da Dante passò a Baudelaire. Qui [...] un uomo — uno dei dolenti — aveva alzato la propria voce e la teneva levata sopra le teste degli altri uomini come per salvarla dallo sfacelo. E in quei versi c'erano passi che debordavano dalla scrittura, che sembravano non scritti ma plasmati, parole e gruppi di parole che si erano fusi tra le mani roventi del poeta, righe che si potevano toccare come rilievi e sonetti che come colonne dai capitelli contorti reggevano il peso di un pensiero turbato. [...] Più tardi, quando nella pienezza creativa egli (Rodin) entrò nuovamente in rapporto con la stessa materia, quelle figure si levarono dentro di lui come ricordi della sua propria vita, dolenti e reali, ed entrarono nella sua opera come in una patria."¹⁴

13. HAMBURGER K., *Die Phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in *Rilke in neuer Sicht*, Kohlhammer, Stuttgart 1971, pp. 83-158.

14. RILKE R.M., *Rodin*, pp. 23-24.

Avendo individuato la dimensione plastica essenziale del mondo, Rodin può rivelare anche la dimensione più profonda ed essenziale dell'uomo (le sue passioni), non essendo l'uomo che una "cosa tra le cose". Ciò che è in gioco è proprio quell'interpenetrarsi di tempo e spazio, di dinamico e di statico, che Allemann chiamava suggestivamente "traiettoria" e in base a cui invitava a ridimensionare l'influenza di Rodin su Rilke: struttura che nega il tempo come flusso lineare ovvero luogo di sovrapposizione e incontro tra configurazioni plastiche elementari del mondo (costituite in tal caso da categorie eidetiche e spaziali) e configurazioni di stati d'animo soggettivi per il tramite di una sintassi di tipo figurale. Non si tratta soltanto di spostare l'attenzione dallo spazio come dimensione statica alla "traiettoria" come dimensione dinamica spazio-temporale, ma di notare che le dimensioni percettive elementari possono organizzarsi in *configurazioni ritmiche* nelle quali è possibile riconoscere la forma stessa delle passioni umane. La poetica della trasformazione, della dialettica interno-esterno, descritta da Allemann, sembra insomma trovare proprio nella riflessione sulla scultura rodiniana, esclusa invece a priori dallo studioso, le sue radici più profonde, con conseguenze notevoli per la piena comprensione della ricerca poetica rilkeana oltre che per quella delle relazioni tra le due arti. Come ricorda anche A. Lavagetto: «Rilke si rende conto che per raggiungere una qualità nuova del suo scrivere deve rinunciare al piacere e al senso di onnipotenza che gli procura il suo talento, e deve modificare il suo atteggiamento conoscitivo e morale nei confronti delle cose»¹⁵. La scoperta e lo studio della scultura rodiniana è il passo che permette proprio questo: il passaggio da un talento soltanto musicale ("confinato all'eufonia", come afferma De Man¹⁶) a uno in cui domina l'"opera dello sguardo" ovvero la capacità di ritrovare un linguaggio che si faccia carico a tutti i livelli di ciò «che rende la cosa, la sua immagine, un attivatore di immagini»¹⁷, di dar forma a una parola *nuova* perché radicata nella carne del mondo.

15. LAVAGETTO A. (1994), *op. cit.*, p. 852.

16. DE MAN P., *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven-London 1979, p. 32.

17. MARSCIANI, *op. cit.*, p. 265.

1.1. Dalle cose alle passioni

La prima analisi che vorrei proporre costituisce una prova decisiva di quanto detto finora. Il sonetto in esame è uno di quelli che maggiormente si presta a un'interpretazione "scultorea" in senso superficiale e di conseguenza anche a giudizi tesi ad attribuire ai *Neue Gedichte* un mero valore artigianale o museale, o una caduta in un virtuosismo formale fine a se stesso¹⁸. Esso fornisce dunque il terreno più adatto per la nostra sfida: mostrare come il porre enfasi sulle "cose" non significhi per Rilke ridurre la poesia a descrizione preziosa né di conseguenza il suo oggetto a nient'altro al di fuori di se stessa; quanto a fare di essa il luogo privilegiato e unico in cui sia possibile un annullamento del limite tra visibile e invisibile, tramite tra mondo esterno, linguaggio e interiorità dell'uomo (inteso come cosa tra le cose).

Das Kapital

Wie sich aus eines Traumes Ausgeburten
aufsteigend aus verwirrendem Gequäl
der nächste Tag erhebt: so gehn die Gurten
der Wölbung aus dem wirren Kapital

und lassen drin, gedrängt und rätselhaft
verschlungen, flügelschlagende Geschöpfe:
ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe
und jene starken Blätter, deren Saft

wie Jähzorn steigt, sich schließlich überschlagend
in einer schnellen Geste, die sich ballt

18. BAIONI G., *La musica e la geometria*, prefazione a: Rilke R.M., *Poesie 1895-1906*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1994; DE MAN, *op. cit.* Simili giudizi sono in parte dovuti, mi sembra, a una strategia retorica messa in atto dalla critica tradizionale allo scopo di individuare e distinguere nettamente tra "fasi" creative e compositive dell'autore ai fini di ricostruire l'evoluzione della sua poetica a partire da categorie chiaramente distinguibili: così, in questo caso, attribuire ai *Neue Gedichte* le caratteristiche sopra citate si dimostra di solito funzionale alla dimostrazione dell'affermarsi, soltanto dopo, di una poesia "astratta e metafisica" dunque più umana e profonda (quella dei *Sonetti a Orfeo* e delle *Elegie Duinesi*, considerati i capolavori di Rilke) rispetto al presunto predominio del "concreto", della cosalità fine a se stessa, dell'onnipotenza dello sguardo esercitati nei *Neue Gedichte*.

und sich heraushält –: alles aufwärtsjagend,

was immer wieder mit dem Dunkel kalt
herunterfällt, wie Regen Sorge tragend
für dieses alten Wachstums Unterhalt.¹⁹

Il componimento fa parte di un gruppo di sonetti definito dalla critica come “ciclo della cattedrale”: descrizioni, o èfrasi, almeno a un livello superficiale di lettura, di una serie di immagini e dettagli relativi alla cattedrale gotica (il capitello, il portale, il rosone ecc.). L’interconnessione di questa serie di sonetti non ha però soltanto a che vedere con l’omogeneità del motivo descrittivo: si tratta soprattutto di testi riferibili alla passione che Rilke coltivò per le cattedrali gotiche: esse furono per lui « la solitudine e il silenzio, il rifugio e la quiete nel traffico e nella confusione delle vie », esse sono “il futuro e il passato” e « continuano ad agire sull’animo, stranamente vive, misteriose, agiscono più di quanto le parole possano raccontare »²⁰. Nello stesso saggio su Rodin, Rilke non solo paragona il lavoro dello scultore a quello che in passato doveva essere eseguito per le grandi cattedrali, ma afferma che proprio dalle cattedrali del gotico lo scultore francese aveva compreso la “legge della solitudine”: poiché esse raccoglievano in sé le opere della scultura come “un grande magnete”, allora nel momento in cui, nell’epoca moderna, la scultura è piuttosto un’opera singola nello spazio, essa dovrà apprendere dalla cattedrale il segreto della grandezza e della completezza che le permetterà di “trascorrere in sé i propri giorni”²¹.

19. « Come dalla spregevole creazione di un sogno / levandosi da un tormento sconcertante / il nuovo giorno sorge: così si dipartono le nervature / della volta dal groviglio del capitello / e in esso lasciano, fitte ed enigmatiche / intrecciate, aleggianti creature: / la loro esitazione e l’impennarsi delle teste / e quelle forti foglie, la cui linfa / come collera si leva, rovesciandosi infine / in un gesto veloce, che si accumula / e si espande–: ricacciando in su tutto / ciò che sempre nuovamente freddo con l’oscurità / ricade, come la pioggia prendendosi cura / del mantenimento di questa antica crescita ». Propongo per i testi in analisi una traduzione mia ai fini di una più chiara comprensione delle analisi e spesso dei sonetti stessi. Per un confronto, anche rispetto ai sonetti successivi, invito a consultare le traduzioni di Cacciapaglia G., Giavotto Künkler A.L., Lavagetto A., in Rilke, *Poesie 1907–1926*, op. cit.

20. *Lettera a Clara Rilke*, 26 settembre 1902, in Nalewsky H. (a cura di), *Briefe in zwei Bänden*, Insel, Frankfurt 1991.

21. RILKE, *Rodin*, op. cit., pp. 15–22.

La caratteristica principale del sonetto è la particolare configurazione ritmica che si instaura a ogni livello del discorso. Per comprendere al meglio tale configurazione e la funzione che il ritmo assume nella costruzione del testo, occorre esaminare innanzitutto le operazioni di spazializzazione e temporalizzazione discorsive messe in atto, che si integrano fra loro per definire le reti di referenzializzazione interna al testo che ricostruiscono l'oggetto descritto come figura autonoma²². Per quanto riguarda lo spazio, è possibile individuare una configurazione vettoriale (o traiettoria, come la definirebbe Allemann) portante del sonetto già a partire dalle preposizioni che si susseguono lungo l'intero testo (*aus, auf, drin, über, heraus, aufwärts, herunter*), in base alla quale si definisce un ritmo ondulatorio in cui si alternano e si incrociano di continuo movimenti ascendenti e discendenti. Lo spazio stesso del testo è organizzato non solo seguendo un preciso punto di vista sulle superfici dell'oggetto dall'alto verso il basso, ovvero: la volta sovrastante il capitello nella prima strofa; lo spazio centrale, quello proprio del capitello, nella seconda; lo spazio posto in basso, quello che si innesta sulla colonna, nell'ultima strofa. Esso definisce in modo molto preciso e fa proprio lo stesso alternarsi di movimenti e tensioni ascendenti e discendenti che attraversano lo spazio rappresentato, i quali si accavallano e si susseguono componendo la parabola delle forze, perennemente in atto, soggiacenti alla struttura architettonica che sostiene (ovvero che tiene in vita) l'intera cattedrale: il sollevarsi delle nervature della volta; il "groviglio" del capitello come massima concentrazione del contrasto fra peso e sostegno, espresso figurativamente dai dettagli scultorei che lo "decorano"; la colonna che diventa quasi tronco radicato nel suolo ma attraversato dalla linfa della crescita ovvero dalla spinta del sostegno. Così, nella prima quartina, le nervature della volta si dipartono verso l'alto dopo essersi liberate a forza dal groviglio centrale del capitello, punto dell'incontro-scontro tra la forza del peso e quella del sostegno. Su tale scontro è incentrata la seconda quartina, in cui il ritmo interno incalza nella prosodia attraverso la fitta ripetizione di aggettivi ("*gedrängt und rätselhaft*"; "*verschlungen, flügelschlagende*") di allittera-

22. Cfr. la definizione di "referenzializzazione" riportata al par. 2.3. del capitolo secondo.

zioni (“*drin, gedrängt*”; “*verschlungen, flügelschlagende Geschöpfe*”) e assonanze (“*Zögern, Plötzliche, Köpfe*”). Si nota qui in particolare il ripetersi e l’alternarsi dei principali suoni vocalici, in modo più fitto che nel resto del sonetto:

[...] und lassen drin, gedrängt und rätselhaft
 verschlungen, flügelschlagende Geschöpfe:
 ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe
 und jene starken Blätter, deren Saft

Mentre nei due versi esterni prevalgono le “a/ae/e”, nei due interni vi è una netta prevalenza di “u/ue/oe” (tranne all’interno di “*flügelschlagende*”, che ha comunque l’effetto di accentuare il contrasto interno tra forze opposte) cosicché anche fonicamente viene amplificata la tensione alternata e contrastante tra movimento discendente e movimento ascendente: la stessa che contraddistingue le figure messe in scena, che si intrecciano fitte tra loro, esitano, s’impennano.

Lo spazio del testo si conforma in tal modo a quello del significato, sia a livello locale, in ogni dettaglio, sia a livello globale, come emerge in particolare dall’ultima strofa. Il capitello, elemento di congiunzione tra ciò che sorregge e ciò che è sorretto, è il punto di intersezione di spinte e contospinte dall’alto verso il basso e viceversa, entro una struttura in equilibrio: la poesia fa propria tale struttura di movimento conformata a un equilibrio dinamico, enfatizzandola ulteriormente tramite il ricorso alla figura della caduta della pioggia (“*Regen*”) dall’alto che alimenta a sua volta la crescita (“*Wachstum*”) dal basso. Spazio dell’enunciato e spazialità della strutturazione espressiva interagiscono nella costruzione di un movimento circolare in equilibrio, che continua a ritornare su di sé e si auto-rigenera.

La dimensione temporale del discorso è ricostruibile a partire innanzitutto dai modi e tempi dei verbi che caratterizzano l’azione: il testo utilizza esclusivamente il presente indicativo e il gerundio, anch’esso presente. Già attraverso la loro distribuzione spaziale nel testo — essi si alternano continuamente — questi verbi accentuano l’effetto di circolarità spaziale entro cui è inglobata in tal modo anche la dimensione temporale. Inoltre, il gerundio, se da un lato “detemporalizza” l’azione impedendo una sua determinazione specifica entro uno svol-

gimento cronologico lineare che preveda un prima e un dopo, esso viene a contribuire a costituire, in connessione con l'uso esclusivo del presente (per di più di verbi sempre riflessivi) una configurazione temporale generale che è quella di un "sempre ora" indefinito: il tempo della cosa dell'arte. Inoltre, due precise isotopie "naturali" specificano ulteriormente la temporalità ancorandola al ritmo e alla circolarità definite dalla dimensione spaziale: quella per così dire "astrale" del ciclo giorno-notte, implicata dalle figure del giorno ("*der nächste Tag*") e dell'oscurità ("*mit dem Dunkel*"), poste rispettivamente in alto, nella prima, e in basso, nell'ultima strofa; e quella "biologica" del ciclo nascita-morte, suggerita fin dal primo verso con l'espressione "*Ausgebur*t" e ugualmente implicata dalla figura finale dell'oscurità. Ne consegue che la terminatività normalmente attribuibile all'oscurità-morte è solo transitoria, poiché presuppone paradigmaticamente il suo termine opposto: il sorgere del prossimo giorno, la nascita di un'altra vita. La fine presupposta da un'idea lineare del tempo viene così neutralizzata e superata in vista di una continua e infinita rigenerazione. Per riflesso, si disattiva anche nel livello testuale la terminatività dell'ultima strofa e viene al contrario a essere implicato un continuo ritorno all'inizio, come si era già visto nell'esame della dimensione spaziale. Assumendo circolarità, ritmo e durata, il sonetto è divenuto a sua volta "cosa verbale dell'arte": ha reso eterno ciò che è caduco, sottratto il senso al destino dell'insignificanza.

Ma tale senso rivela tutto il suo valore specialmente attraverso le metafore di tipo patemico distribuite nel sonetto, che occorre adesso analizzare una per una, in quanto esse conferiscono, a quella che potrebbe ancora sembrare una "semplice" descrizione, caratteristiche le cui conseguenze vanno ben oltre ciò che si è già avuto modo di osservare.

a) La prima riguarda la connessione tra il dispiegarsi delle nervature dal capitello e il sorgere del nuovo giorno dopo i tormenti di un sogno-incubo. L'elemento da sottolineare qui è la proiezione sulla linea curva della volta di un punto di vista che, come già notato, segue vettorialmente la linea che si diparte dal basso verso l'alto: a tale traiettoria plastica viene omologata la struttura aspettuale propria alla configurazione temporale del giorno che sorge (puntuale e incoativa)

e a sua volta quella tensiva propria al risveglio visto come momento opposto, distensivo ed euforico (liberatorio e rassenerante) rispetto alle pene che si presuppone abbiano caratterizzato la notte e dalle quali il giorno permette di liberarsi.

b) Il sogno che costruisce la metafora centrale del sonetto è definito nei termini fortemente disforici di un incubo. Esso è infatti accompagnato dalle espressioni “*Ausgebur*” e “*verwirrend Gequäl*”, che presentano entrambe una connotazione decisamente negativa. “*Ausgebur*” è utilizzato in genere per definire il concepimento, la messa al mondo o la personificazione (in senso cognitivo) di ciò che, sullo sfondo di un universo di valori condiviso, si presenta come un anti-valore: lo si ritrova in espressioni come “*Ausgebur einer krankhaften Fantasie*” (il parto di una fantasia perversa). D'altra parte, “*Gequäl*” costituisce un rafforzamento, espresso tonicamente dal prefisso “*Ge-*” e dall'allungamento vocalico della “*a*” tramite *umlaut*, del termine che normalmente denota il tormento (“*Qual*”). Questo tormento sconcerante dell'incubo sovrapposto all'immagine delle figure aggrovigliate del capitello è sottolineato anche a livello prosodico dall'identità fonica (invertita) tra le due espressioni (“*verwirrendem Gequäl... dem wirren Kapitäl*”). A un livello superficiale, la similitudine potrebbe sembrare solo un espediente descrittivo relativo alle figure fantastiche e mostruose tipicamente gotiche riconoscibili in quelle rappresentate (le “fitte ed enigmatiche creature”) col solo scopo di sottolinearne e attivarne testualmente il carattere misterioso e fantastico. Ma se osserviamo attentamente la sintassi implicita riconosciuta nelle forme scultoree del capitello e quella coinvolta dalle configurazioni patemiche delle metafore utilizzate troveremo ben di più. Si osservi infatti la figura del “tormento” presa in sé, in particolare a partire dalla definizione originale di “*Qual*” presente nel dizionario dei fratelli Grimm, in cui alla traduzione latina (*cruciatu*s, *tormentum*) segue la descrizione:

Un'angustia o oppressione gravosa, impeditiva, laboriosa, spesso connessa a sensazioni di paura, dolore, miseria, tormento, mancanza, strazio ecc. [...] Tormento del corpo esteriore, spesso anche collegato con l'interiorità [ma anche] tormento interiore, dell'animo, spesso anche collegato con l'esteriorità.²³

23. GRIMM J. e W., *Deutsches Woerterbuch*, Hirzel, Leipzig 1854–1960.

Il termine presuppone qui innanzitutto una tensione “oppressiva” e “grave”, come effetto dell'imposizione di un peso, responsabile a livello modale di uno stato di non-potere (impeditiva) e a livello aspettuale di una condizione durativa (laboriosa).

Esso può comportare più stati d'animo o sensazioni del corpo allo stesso tempo: un vero e proprio coacervo (o groviglio!) di stati dolorosi interiori ed esteriori. Quest'ultimo aspetto è estremamente interessante sotto diversi aspetti ai fini della nostra analisi: interno ed esterno possono qui infatti diventare *indifferentemente* sintomo e causa, espressione e contenuto della passione, così che allo stesso modo corpo e cosa, sonetto e capitello, cessano di essere superfici “interpretabili” simbolicamente e acquistano lo spessore di ciò che è ugualmente esterno e interno, corpo e spirito.

c) L'ultima metafora passionale decisiva del sonetto è quella che collega il levarsi della linfa delle foglie alla “collera”. Alla voce “*Jäh-zorn*” del nostro Grimm, scopriamo che si tratta anche stavolta di una versione rafforzata, precisamente “più rapida e acuta” di “*Zorn*”, dato in latino come “*ira, iracundia*” e descritto come:

Agitazione dell'animo dovuta a un turbamento della quiete, diretta precisamente contro il motivo o il responsabile del turbamento, si esprime in parole e azioni violente involontarie, è accompagnata da un movimento agitato del volto e del corpo e normalmente si sviluppa e si esaurisce in modo rapido.²⁴

Siamo qui di fronte a una tensione altrettanto forte ma per molti versi opposta a quella definita dalla configurazione precedente: non soltanto perché all'aspetto durativo si sostituisce quello puntuale (essa si esaurisce in modo rapido) ma perché allo stato di passività forzata che definiva il tormento si contrappone qui una passione attiva e rivolta all'esterno, che sottende un preciso programma d'azione, nella fattispecie uno di “vendetta” nei confronti del “motivo o il responsabile” dell'interruzione di un normale stato di quiete (indicato come oggetto di valore all'interno di tale programma). Si tratta inoltre di una passione caratterizzata da un conflitto modale interno al soggetto, il quale agisce contro la propria volontà (“si esprime in parole e

24. *Ibidem*.

azioni violente *involontarie*”) dunque non soltanto contro un destinatario esterno ma anche contro se stesso: una passione, in breve, al contempo rivolta all’esterno e “autodistruttiva” ovvero destinata a... “ricadere su se stessa”.

Considerando il componimento complessivamente, sembra potersi dire che si tratta di una struttura acronica fondata sul contrasto tra, da un lato, l’imposizione implicita in “*Gequäl*”, omologata all’imposizione del peso sulla colonna come elemento architettonico sottostante (tensione dall’alto verso il basso); e dall’altro, l’elevazione implicita in “*Jähzorn*” come tensione uguale e contraria, correlabile invece alla contropinta esercitata dalla colonna come elemento reggente di tutto il peso sovrastante. All’interno di tale struttura in movimento, si definisce una complessa, vertiginosa rete figurale in cui tensioni locali contrastanti (il lavoro simultaneo di sofferenze diverse nel tormento, il conflitto tra volere e dovere nella collera) vengono ad omologarsi alle caratteristiche plastiche del capitello in quanto centro in cui si incontrano e scontrano pesi e forze, spinte e contropinte. Proprio l’incontro-scontro fra tensioni diverse garantisce l’equilibrio e la durata dell’intera struttura, rendendola “stranamente viva”. I contrasti fra tensioni opposte non sono che le pene e i conflitti più laceranti dell’interiorità stessa dell’uomo, che sempre nuovamente tornano a risolversi in uno slancio euforico e liberatorio entro un ciclo e un fluire che è lo scorrere stesso della vita. Non si assiste dunque alla costruzione nel discorso di un osservatore che proietta sull’oggetto osservato le proprie emozioni, quanto dell’individuazione di configurazioni visive poste in profondità, al di là dell’icona, le quali non sono in ultima istanza che le configurazioni stesse degli stati d’animo umani in quanto stati del mondo.

Se il sonetto del capitello sembra offrire una prova più “evidente” della modalità di creazione del cosiddetto *Dinggedicht* ispirato al *Kunst-Ding*, essendo il capitello già di per sé una “cosa dell’arte”, lo stesso non può dirsi per tipologie di “cose” altrettanto frequenti nei *Neue Gedichte* come ad esempio le numerose figure umane, dalle più comuni alle più “mitiche” come quelle dei personaggi biblici. Eppure, per Rilke non vi è alcuna differenza fra un paesaggio e un volto, una pantera e un fiore, un capitello e un profeta: ogni cosa, in virtù dell’immagine che genera nella visione, può e deve “trasfigurarsi” nella realtà della cosa (verbale, visiva, musicale) dell’arte, la quale sarà solo così

ogni volta nuova rivelazione dell'immagine del mondo. Osserviamo brevemente il testo di *Ein Prophet*:

Ausgedehnt von riesigen Gesichtern,
hell vom Feuerschein aus dem Verlauf
der Gerichte, die ihn nie vernichten, –
sind die Augen, schauend unter dichten
Brauen. Und in seinem Innern richten
sich schon wieder Worte auf,

nicht die seinen (denn was wären seine
und wie schonend waren sie vertan)
andre, harte: Eisenstücke, Steine,
die er schmelzen muss wie ein Vulkan,

um sie in dem Ausbruch seines Munden
auszuwerfen, welcher flucht und flucht;
während seine Stirne, wie des Hundes
Stirne, das zu tragen sucht,

was der Herr von seiner Stirne nimmt:
Dieser, Dieser, den sie alle fänden,
folgten sie den großen Zeigehänden,
die Ihn weisen wie Er ist: ergrimmt.²⁵

Colpisce nell'incipit la similarità, fonica e semantica, tra "Ausgedehnt" e l'"Ausgeburten" del sonetto precedente: in entrambi i testi, vengono instaurate nel discorso fitte reti di figure disforicamente valorizzate, a partire da incubi e orribili visioni. La poesia costituisce il "ritratto" del volto e del corpo di un profeta, un ritratto "sfigurato" a partire da metafore che ancora una volta tendono a ritrovare nelle

25. Ingigantiti da visioni immense / illuminati dalle vampe / delle sentenze che mai non l'annientano, – / sono i suoi occhi che guardano sotto / le folte sopracciglia. E nel suo interno / già si risvegliano parole / non le sue (perché a che mai varrebbero / le sue, miti e indulgenti); / altre, dure: pezzi di ferro, pietre / che deve fondere come un vulcano / per erutarle nel violento getto / della bocca che senza tregua impreca / mentre la fronte sua, come la fronte / del cane, cerca di portare quello / che dalla propria fronte trae il Signore: / Lui, Lui che tutti troverebbero seguendo / le grandi mani che l'additano / e mostrano com'è: pieno di collera. Cfr.: RILKE, *op. cit.*, p. 146.

figure del mondo la forma dell'interiorità umana, alla quale stavolta è sovrapposta quella divina. O meglio, il profeta è la "cosa" in cui il divino si rivela: come il succo-collera che attraversava il capitello, il corpo del profeta è attraversato in ogni sua parte dalla collera divina. Nonostante la traduzione identica ("collera"), il termine utilizzato stavolta per designare lo stato patemico coinvolto è "ergrimmt", participio passato di *ergrimmen*, che i fratelli Grimm definiscono in latino come « *rugire, ferocire, fremere, incendi ira* »²⁶, coinvolgendo nuove componenti, in particolare una "animalesca" e una "ignica", entrambe chiaramente sviluppate nel nostro sonetto attraverso le figure del vulcano e del cane. L'immagine centrale è proprio quella in cui il corpo attraversato dalla collera viene a conformarsi al vulcano attraversato dalla materia lavica, trasformando la bocca del profeta nella fauce di un vulcano: l'eruzione vulcanica come evento fenomenico coinvolge una struttura figurale in cui un'interiorità e un'esteriorità, collegati da uno spazio aperto di passaggio, sono attraversati da un getto ascendente. Attraverso tale sovrapposizione si dispiega la dimensione passionale di "ergrimmen" in tutta la sua forza: lo schizzare in alto del materiale lavico infuocato a partire dall'interiorità profonda della terra si conforma all'intensità e alla dinamica tensiva della passione coinvolta (tensione rivolta verso l'esterno a partire da un turbamento interiore, in un simile movimento di tipo ascendente). Ciò che interessa Rilke è ancora una volta la componente dinamica dello spettacolo del mondo, privata del rivestimento iconico, che dona le condizioni per riconoscere la forma delle passioni umane. Si veda il Geremia del sonetto immediatamente successivo. Anche lì l'immagine centrale è quella della bocca, definita da una metafora simile a quella descritta sopra e al contempo sensibilmente diversa:

Welchen Mund hast du mir zugemutet,
damals, da ich fast ein Knabe war:
eine Wunde wurde er: nun blutet
aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr.²⁷

26. GRIMM J. e W., *op. cit.*

27. Quale bocca mi hai imposto / quando ancora ero appena un fanciullo / una piaga divenne: adesso sanguinano / da lei anni su anni di sciagura. Cfr. RILKE, *Poesie 1907-1926*, *op. cit.*, p. 146.

La scelta enunciativa operata in questi versi è già estremamente significativa, il discorso è infatti pronunciato in prima persona dal soggetto dell'enunciato: non a caso Geremia è il profeta cui si attribuiscono le Lamentazioni, testi in cui egli esprime il dolore e il rammarico per le sciagure provocate dalle parole impostegli da Dio contro la sua volontà e la sua indole mite. È proprio su questo contrasto che si concentra la metafora utilizzata per la bocca e il parlare profetico: non più fauce del vulcano e lava infuocata ma ferita e scorrere di sangue. Se la *Gestalt*, la configurazione eidetica di base, rimane essenzialmente invariata rispetto a prima (la ferita come la fauce presenta un tratto essenziale di "apertura"), a scomparire è la parabola ascendente disegnata dall'attività vulcanica come forma della collera divina. La ferita, al contrario, poiché implica l'atto di infliggerla, non coinvolge l'esaltazione quasi euforica del profeta-vulcano, ma piuttosto la passività e l'impotenza di fronte all'imposizione (dall'alto) operata da Dio su Geremia, che condivide il proprio dolore e la condizione di vittima con le vittime stesse delle sue parole. Al getto ascendente e puntuale si contrappone così il fluire, la duratività di un patire che non trova mai consolazione.

Sembra che Rilke riesca a sfigurare i suoi ritratti in un modo persino più radicale di quanto Rodin stesso non riuscisse a fare coi suoi corpi frammentati o i suoi volti dal naso spezzato: sembra qui quasi di poter persino presagire le inquietanti "sfigurazioni" che verranno operate solo molto più tardi da artisti come Francis Bacon.

L'essere e il colore

Tra la pubblicazione del primo volume dei *Neue Gedichte* e l'inizio della composizione del secondo (*Der neuen Gedichte anderer Teil*) Rilke "scopre" la pittura di Paul Cézanne, scomparso di recente, in occasione della retrospettiva a lui dedicata nell'ottobre del 1907 al *Salon d'Automne*, che gli fornisce un modello ulteriore, e per certi versi decisivo, nell'« apprendistato a divenire cosa tra le cose »¹. In più punti delle lettere scritte alla moglie Clara durante i giorni di visite al *Salon*, Rilke dichiara senza alcun dubbio:

Quanto mi impegna ora Cézanne è la misura del mio cambiamento. Ora sono sulla strada di diventare un lavoratore [...] ² Non è la pittura che studio, è la svolta in questa pittura che ho riconosciuto, perché io stesso l'avevo appena raggiunta nel mio lavoro, oppure mi ci ero in qualche modo avvicinato, probabilmente pronto da tempo per questa unica cosa da cui tante cose dipendono.³

Secondo Mario Specchio Rilke « si rende conto che attraverso Cézanne non è soltanto una nozione di pittura che si chiarisce e si rinnova, ma ciò che lo coinvolge fin quasi a sconvolgerlo è la sensazione che l'opera del maestro di Aix-en-Provence, la sua opera come la sua vita, risolvano una volta per tutte, almeno intellettivamente, i nodi della sua poetica. »⁴. Rilke ritrova in Cézanne un "lavoratore" che ha saputo, come Rodin, reprimere ogni sentimento individuale che possa compromettere l'oggettività del processo creativo, così che con lui anche:

1. Parafraresi delle parole stesse del poeta utilizzata da Furio Jesi in RILKE R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 2000, p. IX.

2. RILKE, *Briefe über Cézanne*, Insel, Wiesbaden 1952 (trad. it. *Lettere su Cézanne*, Passigli, Firenze 2001).

3. Ivi, p. 77.

4. SPECCHIO M., *Introduzione a Lettere su Cézanne*, op. cit., p. II.

la cosa più importante, l'amore, resta al di fuori del lavoro, non accede in esso, gli rimane accanto non trasformata. [. . .] Questo sacrificarsi dell'amore in un lavoro anonimo, dal quale scaturiscono pure cose, a nessuno è riuscito in modo così completo quanto al Vecchio, [. . .] (egli) si volse alla natura e fu capace di reprimere il suo amore per ogni mela e di affidarlo alla mela dipinta, per sempre.⁵

Solo un rigo dopo, egli è pronto ad affermare, riferendosi ai *Neue Gedichte*: « nelle poesie ci sono tracce istintive di una simile oggettività. »⁶

Il pensiero di Rilke sull'arte visiva è inoltre straordinariamente vicino al Merleau-Ponty de *L'occhio e lo spirito*. Tale coincidenza emerge in un breve passo del testo del filosofo stesso: « Questa scienza silenziosa che, come dirà Rilke a proposito di Rodin, fa passare nell'opera la forma delle cose "non disvelate", viene dall'occhio e s'indirizza all'occhio. L'occhio va inteso come "la finestra dell'anima" »⁷. Come abbiamo già avuto modo di vedere, la ricerca poetica intrapresa da Rilke partiva dalla necessità, vissuta quasi come un dovere etico, di svincolarsi da una modalità di visione che anche Merleau-Ponty avrebbe posto alcuni decenni più tardi in netta opposizione rispetto al modo di vedere acquisito dall'artista moderno e in modo particolare da Cézanne:

La visione del pittore non è più sguardo su un di fuori, relazione meramente 'fisio-ottica' col mondo, il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile, e il quadro, infine, può rapportarsi a una qualsiasi cosa empirica solo a condizione di essere innanzitutto 'autofigurativo'; può essere spettacolo di qualcosa solo essendo 'spettacolo di niente', perforando la 'pelle delle cose' per mostrare come le cose si fanno cose e il mondo mondo.⁸

La ricerca di Rilke sembra effettivamente tutta rivolta a superare l'idea della visione come "modalità di pensiero, o presenza a sé" per assumerne invece una che sia « il mezzo che mi è dato per essere

5. Ivi, pp. 67-68.

6. *Ibidem*.

7. Ivi, p. 57.

8. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964 (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 49).

assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere, al termine della quale soltanto mi richiudo su di me»⁹. Anche Rilke insiste sulla necessità di distinguere radicalmente tra questi due modi di "vedere", ad esempio lì dove egli prende le distanze dalle sue opere precedenti in termini molto precisi: opere giovanili:

Ma a quel tempo la natura era per me un pretesto, un'evocazione, uno strumento nelle cui corde le mie mani si trovavano; a quel tempo non le sedevo davanti, mi lasciavo trasportare dall'anima che da essa emanava; mi sovrastava con la sua lontananza, con la grandezza della sua esistenza eccessiva, così come il profeta aveva colpito Saul [...] Camminavo e vedevo, non vedevo la natura, ma la storia che questa mi ispirava. Quanto poco avrei saputo imparare allora davanti a Cézanne, a Van Gogh.¹⁰

Imparare dai nuovi artisti significa assumere una visione che, nelle parole di Merleau-Ponty, sia in grado di toccare i "due estremi", il visibile e l'invisibile, che costituiscono l'essenza propria del visibile, di accedere a quel processo in cui "nel fondo memorabile del visibile" si accende qualcosa che invade il corpo del pittore e « tutto ciò che egli dipinge è una risposta a questo stimolo »¹¹. Quella praticata da un'artista come Rodin o Cézanne è infatti per il poeta a tutti gli effetti ciò che Merleau-Ponty definisce una "teoria magica della visione": egli è capace di rendere visibile ciò che per gli altri è invisibile, in un processo in cui ciò che avviene è letteralmente una "genesì o metamorfosi" di tutti gli aspetti dell'Essere, che dimorano nel cuore del mondo, nel cuore della sua visione¹². In tal senso, così come l'emblema dello sguardo dell'artista è secondo il filosofo lo sguardo pre-umano, similmente Rilke non aveva trovato miglior similitudine per descrivere Cézanne che quella del cane, quella creatura che « si vede nello specchio e pensa: là c'è un altro cane »¹³. Nell'opera del fenomenologo francese ritroviamo insomma in modo esplicito tutti quegli elementi che il nostro poeta aveva a suo modo perfettamente

9. *Ivi.*, p. 56.

10. RILKE, *Lettere su Cézanne*, *op. cit.*, p. 66.

11. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*

12. *Ibidem.*

13. RILKE, *op. cit.*, p. 92.

intuito nel corso della sua personale ricerca poetica¹⁴. Nello stesso modo in cui Rodin aveva saputo forgiare la materia plastica come nessuno prima, anche Cézanne assume secondo Rilke il colore “come nessuno ancora ha mai fatto con il colore, solo per farne la cosa” risolvendolo “completamente nella realizzazione della cosa, senza alcun residuo”¹⁵. Il discorso sul colore domina nel corso delle lettere, poiché per il poeta la “coscienza” di Cézanne

riassumeva l'Essere concentrandolo in maniera tanto incorruttibile nel contenuto cromatico, così che al di là del colore iniziava una nuova esistenza, scevra di ricordi precedenti. È questa oggettività illimitata, che respinge ogni ingerenza in una unità estranea, a rendere i ritratti di Cézanne così scandalosi e grotteschi per la gente. [...] lui riproduceva mele, cipolle e arance con il puro colore (che poteva sembrare al pubblico un mezzo subordinato nell'esercizio della pittura) ma già di fronte al paesaggio si trovano privi di qualsiasi possibilità di interpretazione, di giudizio, di superiorità, e addirittura, per quanto concerne il ritratto, la voce di una sua concezione spirituale si è diffusa fino ai borghesi più borghesi [...] e allora Cézanne, naturalmente, sembra loro del tutto inadeguato e fuori discussione.¹⁶

Si afferma in Rilke, mi sembra, ciò che Merleau-Ponty spiegherà come segue:

Non si tratta dei colori “simulacri dei colori della natura”, si tratta della dimensione del colore, che crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità, un qualche cosa... Tuttavia, una chiave segreta del visibile senza dubbio non esiste: non è certo il solo colore, così come non lo è lo spazio. Il ritorno al colore ha il merito di condurre un po' più vicino al “cuore delle cose”: ma questo è al di là del colore-involucro, così come dello spazio-involucro.¹⁷

Che Rilke concepisca in questi stessi termini la dimensione del colore in Cézanne emerge chiaramente in più passi delle lettere, come quando ad esempio, riflettendo sull'azzurro dei suoi quadri, egli nota come con il maestro di Aix-en-Provence il colore abbia perso ogni funzione rappresentativa, simbolica o decorativa:

14. Cfr. in proposito anche: PHELAN A., *Rilke, Cézanne und Merleau-Ponty*, in Stevens A. e Wagner F. (a cura di.), *Rilke und die Moderne*, Iudicium, Muenchen 2000.

15. RILKE, *op. cit.*, p. 63.

16. Ivi, pp. 78-79.

17. Merleau-Ponty, p. 48.

Poiché l'azzurro così particolare di Cézanne ha questa origine, viene da quello del diciottesimo secolo che Chardin spogliò di tutta la sua pretenziosità e che adesso, in Cézanne, non ha più significati secondari. È stato soprattutto Chardin il mediatore; già la sua frutta non pensa più alla tavola imbandita, giace sparsa sui tavoli da cucina e non ci tiene molto ad essere mangiata in bella forma. Con Cézanne la sua commestibilità cessa addirittura, tanto essa diviene oggettivamente reale, così semplicemente insopprimibile nella sua ostinata presenza.¹⁸

In un passo molto interessante, poi, il poeta racconta di un giorno al *Salon* in cui, dopo aver constatato l'assenza effettiva del grigio nei quadri del maestro, qualcuno gli avesse invece fatto notare

quanto invece, indugiando in mezzo ad essi, ne promanasse, come atmosfera, un grigio morbido e delicato [...]. L'equilibrio interiore dei colori di Cézanne, che mai risaltano né si pongono in primo piano, evoca quest'aria calma come velluto [...]. Sebbene sia una delle sue peculiarità quella di usare allo stato puro il giallo cromo e le brucianti lacche rosse sui suoi limoni e sulle sue mele, pure però sa trattenerne la sonorità all'interno del quadro: ed essa risuona piena, come in un orecchio, dentro un blu in ascolto e ne riceve una mutua risposta, così che nessuno, all'esterno, debba sentirsi apostrofato o interpellato. Le sue nature morte sono così meravigliosamente occupate con se stesse.¹⁹

Tutto è diventato nei quadri di Cézanne, per Rilke, « una questione di mutua reciprocità di colori »: in un « oscillare di un reciproco influsso di varie specie vibra l'interno del quadro, si eleva e ricade in se stesso e non ha una collocazione ben stabile »²⁰. È per questo dunque che, rimanendo per un momento senza guardarne uno, egli si rende conto dell'atmosfera che tutti i quadri insieme possono creare:

Senza osservarne uno in particolare, stavo tra le due sale e ne sentivo la presenza addensarsi fino a divenire una realtà colossale. Come se questi colori ci togliessero l'indecisione una volta per tutte. La buona coscienza di questi rossi, di questi blu, la loro semplice veridicità ci educa; e se ci rendiamo il più possibile disponibili nei loro confronti, allora è come se essi facessero qualcosa per noi.²¹

18. RILKE, *op. cit.*, pp. 51-52.

19. *Ivi*, pp. 95-96.

20. *Ivi*, p. 90.

21. *Ivi*, p. 66.

In un passo dell'ultima lettera della raccolta, infine, descrivendo una *Natura morta con tovaglia azzurra*, a proposito delle mele che su un lato della tovaglia rotolano lievemente da una coppa, il poeta ricongiunge i fili della sua ricerca: « Che il loro rosso rotoli dentro l'azzurro è un'azione che pare derivare così naturalmente dai processi coloristici del quadro, quanto l'unione di due nudi di Rodin dalla loro affinità plastica. »²²

Con Cézanne l'arte diventa davvero per Rilke, in un'espressione che prendo in prestito da Philippe Sollers, "la natura in paradiso", che non è la « natura naturale, idillio pastorale, panteismo mistico, rousseauismo trasfuso in ecologia » — le quali cose sono piuttosto « i suoi peggiori nemici intimi [...] incapaci di considerare la pittura come natura »²³. Lo stesso Sollers cita più volte proprio il nostro Rilke come uno dei pochissimi ad aver mai davvero compreso la portata e il senso profondo di quella pittura: una pittura che è in se stessa "una questione metafisica", ma non nel senso classico: « nessun Dio, niente aldilà, nessuna certezza di rappresentazione garantita dalla soggettività, niente Spirito Assoluto, niente Volontà di Potenza »²⁴. Ciò che Cézanne cerca di tradurre nella pittura "è la cosa più misteriosa di tutte, il groviglio alle radici stesse dell'essere, alla sorgente dell'impalpabile sensazione" cosicché è piuttosto la dimensione dell'Essere in senso parmenideo a essere coinvolta: "Ingenerato, indistruttibile, di un'unica massa, saldo, senza termine, presente tutto insieme nella sua compattezza, uno e continuo", il che non è per Sollers che "l'esatta descrizione di un quadro di Cézanne"²⁵.

Grazie all'esperienza dell'opera di Cézanne, Rilke chiude il cerchio della propria ricerca riconoscendo finalmente che il vero artigiano della cosa dell'arte altro non è che un "artigiano dell'Essere"²⁶:

Impensabile certo senza Rodin, l'incontro decisivo e fulminante è quello con Cézanne perché è attraverso di lui che Rilke individua il varco oltre il quale stabilire la reciprocità tra "le cose" e chi le guarda.²⁷ [...] Il Vecchio

22. Ivi, p. 102.

23. SOLLERS P., *Le paradis de Cézanne*, Gallimard, Paris 2001 (trad. it. *Il paradiso di Cézanne*, Abscondita, Milano 2005, p. 13).

24. Ivi, pp. 19–20.

25. Ivi, p. 77.

26. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 48.

27. SPECCHIO, *op. cit.*, p. 9.

sembra indicargli ed imporgli un cammino, quello del lavoro che si fa anonimo perché non appartiene più a chi lo ha prodotto ma è tornato, nella sua universale elementarità, all'alveo dove scorre il fiume dell'Essere.²⁸

2.1. Sentire il destino: i sonetti delle ortensie

Similmente al caso dell'influenza di Rodin, anche per quanto riguarda il rapporto della lirica rilkiana con l'arte di Cézanne, le trattazioni offerte dalla critica sono nella maggior parte dei casi fondate su elementi molto generali: esse si limitano per lo più a commentare le impressioni riportate da Rilke nelle lettere senza prendere in carico un'analisi effettiva dei testi poetici, com'è il caso ad esempio di H. Meyer, al quale rimane ad ogni modo il merito di essere stato fra i primi a portare l'attenzione sul ruolo essenziale svolto dall'esperienza di Cézanne nella composizione poetica rilkiana²⁹. Molto spesso poi, grande risalto è dato alle implicazioni prettamente filosofiche o teorico-estetiche della riflessione del poeta sulla pittura del maestro di Aix-ein-Provence³⁰. Le vere e proprie analisi disponibili, invece, tendono a concentrarsi sull'individuazione di possibili analogie stilistiche e formali fra poesie e dipinti (ipotizzando parallelismi come ad esempio quello tra uso della rima nei sonetti ed elementi cromatici dei quadri)³¹, riducendo così il problema alla sola dimensione "tecnica" della traduzione formale tra verbale e visivo. Considerando quanto emerso nelle pagine precedenti però, quest'ultimo aspetto non sembra in alcun modo capace da solo di rendere conto della profondità in cui si situa il rapporto di convergenza tra parola poetica rilkiana e arte dei nuovi maestri della modernità. Credo dunque che anche in questo caso sia necessario rivalutare la portata effettiva dell'influsso di Cézanne sull'opera di Rilke attraverso un'analisi dettagliata che prenda in considerazione tutti i livelli del discorso poetico a partire

28. Ivi, p. 18.

29. Cfr. MEYER H., "Rilkes Cézanne-Erlebnis", in *Zarte Empirie*, op. cit.

30. Come avviene rispettivamente in: KÖHNEN R., op. cit.; ARIEMMA, T., *Fenomenologia dell'estremo. Heidegger, Rilke, Cézanne*, Mimesis, Milano 2005; e WINKELVOSS, K., op. cit.

31. Si vedano in proposito: WEBB, K., *Rilke and Cézanne: a stylistic comparison*, in Sokel A., Kipa W., Ternes H., *Probleme der Komparatistik und Interpretation. Festschrift für André von Gronicka zum 65. Geburtstag am 25.5.1977*; LE RIDER J., *Rilke et Cézanne: la poésie à l'école de la couleur*, in "Blätter der Rilke-Gesellschaft" n. 19, 1992.

dagli aspetti più profondi della figurazione. I sonetti che propongo qui di seguito si prestano particolarmente a un'analisi adatta a "smontare il mito della pittoricità" così come era stato per il capitello nel capitolo precedente rispetto al "mito della scultoreità". Trattando un motivo così apparentemente e staticamente pittorialistico come quello di un fiore e del suo colore, essi sono infatti facilmente suscettibili di stimolare tutte quelle interpretazioni in base alle quali simili poesie non sarebbero in fondo che testi intenti a emulare la pittura nel tentativo di "riprodurre le apparenze" di una cosa, mere nature morte di seconda mano o semplici esercizi retorici nell'arte dell'*ecfrasi*: in breve, tutto l'opposto della poetica rilkeana della figurazione ispirata al modello delle *nuove* arti visive. Anche dietro la più statica apparenza (quindi anche dietro la più apparentemente statica delle sue descrizioni), Rilke ritrova, trasportandola in superficie nella "cosa verbale dell'arte", la dinamica interna delle tensioni che compongono la trama immanente del visibile e che attraversa tutte le cose, rendendole virtualità di senso per noi e concentrandosi in questo caso completamente nell'elemento cromatico. Anche per Rilke, come per la rivoluzionaria pittura degli impressionisti, il colore è tutt'altro che accessorio decorativo o elemento dotato di mera funzione rappresentativa, e va liberato da ogni funzione simbolica cui la tradizione lo ha legato. Esso è il più ovvio ma al contempo il più complesso e misterioso elemento nello schermo dell'apparire, che più ci interpella obbligandoci a scavare dentro la visione.

I due sonetti scelti per l'analisi di questo capitolo furono composti, come si apprende dalla cronologia della stesura dell'opera, rispettivamente nell'estate del 1906 e nell'autunno del 1907 (o più tardi), ovvero per la precisione prima e dopo la visita di Rilke al *Salon d'Automne* dedicato a Cézanne³². Si tratta dunque di due testi paralleli non soltanto per via dell'uniformità del motivo³³ e per i diversi parallelismi grammaticali che li mettono esplicitamente in collegamento (in entrambi si riscontra una personificazione di fiore e colore ed entrambi chiudono con un'avversativa introdotta dallo stesso avverbio, ad esempio), ma

32. Cfr.: RILKE, *Poesie 1907-1926*, op. cit., pp. 732 e 739.

33. Se motivo possiamo chiamarlo, visto che per Rilke non si tratta mai di scelte casuali, ma di un interesse nei confronti dell'universo vivo di senso che ogni volta egli intende far emergere da una cosa precisa.

anche per via della possibilità che offrono di individuare eventuali variazioni da un testo all'altro ascrivibili a uno sviluppo in senso più coscientemente cézanniano nel lavoro poetico di Rilke. Un'analisi comparata dei due sonetti sembra perciò naturalmente la più adatta ai fini di una comprensione quanto più ampia e di ciascun testo preso in sé e della più generale concezione poetica rilkeana vista nel suo "farsi", nel suo rafforzarsi e affinarsi, all'interno del percorso tracciato lungo il periodo di composizione dei *Neue Gedichte*. Sebbene il metodo nel procedimento di figurazione fondato sul colore rimanga essenzialmente lo stesso da un sonetto all'altro, vedremo in conclusione che è in particolare a livello dell'enunciazione che sembra possibile rilevare alcuni indizi del compimento di un ulteriore passo avanti nel progetto poetico rilkeano.

Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragnes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen³⁴.

34. Come l'ultimo verde nelle tavolozze/ son queste foglie, secche, opache e ruvide,/ dietro i globi fioriti, che un blu/ non hanno in sé, ma specchiano da lontano./ Lo specchiano lacrimoso e inesatto,/ come se volessero perderlo di nuovo,/ e come in vecchie carte da lettere azzurre / il giallo è in loro, il viola e il grigio;/ stinto come un grembiule di bambino,/ ormai smesso, cui più nulla accade:/ come si sente la brevità di una piccola

Rosa Hortensie

Wer nahm das Rosa an? Wer wußte auch,
daß es sich sammelte in diesen Dolden?
Wie Dinge unter Gold, die sich entgolden,
entröten sie sich sanft, wie im Gebrauch.

Daß sie für solches Rosa nichts verlangen.
Bleibt es für sie und lächelt aus der Luft?
Sind Engel da, es zärtlich zu empfangen,
wenn es vergeht, großmütig wie ein Duft?

Oder vielleicht auch geben sie es preis,
damit es nie erführe vom Verblühn.
Doch unter diesem Rosa hat ein Grün
gehört, das jetzt verwelkt und alles weiß³⁵.

Note preliminari. La famiglia botanica delle ortensie si definisce in particolare per la gamma delle tonalità e delle intensità che può assumere il colore delle loro infiorescenze sferiche, dette corimbi. Esso può variare dall'azzurro chiaro al rosa intenso passando attraverso le più svariate tonalità intermedie (eccetto che per le poche specie di ortensia bianca). Tali variazioni possono dipendere non solo dalla specie cui la pianta appartiene (se ne contano diverse decine) ma anche dall'interazione fra pigmento contenuto nei sepali (non si tratta di petali ma di foglie protettive del vero e proprio minuscolo fiore centrale, che assumono colore in funzione vessillare) e sostanze presenti nel terreno: un azzurro intenso richiede livelli di acidità e contenuto di alluminio tali che a condizioni più normali il blu delle ortensie si presenta come tenue, a volte appena accennato; viceversa quanto più intenso sarà il rosa tanto

vita./ Ma ecco a un tratto il blu sembra rinnovarsi/ in uno dei globi, e si vede/ un commovente azzurro rallegrarsi nel verde. Cfr.: RILKE, *Poesie 1907-1926, op. cit.*, pp. 68-69.

35. Chi ha preso con sé il rosa? E chi sapeva/ che esso si raccoglieva in questi globi?/ Come cose coperte d'oro, che si sdorano,/ così essi perdono lievemente il loro rosso, come per l'uso./ Che essi per un simile rosa non chiedono niente in cambio./ Resta per loro e sorride dall'aria?/ Ci sono angeli ad accoglierlo dolcemente,/ quando esso si espande, generoso come un profumo?/ O forse essi vi rinunciano,/ così che non sappia mai cosa significhi sfiorire./ Ma sotto questo rosa un verde/ è stato in ascolto, che adesso appassisce e tutto sa. Cfr. *ivi*, pp. 258-261.

il terreno dovrà essere più alcalino. Così come la varietà delle specie si definisce in base alle gradazioni del colore entro una gamma precisa di toni, anche ogni pianta particolare di ortensia è caratterizzata dalla sua peculiare “esistenza cromatica” spazio-temporale, fatta di modulazioni, fluttuazioni e trasformazioni osservabili nella stessa infiorescenza e tra un’infiorescenza e un’altra della pianta. Generalmente, i sepali delle ortensie si presentano nelle tonalità del verde chiaro e acceso nella fase iniziale della fioritura e acquisiscono poi progressivamente colore in fase matura, più o meno intensamente a secondo della specie e del terreno, per poi entrare nella fase di appassimento, anche qui con delle differenze. In tale fase infatti, i sepali di esemplari dal colore intenso tendono a mutare in un verde opaco e ricco ancora di sfumature colorate; quelli di esemplari dai colori tenui (dovuti alla composizione non troppo fortunata del terreno, come dicevamo) non subiscono variazioni importanti se non quella di un progressivo inaridimento. In questa fase inoltre i sepali non si staccano cadendo come nel caso di veri e propri petali ma restano al loro posto e il corimbo mantiene la sua perfetta forma sferica anche per tutto il tempo dopo l’appassimento, da cui deriva il diffuso utilizzo a scopo decorativo dei corimbi essiccati di buoni esemplari di ortensie. Ciò significa che il colore puro, quello della maturità fertile che il fiore può raggiungere al massimo splendore in condizioni ottimali del terreno, in un certo senso non “partecipa” all’appassimento del fiore, come invece normalmente accade ai petali di fiori come le rose che cadono “portando con sé” il colore: al colore di un bel fiore d’ortensia l’appassimento viene risparmiato e la sua traccia può conservarsi anche a lungo nella densa composizione cromatica dei corimbi sfioriti. All’interno della stessa pianta, infine, possono verificarsi modulazioni e variazioni cromatiche da un corimbo all’altro per via del ritmo non omogeneo della fioritura, e anche da un sepalo all’altro all’interno dello stesso corimbo per via di ritmi diversi di coloritura. Queste note botaniche preliminari non intendono qui essere mere informazioni di carattere erudito ma sono di fondamentale importanza ai fini dell’analisi, in quanto ci permettono di osservare fin da subito che siamo di fronte a una struttura complessa ed estremamente dinamica a tutti i livelli: il colore dell’ortensia è la misura della sua presenza nello spazio e soprattutto nel tempo.

Dimensione temporale e implicazioni cognitive. I due sonetti rilevano e fanno propria la complessità temporale delle realizzazioni cromatiche

dell'ortensia, con alcune decisive differenze. Nel primo testo infatti l'enfasi è tutta sulla durata *breve* del ciclo di vita del fiore. L'effetto di ciclicità è molto chiaramente definito, anche a livello dello spazio testuale, dall'opposizione fra l'"ultimo" verde della tavolozza che apre il sonetto e il blu "nuovo" che compare in chiusura nell'ultima strofa. I versi centrali, dal 3 all'11, si focalizzano invece su una fase di fioritura non univocamente definibile perché caratterizzata da elementi temporali e aspettuali non omogenei che si sovrappongono in modo stridente: i fiori non fanno in tempo a ricevere il colore da lontano che vorrebbero "di nuovo perderlo" (non-duratività) e sono come "vecchie carte" (terminatività), ma sono anche come il "grembiule di un bambino" (incoatività) il cui colore è qualcosa di "non più indossato" cui "niente più" accade (non-duratività + terminatività). Si delinea un profilo temporale in cui fase iniziale e terminativa si susseguono così rapidamente fin quasi a sovrapporsi: quello di una vita che non dura a lungo e si conclude quando era appena cominciata. L'ultima strofa sposta infatti velocemente (*plötzlich*, "improvvisamente") il punto di osservazione sulla fase iniziale di fioritura e coloritura di un altro corimbo nella pianta che è anche, contrariamente a tutti i versi precedenti, l'unico momento definito in termini euforici: il blu nuovo del nuovo fiore si "rallegra", al contrario del colore "lacrimoso" di apertura. Ma ciò ha importanti implicazioni cognitive, che chiamano direttamente in causa l'osservatore-enunciatario: il nuovo azzurro gioisce perché *ignaro* del proprio destino, che chi legge-guarda invece adesso conosce e perciò si "commuove" nel vederlo.

Il secondo sonetto sembra piuttosto la lunga storia di una trasformazione che bisogna inferire. Non vi è alcun riferimento al ciclo biologico del fiore eccetto che in conclusione (nell'ultimo verso della quartina centrale e nella strofa finale) in cui si porta progressivamente l'attenzione sul lento sfiorire per chiudere sull'appassimento (*vergeht, verblühen, verwelkt*), mantenendo il punto di vista fisso sullo stesso fiore. Nel lungo spazio centrale del sonetto, dal terzo al decimo verso, l'enfasi del discorso è, al contrario che nel primo sonetto, tutta sulla durata (il rosso-oro si consuma "*lentamente*"), sulla permanenza (il rosa "*resta*" come il suono di una risata o il persistente odore di un "*profumo*") e la non-terminatività (il rosa non dovrà "*mai*" sapere cosa sia sfiorire). L'incipit del testo, con le sue due interrogative dirette, non fa invece alcun riferimento a una fase temporale precisa della fioritura, ma "sor-

prende” piuttosto il fiore in un momento particolare della coloritura: su questi globi *prima* c’era un rosa, *adesso* qualcuno lo ha preso con sé sottraendolo alla vista. Ciò significa a livello spaziale che quella del rosa è una paradossale non-presenza: esso non è visibile ma si presume sia *da qualche parte*. A partire dalla dimensione spazio-temporale si attiva così anche qui la dimensione cognitiva, che è poi quella portante dell’intero testo, determinante per il suo significato globale: c’è un *sapere* in gioco (che è a noi interdetto, come un segreto), connesso essenzialmente al vedere (a un poter e saper-vedere), e che mette in moto tutta la macchina preteritiva del discorso del sonetto, il quale a un tempo nasconde e svela il segreto, sa e non sa, chiede e risponde, dice e non dice, fino al ripiegamento finale e alla sospensione semantica e cognitiva della conclusione, che rivela l’esistenza di un nuovo soggetto-colore. Lo sguardo non si sposta su un nuovo fiore che sboccia ma *resta* sullo stesso, scoprendo un verde *sotto* il rosa (*unter diesem Rosa*), dunque a stretto *contatto* con esso proprio come le cose sotto l’oro (*unter Gold*). Tale contatto è definito da una relazione sensoriale di tipo uditivo espressa attraverso l’espressione “hat gehorcht”, la quale può coinvolgere diverse sfumature a secondo che la si consideri costituita dal participio passato di *hорchen* (verbo che indica l’atto dello stare a sentire o più specificamente dell’“origliare”, dunque una facoltà uditiva aumentata rispetto al normale che implica anche contatto fisico: un udire che è quasi un vero e proprio *assorbire*); o piuttosto di *gehорchen* (che indica invece l’atto di “ubbidire”, quasi a implicare le leggi immanenti e ineluttabili di cui gli eventi cromatici visibili non sono che conseguenza e sintomo). Nessuna delle due possibilità sembra contraddire l’altra: il verde appassisce così, irreparabilmente secondo la legge che governa la natura delle cose, ma carico di *tutto* il sapere che cerchiamo perché pieno ancora delle tracce del rosa-oro, della sua vibrazione e della sua intensità, che in esso permangono ancora a lungo, *implicate* nella sua composizione cromatica così come sono implicate nel sonetto. Il saper-vedere necessario alla conoscenza che cerchiamo è una facoltà capace di andare oltre i dati immediati della vista per farsi vera esperienza, assorbimento: dis-implicare questo sapere è ricompiere il percorso della cosa nel suo farsi.

Dimensione plastica e modi dell’esistenza. I contrasti osservati finora si reggono essenzialmente sulle opposizioni rilevabili nella dimensione propriamente plastica delle configurazioni cromatiche definite nei

due sonetti. Anche a livello grammaticale tale opposizione si rende fin da subito evidente a partire dagli articoli e i pronomi utilizzati in riferimento ai due colori: il colore oggetto del primo sonetto è infatti indefinitamente “*ein Blau*”, nominato una sola volta tranne che nell'ultima strofa, la quale fa però riferimento al comparire di nuovo colore in un'altra infiorescenza; il colore del secondo è invece insistentemente presente in ogni strofa (nonostante esso sia *non-presente* sulla scena, come notavamo prima) ed è accompagnato rispettivamente da un articolo definito (“*das Rosa*”) e due pronomi dimostrativi (“*solches Rosa*”, “*diesem Rosa*”).

Ed effettivamente nella definizione plastica dell'azzurro si affermano e dominano lungo l'intero testo tratti di intensità tenue, come di un colore letteralmente annacquato (*verweint, ungenau, verwaschenes*), dal tono mesto (per via del tratto disforico implicato in “*verweint*”), nonché tratti di tonalità incerta, quella di un colore non predominante (nei sepalì si riconoscono il giallo, che risulta dall'interazione col verde originario che un azzurro così poco intenso non riesce a coprire abbastanza; il viola e il grigio, che sono sfumature dovute alle modulazioni di intensità dell'azzurro). La fievolezza dell'azzurro è inoltre amplificata dalla metafora del rispecchiamento, che comporta non soltanto il riferimento a una visione *imprecisa* e vaga (proprio come di un riflesso su una superficie liquida) ma rafforza e arricchisce l'immagine della fragilità: se lo specchio è un oggetto inerte, il fiore-specchio è da intendersi allora come soggetto passivo, che non possiede (“*nicht auf sich tragen*”) né vuole (“*als wollten sie es verlieren*”) un colore del quale non conosce l'origine perché gli arriva da un luogo indefinito (“*nur von ferne*”), e ciò essenzialmente poiché esso non ne ha la facoltà: *non può avere, volere, sapere*. La non-aderenza, la “presa tenue” del colore sul fiore sembra potersi dunque correlare a uno stato in cui un soggetto privo delle facoltà attive che definiscono la soggettività (un non-soggetto) è non-disgiunto (perché inconsapevolmente e involontariamente congiunto) a un oggetto di valore: in breve, un soggetto incosciente (che vive per istinto) e ignaro della vita.

L'immagine cromatica complessiva che emerge in relazione al rosa è invece decisamente opposta, quella cioè di un colore saturo, intenso, aderente (*Gold, sich sammelte*) abbondante (*großmütig*), dal tono euforico (*lächelt*), deciso e persistente (*Bleibt, Duft*). Nella prima strofa del sonetto vengono coinvolti tratti relativi alla consistenza fisico-materica

e alla “presa” di un elemento fisico su un oggetto o su un altro elemento fisico, che lo fa proprio (*annehmen*). Quest’ultimo verbo, utilizzato in riferimento all’atto di “prendere” il rosa, implica infatti anche l’idea dell’“assumere”, del “lasciarsi impregnare”, dunque dell’“aderire” del colore a un corpo³⁶, significato che riemergerà implicitamente nella conclusione del sonetto. L’espressione *sich sammeln* coinvolge inoltre anche l’idea di quantità: il colore “si raccoglieva” nei petali dei corimbi come una moltitudine radunata in un luogo che la contiene e la ripara. Nello spazio centrale del testo (dal sesto all’ottavo verso) si osserva una sorprendente inversione rispetto ai tratti definiti nei versi precedenti: alla concretezza fisica si sostituiscono la leggerezza e l’inconsistenza-aeriforme (*Luft, vergeht, Duft*) quindi all’aderenza l’evanescenza, alla fisicità del visibile una dimensione invisibile (*Engel*), al materiale l’immateriale. Eppure, nello stesso spazio testuale, in una nuova paradossale inversione, alla precarietà della materia che si consuma si sostituisce la permanenza (suggerita dal verbo *bleiben*) nonché la persistenza implicita nella metafora del profumo: siamo di fronte a qualcosa che persiste oltre l’uso, oltre l’usura e oltre la materia, poiché dotata di tratti non visibili, come di tipo uditivo (il sorriso) e olfattivo (il profumo), che possono *restare ed essere recepiti senza essere visti*. Le figure degli angeli, che alcuni propongono di interpretare qui come simboli dell’artista³⁷, sono a mio avviso da intendersi invece in accezione squisitamente rilkeana, ovvero non come figure simboliche, religioso–spirituali o ultraterrene–trascendenti, ma negli stessi termini in cui compariranno con sempre più frequenza e rilevanza nelle opere successive. Gli angeli di Rilke abitano *nello spazio del mondo* in una dimensione, che il poeta più tardi chiamerà l’Aperto (*das Offene*), da cui l’uomo progressivamente e inconsciamente si autoesclude pur facendone originariamente parte, e in cui invece si svolgono le esistenze di creature come gli animali, i bambini, i poeti, e chiunque sia capace ancora di vedere e vivere nella pienezza del mondo. Senza addentrarci in una trattazione di angelologia rilkeana, che ci porterebbe ben al di fuori dei confini dei nostri sonetti, ciò che è importante notare ai fini dell’analisi è che si tratta anche qui di diverse concezioni

36. “Un oggetto *assume* il colore (*il colore aderisce ad esso*) [così come] il ferro, l’acqua assorbono il caldo o il freddo”, GRIMM, *op. cit.*

37. In particolare KOHNEN, R., *op. cit.*

e competenze del vedere e dello stare al mondo: il colore può essere accolto dagli angeli in virtù delle sue qualità invisibili, quelle cioè che compongono la sua essenza plastica e percettiva, che consentirà ogni trasformazione della sua immagine in altre immagini e che bisogna *saper-vedere*.

Valori, affetti, destini. Le configurazioni cromatiche e temporali contrastanti dei due sonetti attivano infine anche due valorizzazioni contrastanti, in particolare attraverso due similitudini portanti: quella del grembiule di bambino, nel primo caso; quella degli oggetti d'oro, nel secondo. La prima implica al tempo stesso due letture convergenti: il fiore che la natura ha dotato di un'esistenza cromatica debole e molto breve (in cui il colore è gioioso nella fase iniziale ma solo per poco tempo) viene connesso a un oggetto, il grembiule, il cui *uso* è non solo in generale limitato a un tempo molto breve della vita umana che a distanza (se guardato retrospettivamente, *da lontano*) non ha più valore, né utilità, come vecchi fogli da lettere; ma tale uso può facilmente essere interrotto persino prima della fine stessa dell'infanzia, come indica il raddoppiamento di "*eines kleines Lebens Kürze*", che sovrappone il tratto di brevità temporale a quello spaziale relativo a un corpo o oggetto di ridotte dimensioni. Il blu del grembiule è dunque stinto (*verwaschenes*) non per l'uso quanto perché non-più-usato (*nichtmehrgetragenes*), segnato dal non-uso, dal *non-poter-essere-vissuto* perché di una cosa non più partecipe della vita, ed è per questo che il sonetto ci suggerisce, tramite una sovrapposizione chiasmatica, che il blu dell'ortensia è sciupato dalle lacrime (*verweint*)³⁸ e "fa sentire la brevità" più ancora del grembiule abbandonato: concentrato visibile della precarietà come condizione dell'essere (del fiore), esso diventa anche misura della pena del *non poter trattenere* qualcosa pur volendo (il tempo spensierato dell'infanzia, la piccola vita di un bambino amato).

Nel secondo sonetto accade esattamente l'inverso: il rosa viene connesso all'oro, che può essere un colore ma è soprattutto il metallo impiegato come misura stessa di valore (un valore dei valori). Esso ricopre un oggetto il cui uso è continuativo e illimitato nel tempo (*sanft wie im Gebrauch*) dunque chiaramente investito di un valore "forte" che non si estingue e permane. Si ricordi quanto detto nelle note

38. Si veda la voce "*verweint*" ancora in Grimm, *op. cit.*

botaniche in apertura dell'analisi: il colore puro e intenso della fase matura di un fiore d'ortensia, cui la natura (dei pigmenti e del terreno) ha concesso massimo splendore, "sparisce" nella fase terminativa dell'appassimento per trasformarsi e assumere una nuova esistenza cromatica, che può permanere molto a lungo oltre l'appassimento. L'oggetto d'oro è qualcosa che si porta sempre con sé, consumato perché usato a lungo, ma che per via dell'uso non perde valore: l'oro consumato cambia aspetto, *si trasforma*, perde brillantezza e intensità, ma non valore; esso porta a sua volta con sé i segni di un tempo vissuto intensamente, carico di vita e di memoria. Tale oggetto è posto al centro di uno schema ben preciso, definito attraverso la lunga serie di espressioni e metafore relative all'universo del dare e del ricevere, del possesso e della rinuncia al possesso (*annehmen, verlangen, empfangen, großmütig, preisgeben*): uno schema in cui un soggetto *non vuole trattenere* il proprio oggetto, pur potendo, e si priva del suo possesso materiale in nome di un valore superiore (la sopravvivenza dell'oggetto di valore).

2.1.1. *Il convincente*

Rilke ha così di nuovo decostruito l'idea classica di descrizione: la sua strategia di figurazione non mira semplicemente a "farci vedere il colore come se fosse dinanzi ai nostri occhi" secondo una concezione statica del reale e della sua mimesi, ma vuole far rivivere l'*esperienza* dell'ortensia così come si è data all'interno della visione: qualcosa che non possiamo vedere *soltanto in superficie* dinanzi ai nostri occhi e che non è altro che la vita dinamica interiore di un mondo in continuo mutamento. Descrivere per Rilke è perciò piuttosto *realizzare*, trasferire la propria esperienza della cosa, in questo caso della "vita cromatica" della pianta, fatta di molteplici incessanti metamorfosi, nella cosa dell'arte:

Lui la chiamava realizzazione [...] Il convincente, il farsi cosa, la realtà sublimata fino a divenire indistruttibile attraverso la propria esperienza dell'oggetto, era questo che gli pareva l'intento più intimo del suo lavoro.³⁹

39. "La réalisation nannte er es [...] Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien.", in RILKE, *Briefe über Cézanne*, Insel, Frankfurt 1983, p. 30 (trad. it. *Lettere su Cézanne*, op. cit., p. 53).

Nei suoi sonetti, Rilke utilizza metafore dall'universo affettivo umano non perché alla ricerca di simbologie ma perché riconosce realmente negli stati di cose gli stati dell'essere: la metafora è uno dei mezzi con cui la parola può attivare gli stessi contrasti di intensità, le stesse modulazioni e vibrazioni che un'arte come la pittura restituisce con i mezzi cromatici stessi, che le sono propri (così come la scultura può fare con quelli spaziali). La possibilità di collegare fiori, colori e passioni non è dunque qui dovuta a relazioni simboliche astratte e trascendenti ma all'effettiva consonanza e omologia tra configurazioni plastiche dei colori, date dalle loro variazioni tonali, dalle loro modulazioni di intensità e aderenza sulle cose, e configurazioni patetiche, ovvero tutte le possibili modulazioni tensive della relazione di un soggetto rispetto a un oggetto suscettibili di definire quest'ultimo in quanto oggetto di valore nonché il soggetto stesso in quanto soggetto *affettivo*. Ma se la maturità descrittiva e figurativa di Rilke è ugualmente piena e riconoscibile in entrambi i testi, c'è qualcosa che fin dalla prima lettura sembra differenziare con forza i due sonetti, uno scarto che si realizza tutto a livello dell'enunciazione e che fa sembrare il primo testo più chiaro e semplice e il secondo più enigmatico e "difficile". Il primo sonetto, dominato dal tono assertivo e descrittivo esplicito (dato dalla serie di similitudini introdotte dagli avverbi di modo "So wie, als, wie, wie") culmina nell'esclamativa di commento (*wie fühlt man*): è un testo in cui l'enunciatore interviene per chiamare in causa esplicitamente e direttamente il lettore-osservatore suggerendogli o imponendogli una lettura, un coinvolgimento *emotivo*, quasi la scena descritta non avesse già in sé ciò che le serve per essere *esperienza convincente*.

Nel secondo sonetto invece, dominato nelle prime due quartine da ben tre interrogative dirette alle quali si aggiunge una dubitativa nell'ultima quartina, nessuna reazione emotiva "dall'esterno" si rende necessaria né possibile, ma solo *cognitiva*, e ciò avviene attraverso il procedimento preteritivo che interpella il lettore (fingendo di non sapere) e offre al contempo possibili risposte. Ogni interrogazione posta nel testo si risolve all'interno della scena enunciata, in cui il lettore resta cognitivamente agganciato e in sospenso: nel verde dei petali che appassiscono la *vibrazione* del rosa è trattenuta così come la vera risposta a ogni domanda è quella che il testo suggerisce ma non dice. Come in un quadro di Cézanne, tutto si spiega e risolve nel

colore: il senso del sonetto deve definirsi e risolversi al suo interno, esso deve “richiudersi” su se stesso, ma in questo massimo di chiusura c’è il massimo di apertura, poiché non vi è attivazione o imposizione di discorsi secondari già “scelti”, selezionati dall’enunciatore, estranei all’esperienza della cosa dell’arte. C’è al contempo inclusione ed esclusione del lettore-osservatore da un segreto rispetto al quale egli rimane sempre in qualche modo estraneo ma che dovrà sforzarsi di scoprire se vorrà essere partecipe cosciente della natura delle cose.

Mi sembra sia da ricercare proprio qui quella presa ulteriore di coscienza conseguente all’incontro con la pittura del grande maestro: un passo avanti nel lavoro di progressiva e radicale spoliatura di ogni possibile intervento esterno al discorso oggettivo sul mondo che il poeta intende realizzare attraverso la lingua della poesia. Tanto da poter avanzare un’ulteriore possibilità di lettura: è infatti come se Rilke avesse riconosciuto nell’intensità traboccante del rosa, nell’aderire di quel rosa al fiore e nella sua persistenza, opposta alla precarietà e all’evanescenza dell’azzurro, la stessa aderenza piena alle cose da lui stesso finalmente raggiunta, la conquista di un’ispirazione che non è più fuggevole e precaria, che non è più “l’ispirazione che viene soltanto”, come egli stesso aveva scritto in una delle lettere, ma coscienza definitivamente acquisita, “ispirazione che viene e viene tenuta stretta”, *rinuncia* al proprio “amore” per le cose ai fini di una loro *convincente* trasposizione nelle cose dell’arte perché esse “non sappiano mai cosa significhi sfiorire”.

Vivere di visione

Frammenti di vita estetica

3.1. Devi cambiare la tua vita

Il secondo volume dei *Neue Gedichte* (*Der neuen Gedichte anderer Teil*) si apre, quasi solennemente, con un sonetto molto celebre dedicato alla descrizione del frammento di un'antica statua: *Archaischer Torso Apollos*. Esso merita particolare attenzione e costituirà l'oggetto della prima analisi presentata in questa sezione, poiché ci consente di puntare la nostra lente d'ingrandimento su quel valore di "novità" cui l'opera di Rilke ambisce fin dal suo stesso titolo, ambizione che, come ripetuto più volte, sta alla base di una disperata ricerca poetica che trova nell'arte visiva risposte e stimoli decisivi. In questo testo si ritroverebbe persino una delle più radicali dichiarazioni di poetica mai espresse dal poeta, se è vero che, come ricorda Paul De Man, l'intera opera di Rilke può essere letta come un appello a trasformare il nostro modo di essere al mondo¹.

Vale la pena menzionare, a tal proposito, un recente volume di Peter Sloterdijk, il cui titolo (e tema) è preso espressamente in prestito dal verso di chiusura del sonetto in questione: *Du mußt dein Leben ändern*². In tale imperativo, il filosofo vedrebbe condensato quello che per lui rappresenta il valore stesso dell'esistenza umana, ovvero un'attitudine al cambiamento (al miglioramento, al progresso e al superamento dei propri limiti) da lui considerata come caratteristica

1. DE MAN P., *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven and London 1979, p. 24.

2. SLOTERDIJK P., *Du mußt dein Leben ändern*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009 (tr. it. *Devi cambiare la tua vita*, Raffaello Cortina, Milano 2010). Si tratta tra l'altro, fatto forse non troppo insignificante, del testo filosofico più venduto, dunque più apprezzato dal vasto pubblico, della storia recente.

intrinseca della natura dell'uomo. Nella nostra analisi emergerà come il valore attribuito dal discorso rilkiano a quel tipo particolare di esperienza resa possibile dalla *cosa dell'arte* — creatura viva in grado di “agire” su colui che la osservi³ — costituisca effettivamente in ultima istanza il vero e proprio “valore dei valori” attribuito a e istituito dal discorso stesso della poesia. Ma con il Rilke dei *Neue Gedichte* non siamo affatto di fronte a una fusione estetizzante di arte e vita (la vita come opera d'arte, l'arte per l'arte ecc.) del tipo in voga al suo tempo, quanto semmai al riconoscimento di una funzione propriamente etica — oltre che cognitiva, anzi proprio in ragione di questa — alla dimensione estetica, cosa di cui la ripresa del verso rilkiano da parte di Sloterdijk sembrerebbe quasi una riprova e di cui la nostra analisi cercherà di individuare le prove in atto all'interno del discorso poetico.

Non siamo d'altronde nemmeno di fronte al rischio, notato da Giuliano Baioni, per cui

proprio nel momento in cui cerca degli oggetti e dei contenuti che siano altro dalla sua sensibilità musicale, troppo delicata e vulnerabile, Rilke, a ben guardare, si libera da qualsiasi contenuto, e tutti i temi, i soggetti e i motivi della sua poesia corrono spesso il rischio di diventare nelle sue mani dei pretesti grazie ai quali può dimostrare la sua onnipotenza di artigiano e le illimitate capacità del suo strumento.⁴

Come abbiamo avuto modo di osservare, commenti come questo tradiscono un certo atteggiamento di molta critica rilkiana volto a liquidare i *Neue Gedichte* come appartenenti alla fase più “artigianale” nella produzione del poeta, ben distinta dalla presunta maturità filosofica dei contenuti che costituirebbe invece il valore raggiunto successivamente dalle sue opere migliori. È tale tendenza che ha portato uno studioso come De Man a scagliare sulla poesia rilkiana, a suo avviso per salvarla, il dardo del decostruzionismo, sostenendo che tutti i temi, soggetti e motivi che popolano i *Neue Gedichte* non sarebbero in Rilke che funzionali a realizzare una pura mestria della parola, volta

3. Da cui la possibilità di parlare a tutti gli effetti, come fa Horst Bredekamp ispirandosi proprio a questo sonetto, di “atto iconico intrinseco”. Cfr. BREDEKAMP H., *Immagini che ci guardano*, op. cit., pp.196–199.

4. BAIONI G., *La musica e la geometria*, prefazione a: Rilke, *Poesie, 1895–1906*, op. cit., p. XXXII.

a costruire un mondo puramente linguistico la cui natura essenzialmente paradossale e illusoria non farebbe che mettere in questione le verità filosofiche ed esistenziali che sembrerebbe voler affermare⁵. De Man intendeva in tal modo attaccare l'enfasi eccessiva posta dai maggiori studiosi rilkiani sui temi e i contenuti della poesia a scapito dell'importanza della parola che li trasporta, a scapito cioè dell'importanza di ciò che per lui è la specificità del poetico. Egli finiva così per esasperare il ruolo della *lexis* — quasi in una versione estrema del principio di Jakobson⁶ — impedendo in effetti ogni individuazione di senso “non puramente linguistico” nell'opera rilkiana, dunque di ogni funzione di conoscenza: la parola di Rilke non sarebbe al contrario per De Man altro che una continua dimostrazione dell'impossibilità di conoscenza del mondo⁷.

Siamo qui essenzialmente di nuovo alle due questioni teoriche affrontate nella prima parte del volume: la prima è quella della referenza del linguaggio al mondo esterno, lì dove De Man intende insistere sul fatto che il significato della poesia di Rilke non è in nessun caso il “referente” ovvero un significato collocato all'esterno che la parola si limiterebbe a riflettere in modo neutrale e trasparente⁸. Dal canto nostro, abbiamo avuto modo di apprendere come effettivamente la “figura del mondo” possa essere assorbita nel discorso e ricostituita al suo interno come figura del testo, costruita come una totalità chiusa e autonoma, « simulacro di un referente adatto a sviluppare un altro discorso »⁹ in un sistema di « adeguamento interiore più che adeguamento mimetico al mondo »¹⁰. Ma se l'interesse esclusivo di De Man è dimostrare che l'unico significato possibile della poesia rilkiana è

5. DE MAN, *op. cit.*, pp. 20–56.

6. Si riveda in proposito il par. 2.1. del capitolo secondo, parte prima, in cui avevamo osservato una simile “estremizzazione” del principio di Jakobson nel recente lavoro di Ralf Simon, il quale opera una sovrapposizione tra decostruzionismo e critica iconica con risultati a mio avviso molto discutibili.

7. Cfr. DE MAN, *op. cit.*

8. Ivi, pp. 26 e 54.

9. Cfr. BERTRAND D., *L'espace et le sens, op. cit.*, pp. 99–163.

10. *Ibidem*. È quello che diversi critici notano in opera nei *Neue Gedichte*: si veda ad esempio David Wellbery il quale, analizzando il sonetto *Die Gazelle*, nota come il testo non si riferisca ad alcuna gazzella reale, ma sia piuttosto costituito da un *Figurationprozess* che genera una rete interna di relazioni semantiche, costruendo così gli « spazi ermeneutici attraverso i quali corre la gazzella ». Cfr. Wellbery D., *Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: Die Gazelle*, in *Zu Rainer Maria Rilke*, Egon Schwarz, Klett, Stuttgart 1983, pp.125–132.

il mirabile ma paradossale mondo ingegnosamente architettato dalla lingua poetica, la quale cerca di raggiungere il referente pur essendo in questo destinata al fallimento¹¹; dalla nostra lettura semiotica emerge un quadro più ricco e articolato, che porta a conseguenze sensibilmente diverse. Essa ci permette, da un lato, di osservare come nei *Neue Gedichte* sia certamente da escludere una volontà di descrizione mimetica e rappresentazionalista del mondo visibile, illustrando in modo dettagliato come la figurazione rilkiana sia situata su un altro livello che non quello dell'impressione referenziale, tanto da poter parlare della strategia messa in atto come una di de-*iconizzazione*¹². Ma ci consente anche di notare che ciò che è fondamentale è il fatto stesso che la poesia venga da Rilke effettivamente considerata, utilizzata e vissuta — proprio *in ragione* e *in virtù* della sua natura e struttura — come tramite, mai definitivo perché posto negli interstizi di un mondo necessariamente in trasformazione, fra cose, figure e passioni in virtù di una consonanza fra immagini alla quale essa consentirebbe un tipo particolare di accesso “cognitivo” che si vorrebbe qui definire *impressivo*¹³. Lo stesso De Man descrive più volte i modi in cui la struttura delle cose — della cui rilevanza e complessità egli comunque non si preoccupa, tutto intento com'è a disfarsi di qualunque cosa faccia parte del “referente” — viene assorbita dal discorso poetico rilkiano, e arriva a osservare lucidamente, ignorandone però sistematicamente la portata e le implicazioni, come in Rilke l’“oscura” massa dei sentimenti e della storia umana sia « incapace da sola di trovare espressione [...] finché il soggetto, l’“io” della poesia, le conferisce la chiarezza delle entità che sono accessibili ai sensi dotandola dell'attributo della voce »¹⁴.

La seconda questione coinvolta è quella dell'apparente conflitto fra l'idea di poesia come oggetto o come discorso, di cui abbiamo avuto modo di parlare fin dall'introduzione e che può risolversi, come sto sostenendo e cercando di mostrare in questo lavoro, nel momento in

11. Lì dove l'unico trionfo possibile sarebbe invece quello della realizzazione di figure puramente linguistiche, pensabile dunque solo “nella prospettiva dissolvente della menzogna”. DE MAN, *op. cit.*, p. 56.

12. Si rivedano le analisi condotte finora e la ricognizione teorica al par. 2.3. del capitolo secondo, parte prima.

13. Si riveda il paragrafo 2.4 del capitolo 2, parte prima.

14. DE MAN, *op. cit.*, p. 43.

cui si consideri l'architettura figurale che struttura tutti i piani della significazione poetica, nel momento in cui in breve si riconoscano la poeticità del contenuto e la profondità della forma¹⁵. A tal proposito, per ritornare finalmente al nostro sonetto, si ricordi la definizione di Hugo Friedrich di lirica moderna come quello spazio in cui “una straordinaria sensibilità dell'anima si è affidata ad Apollo come dio della chiara ragione e coscienza artistica”, ovvero in cui “l'attenzione non è più rivolta al soggetto poetico e al suo parlare commosso ma alla parola nuda e al poetare in quanto atto di produzione”, nel senso originario del termine chiamato in causa da Paul Valéry (*poiein* = fare, fabbricare)¹⁶. Ma dovrebbe essere ormai chiaro che l'Apollo cui siamo adesso di fronte, l'Apollo rilkiano, non è quello nietzschiano

che fonda la cultura e lo Stato e proietta sulla superficie del nulla la bella successione onirica e narrativa delle sue figure illusorie. È invece già il nume orfico della metamorfosi. Il suo sguardo non è storia o racconto, ma corpo o forma plastica che ha in se stessa il corpo del mondo ed è al tempo stesso dentro il corpo del mondo.¹⁷

Sarà forse per questo che il dio del sonetto di Rilke non è che un torso monco, un oggetto incompleto, un frammento di statua, stavolta in piena linea con la predilezione per il frammento che lo stesso Friedrich aveva annoverato tra le caratteristiche strutturali della poesia moderna¹⁸. Ancora una volta, è Rodin a impartire una lezione di modernità estetica al giovane Rilke: è l'esperienza della sua opera infatti a insegnare al giovane poeta a non considerare la frammentazione come sinonimo di “incompiutezza”, come dis-valore estetico. Lo scultore francese fu tra i primi artisti a fare del frammento uno dei suoi modi d'espressione privilegiati, come reazione a una perfezione neoclassica divenuta ormai ridondante e noiosa, e lo utilizzò per la prima volta come motivo scultoreo vero e proprio: mani, torsi e corpi senza braccia popolavano numerosi il giardino delle creazioni dello

15. Si rivedano i paragrafi 2.3 e 2.4 del capitolo secondo, parte prima.

16. FRIEDRICH H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rororo, Hamburg 1985 (trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 2002, pp. 170–174).

17. Sono ancora parole di Baioni, che contraddicono quelle da lui stesso pronunciate e da noi riportate in apertura, tradendone e riflettendone così tutta la problematicità. Cfr. BAIONI, *op. cit.*, p. XLI.

18. FRIEDRICH H., *op. cit.*, pp. 32–33.

scultore, e non mancarono di affascinare il nostro poeta, il quale, come afferma Ursula Emde, riuscì a comprenderne profondamente il valore e il significato in grande anticipo rispetto alla critica d'arte¹⁹. Nel suo *Rodin*, Rilke ricorda quanto ingiustamente i pittori impressionisti venissero criticati per i loro "alberi tagliati dalla cornice", riconoscendo invece come quei quadri, allo stesso modo dei frammenti di Rodin, non potessero considerarsi opere incomplete quanto invece esempi di un "tutto artistico" che non necessariamente deve coincidere "con il tutto usuale dell'oggetto"²⁰. Il vero artista è colui che, come Rodin, riesce a "trarre da molte un'unica cosa e creare un mondo dal più piccolo frammento di una cosa", per questo motivo alle sue statue senza braccia non manca "nulla di necessario" e le sue mani sono "piccole mani autonome che, senza appartenere a un corpo, hanno vita"²¹. Per Rodin, nota ancora il poeta, il corpo umano è « una totalità solo nella misura in cui un'azione comune (interna o esterna) renda vigili tutte le sue membra e le sue forze »²².

Michaela Kopp sottolinea inoltre come per Rilke l'estetica del frammento non sia nostalgia di un tutto originario, come poteva esserlo per un Winckelmann, ma "una visione paradossale per cui il frammento può esibire la sua relazione a un tutto solo cancellandola, dimostrando quell'unità grazie proprio alla sua autosufficienza dimostrativa"²³. In questo, nota la studiosa, Rilke è erede di Friedrich Schlegel, per il quale "un frammento dev'essere uguale a una piccola opera d'arte, distaccata dal resto del mondo e compiuta in sé, come un riccio"²⁴, ma allo stesso tempo precursore di quella che per Ernst Bloch sarà, nell'ambito della critica postmoderna sulla poetica del frammento, l'opposizione tra "la devozione al torso" e il "desiderio della sua completezza"²⁵.

Quello che Rilke intende affermare è essenzialmente una critica a un principio di rappresentazione che per lui è ormai definitivamente superato:

19. EMNDE U., *Rilke und Rodin*, Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg 1949, p. 57.

20. RILKE, *Rodin*, op. cit., p. 33.

21. Ivi, p. 34.

22. *Ibidem*.

23. KOPP M., op. cit., p. 213

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

Il senso del non finito nasce da una riflessione puntigliosa, non dal guardare spontaneo (*einfache Schauen*): nasce quando una meschina pedanteria rammenta che un corpo non può non avere le braccia.²⁶

Rilke ha compreso come la cosa dell'arte non sia mera ripetizione di niente che sia fuori da se stessa e come non vi sia alcuna autorità esterna che possa impedire a un corpo scolpito di essere senza braccia e senza volto e, nonostante ciò, di "guardarci" da ogni angolo e incarnare, nei modi che sono propri all'arte, tutto il senso dell'essere-corpo, mettendo a nudo l'invisibile che dimora nel visibile e divenendo così una specifica condizione di conoscenza del mondo e del soggetto umano in quanto parte integrante di quel mondo. La poesia che deriva da questa lezione non può che essere pensiero incarnato nella parola, reticolo complesso di relazioni attraverso cui l'invisibile, che abita e si trasforma senza sosta nel mondo, possa ogni volta tornare a rivelarsi trasfigurandosi incessantemente. Una poesia, dunque, che è tale solo quando «perde l'individualità di una voce particolare per diventare né più né meno che la voce delle cose»²⁷.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern

26. RILKE, *Rodin*, p. 33.

27. DE MAN, *op. cit.*, p. 43.

aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern²⁸.

Secondo De Man, la struttura retorica costante di pressoché ogni sonetto dei *Neue Gedichte* sarebbe quella del chiasmo, la quale consente il rovesciamento polare tra termini di una stessa categoria: ogni poesia introduce sempre un termine negativo con lo scopo di attivare il capovolgimento che permetterà di affermare ciò che l'incipit sembrava rendere impossibile²⁹. Nel caso del sonetto del torso il rovesciamento è di tipo visivo: l'assenza degli occhi della statua introdotta nel primo verso è capovolta nell'affermazione finale di una capacità visiva paradossalmente superiore che definisce il torso senza testa come una sorta di grande occhio d'Argo³⁰. Questa giusta osservazione resta però in De Man confinata alla necessità da parte del critico di definire la lingua poetica rilkeana come macchina destinata alla realizzazione di puri e illusori paradossi linguistici: essa non riesce a mio avviso a render conto della ben più ricca gamma di funzioni e implicazioni che la struttura chiasmatica del sonetto trasporta e comporta. Questa attraversa il testo attivando numerosi rovesciamenti incrociati su tutti i livelli, non imprigionandolo in un oggetto chiuso e statico quanto piuttosto rendendolo, come il torso-stella, corpo insieme coeso e aperto, avvitato in se stesso e al contempo proiettato "fuori da ogni suo contorno", vero e proprio atomo in cui forze opposte convivono in equilibrio intorno a un nucleo denso, a "quel centro generatore" dal quale il sonetto letteralmente si irradia.

Al di là della sua organizzazione metrica (due quartine seguite da due terzine) il testo si organizza essenzialmente in tre spazi o posizioni: nella fattispecie due esterni e uno interno, suscettibili di definire una gerarchia di posizioni e di trasformazioni semantiche

28. « Noi non conoscemmo il suo capo inaudito / in cui maturavano le iridi, ma / il suo torso arde ancora come un candelabro, / dentro al quale il suo sguardo, soltanto celato / resta e splende. Altrimenti non potrebbe abbagliarti la curva / del suo petto, e nel lieve ruotare / dei lombi non potrebbe scorrere un sorriso / fino a quel centro, che reggeva la procreazione. / Altrimenti questa pietra starebbe immobile tozza e sfigurata / sotto il trasparente architrave delle spalle / e non scintillerebbe come pelle di belva; / e non eromperebbe da ogni suo contorno / come una stella: perché non c'è alcun punto in essa / che non ti veda. Devi cambiare la tua vita ». Cfr. RILKE, *Poesie 1907-1926, op. cit.*, p. 130.

29. DE MAN P., *op. cit.*, p. 40.

30. Ivi, p. 44.

che garantiscono l'interpretazione del significato globale. Indichiamo i primi due come gli spazi coestensivi agli enunciati espressi rispettivamente nella prima coppia di versi (*a*) e negli ultimi due a partire dal secondo emistichio del penultimo verso (*c*) — tra loro simmetrici e in relazione di opposizione; il secondo invece come inclusivo di tutto ciò che viene enunciato in mezzo, fino al primo emistichio del penultimo verso (fino a *Stern*:), che si oppone al primo ed è complementare all'ultimo spazio, ed è definito da una certa omogeneità interna (*b*). In generale, *a* e *c* sono anche semanticamente degli spazi “esterni”, ovvero che rimandano a contesti di enunciazione spazialmente e temporalmente lontani rispetto al qui e ora che domina in *b*: il primo collegandosi a un contesto passato, il secondo proiettandosi implicitamente nel futuro. Lo spazio *b* invece è quello strettamente riferito alla “descrizione” del torso, situato nel presente e a sua volta organizzato in spazi concentrici che dalle estremità convergono verso il centro. I tre spazi sono organizzati secondo uno stesso schema anche per quanto riguarda ruoli attanziali e modalità: se in *a* il soggetto è un “noi” collettivo definito come soggetto del non-potere; in *c* il soggetto è la seconda persona singolare già implicita nel noi del primo spazio, stavolta definita come soggetto del dovere. Anche questa trasformazione passa per *b*, che è lo spazio in cui il ruolo di soggetto è ricoperto dallo sguardo-torso, che si pone come soggetto secondo il potere.

Il senso generale si definisce in funzione della trasformazione (anzi si potrebbe dire che esso è questa trasformazione) che porta da *a* (il primo spazio esterno) a *c* (secondo spazio esterno) passando per *b* (lo spazio centrale). Vediamo dunque qui di seguito nel dettaglio cosa succede all'interno di ogni spazio.

Un capo inaudito. Il sintagma contenuto in *a* (« *Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften* ») è formato da un enunciato di stato, collocato temporalmente in un passato remoto, di tipo cognitivo, in cui un soggetto collettivo (“Noi”) si pone come disgiunto rispetto a un oggetto. Tale oggetto è la testa assente dell'Apollo nominato nel titolo, come ci suggerisce l'anafora attivata dal possessivo di terza persona (*sein*). Ed è un oggetto di valore: essa è infatti definita dall'aggettivo *unerhörtes*, che i fratelli Grimm traducono, oltre che letteralmente come “inaudito”, anche

in senso figurato come “eccezionale, fuori dal comune”³¹. Qualcosa di straordinario (la gloriosa testa di un glorioso dio), che sarebbe valsa la pena conoscere, è stata negata dal tempo alla conoscenza del soggetto, perciò lo stato di disgiunzione cognitiva è uno stato di disforia: il rimpianto verso una conoscenza mancata. Il senso di nostalgia come desiderio di completezza è rafforzato dall'uso di una metafora “botanica”, già implicita nel significato letterale di *Augenäpfel* (le “mele” degli occhi): nel tempo della sua integrità, le iridi degli occhi “maturavano” nella testa di questo Apollo come frutti in un albero. Ma la relazione cognitiva di disgiunzione si instaura a partire da un tipo di sapere particolare: nonostante l'immagine delle iridi-frutti implichi un discorso (dunque un credere e un sapere) di tipo estetico, essa ha qui la sola funzione di attribuire valore estetico esclusivamente alla statua intera. Si tratta di un'estetica iconica che potremmo definire qui anche “ammirativa”, quella cioè di un soggetto semplicemente “posto di fronte” allo spettacolo del mondo, e in cui prevale una razionalità di tipo pratico, legata a un sapere condiviso e, come direbbe Paolo Fabbri, logorato dall'uso, quello del “noi” (*Wir*) che, fondandosi sul riconoscimento di relazioni metonimiche tra le figure del mondo, porta a vedere il torso come oggetto incompleto, corpo cui mancano gli occhi allo stesso modo di un albero cui mancano i frutti, parte di un tutto non più visibile dunque non più conoscibile. L'uso del passato remoto sottolinea come la possibilità di tale conoscenza dell'oggetto da parte del soggetto sia situabile solo nel tempo ormai perduto in cui esso è stato integro. Focalizzando l'attenzione e il valore sulla testa assente e affermando un discorso fondato su una prensione di tipo “molare”³², l'intento finale dell'enunciato sembra quello di presentare il torso dal punto di vista della mancanza e del difetto, dunque in quanto oggetto privato di valore, frammento-reliquia di qualcosa che si sarebbe potuto conoscere soltanto al tempo della sua interezza, in un passato lontano e mitico. La scelta enunciativa del pronome di prima persona plurale attiva un primo livello di coinvolgimento del destinatario implicito dell'enunciazione: per il momento interpellato solo dal punto di vista del sapere inferenziale del discorso che si presume egli condivida,

31. GRIMM, *op. cit.*

32. Si riveda il par. 2.4. del capitolo 2, parte prima.

verrà nuovamente chiamato in causa nello spazio simmetrico *c* da una prospettiva totalmente diversa.

Intorno al centro che tutto genera. L'avversativa alla fine del secondo verso (*Aber*) inaugura il secondo spazio testuale *b* all'insegna della rottura e dell'inversione semantica rispetto ad *a*, inversione ribadita sul piano sintattico lungo tutto lo spazio, in cui entrambi i periodi principali sono retti dall'avverbio "altrimenti" (*Sonst*). Ciò che cambia è innanzitutto, a livello dell'enunciazione, il punto di vista dell'osservazione, in quanto alla testa assente che costituiva l'oggetto della mancata conoscenza viene qui a sostituirsi il torso presente, la cui descrizione dominerà tutto lo spazio centrale. A tale variazione è connessa l'inversione fondamentale messa in gioco dal discorso poetico, ovvero quella attanziale: se il frammento perduto del primo spazio (il capo inaudito), disgiunto sul piano del sapere dal soggetto collettivo, definiva implicitamente il torso come oggetto inerte, monco e incompleto e il dio scolpito come ormai perduto e inconoscibile; in *b* il torso si afferma invece come soggetto, custode dello sguardo del dio che in esso è più che mai vivo dunque capace di stabilire una congiunzione, su quel particolare piano del sapere che è la visione poetica (o prensione impressiva), con colui che, prima incluso implicitamente nel soggetto collettivo, viene qui invece investito del ruolo di oggetto: l'enunciatario del sonetto adesso esplicitamente coinvolto e interpellato: *dich... Du*. Tutto ciò si realizza anche nel livello spaziale del corpo del testo, ovvero sia nell'inversione di posizione dei sostantivi preceduti dal possessivo *sein*: mentre il primo (*sein unerhörtes Haupt*) era situato in *a* nel secondo emistichio del primo verso, dopo il soggetto al quale anche semanticamente stava di fronte in modo passivo; gli altri due (*sein Torso... sein Schauen*) sono posti invece in *b* nel primo emistichio di ciascuno dei versi, nel ruolo opposto di soggetto agente e dominante. La ripetizione del possessivo *sein* svolge parallelamente una importante funzione retorica: tutti e tre i sostantivi definiti da *sein* si riferiscono a parti di uno stesso tutto, riconducibili sempre a un solo soggetto originario che è la divinità nominata nel titolo. Ma l'omogeneità retorica della ripetizione segnala ed è segnata al suo interno da importanti trasformazioni semantiche: oltre all'inversione del punto di vista già notata, si determina in essa, da un elemento all'altro, un crescendo di tipo tensivo generato dal passaggio dall'inanimato-inerte (il corpo "vuoto" perché senza testa)

all'animato-attivo (il corpo "pieno" dello sguardo vivo e presente del dio) passando per il torso come stato intermedio tra l'inanimato e l'animato, il quale viene così a costituire un vero e proprio termine complesso, insieme inanimato e animato. Il dio che nel passato era stato rappresentato e aveva rivelato la propria natura nella gloriosa statua, sebbene apparentemente irrecuperabile alla nostra conoscenza, si fa invece progressivamente sempre più presente e vivo quanto più il discorso poetico avanza aprendo le porte a un'altra forma di sapere.

La rottura semantica rispetto ad *a* è poi definita molto chiaramente dall'inversione temporale dal passato remoto di *a* al presente che domina in *b*, rafforzato dall'avverbio "ancora" (*glüht noch*) che ha la funzione di amplificare il senso della presenza ma anche di caratterizzarla aspettuualmente come mai interrotta e indefinitamente destinata a durare: lo sguardo ritrovato riconnette al passato e lo recupera, ricostituendo l'integrità perduta della statua dunque il volto del dio. Il nuovo soggetto si impone e si afferma situandosi nel qui e ora dell'enunciazione in netta opposizione alla condizione dell'incipit situata nel passato remoto: anche la serie delle espressioni verbali utilizzate è composta da brevi, netti monosillabi *glüht noch... sich hält und glänzt* che ribadiscono, letteralmente moltiplicano, la presenza ovvero la "persistenza" del nuovo soggetto. L'endiadi appena citata, inoltre, sembra quasi una piccola "allegoria" del frammento rilkiano: pur essendo solo parte di un tutto (il sonetto) essa costituisce da un punto di vista retorico nonché ritmico-prosodico un sintagma in sé coeso e completo. Ma non solo: essa definisce sul piano figurale il contrasto stesso su cui si fondano l'architettura globale del sonetto nonché l'immagine poetica del torso, il contrasto cioè generato dalla coesistenza di una forza centrifuga di coesione e durata (il riflessivo *sich hält* dello sguardo che si mantiene stretto dentro al torso) e una uguale e contraria di apertura, fuoriuscita, connessione attiva col mondo esterno (quella cioè dello sguardo che come fiamma risplende, *glänzt*, dotando il torso di un'energia che lo proietta verso l'esterno in modo attivo).

Veniamo così alle metafore e agli enunciati descrittivi utilizzati all'interno dello spazio *b*, i quali determinano la trasformazione più importante in gioco, ovvero quella assiologica. Essi svolgono un ruolo essenziale sia a livello locale, ognuno come una nuova caratterizzazione del torso, ma anche a livello globale, in quanto si pongono gli uni con gli altri in rapporti incrociati di parallelismo e contrasto e

sono ordinati anche al livello dello spazio del testo secondo un'organizzazione molto precisa, che sopra ho definito "concentrica" e che comporta interessanti conseguenze plastiche a tutti i livelli. Si individuano infatti innanzitutto due metafore "esterne" (il candelabro e la stella) collocate alle estremità ovvero all'inizio e alla fine dello spazio *b*, accomunate da una configurazione eidetica simile ed entrambe appartenenti all'universo della luce e del fuoco. Alle due estremità intermedie di questo spazio concentrico si notano poi due casi di caratterizzazione riferiti alla superficie del torso: il primo, composto dal gruppo di enunciati che descrivono le curve e i movimenti definiti dai contrasti rilevati nella superficie scolpita; il secondo costituito dalla metafora del "manto di belva" in riferimento a quella stessa superficie. Avvicinandosi sempre più, in modo concentrico, al centro dello spazio *b* (coincidente con il centro dell'intero testo), si nota come la prima metà dello spazio definisca plasticamente un preciso movimento verso l'interno (attraverso l'aggettivo *zurückgeschraubt* e i verbi *drehen* e *gehen*... *bis in die mitte*); mentre la seconda sembri piuttosto "risalire" verso l'esterno, attraverso il movimento ascendente e centripeto implicato dalle configurazioni messe in gioco da espressioni come *flimmert*, *Raubtierfelle*, *aus allen Rändern*, *Stern*. L'immagine del sorriso posta a metà dello spazio del testo costituisce infine il centro aggregatore e propulsore di tutta l'ingegneria testuale del sonetto. Vediamo cosa succede esattamente in ogni dettaglio.

Il candelabro presenta sul piano plastico una configurazione molto particolare, contraddistinta da un corpo-base che è eideticamente simile alla forma del torso. Dal corpo-base di un candelabro si diramano per definizione due o più "braccia": sovrapponendo tale configurazione a quella del torso avviene che non solo l'assenza delle braccia (la menomazione) del torso-reliquia è completamente superata, ma la loro presenza addirittura si moltiplica. Il torso si riconfigura facendosi a tutti gli effetti corpo-integro e persino super-corpo: completo in se stesso e al contempo proiettato verso l'esterno, in grado di agire attivamente nello spazio nel modo in cui lo consentirebbero delle braccia, capace dunque di "entrare in contatto" e interagire con ciò che sta fuori di esso. Allo stesso modo, le fiamme del candelabro si sovrappongono al torso operando una moltiplicazione simile a quella delle braccia: lo sguardo del dio, un tempo "appartenuto" al capo inaudito, anima il torso e lo fa risplendere, non più limitandosi ai

due occhi del volto ma “dislocandosi” e moltiplicandosi in più punti come le tante fiamme di un candelabro. Il candelabro introduce inoltre l'isotopia dominante del sonetto, quella “ignica” o in termini più generali “energetica”, che si impone attraverso il susseguirsi di figure che implicano tratti cromatici e tattili della luminosità e del calore intensi: esso “arde” e “splende”, la curva del suo petto “abbaglia”, la pietra che lo modella “scintilla” ed infine esso “esplode” come una “stella”. Ma nel passaggio da una estremità all'altra avviene progressivamente un'accentuazione sul piano tensivo: dalla luce e il calore implicati dalle fiamme del candelabro, persistenti ma ancora relativamente innocui perché “addomesticati” ovvero confinati a un ambito umano, consueto, domestico; si passa progressivamente a figure implicanti non solo tratti di maggiore intensità energetica (fino al culmine “esplosivo” costituito dalla stella) ma anche afferenti al non-umano, all'inconsueto, a sfere sempre meno sicure, agiate e controllabili per l'uomo, quelle dello spazio animale e dello spazio cosmico. Quelle in breve che Rilke imparerà presto a definire dell'Aperto (*das Offene*). Anche il corpo coi suoi dettagli di superficie ancora “troppo umani” e “addomesticati” (il petto, i lombi, il centro della procreazione) viene sempre più animandosi fino a diventare “manto”, organo animale, non-umano e “selvaggio”. La tozza pietra immobile che abbiamo di fronte diventa così il più brado degli esseri viventi (*Raubtier*, la fiera, il predatore), figura che aggiunge una componente timica di ferocia e aggressività e che soprattutto implica a sua volta programmi narrativi definiti dalla presenza di un destinatario “vittima” dell'aggressione. Le configurazioni messe in gioco implicano dunque la possibilità di effetti crescenti di trasformazione attiva dello spazio circostante e di modalizzazione dello spettatore: la sempre più elevata intensità della luce implica un'inibizione sempre più forte della competenza visiva dell'osservatore; quella del calore implica la capacità di attivare una connessione tattile con un altro corpo (che quel calore percepisce) ma anche di modificarlo, fino ad esempio a bruciarlo. Toccare la fiamma ci farebbe bruciare, avvicinarci troppo alla sua luce ci accecherebbe e osare accarezzare il manto della belva ci costerebbe la vita. Un aumento crescente di intensità delle qualità sensoriali inibisce le facoltà visive e persino minaccia la vita stessa dello spettatore, che a questo punto “non-può-che” sottomettersi e diventare oggetto letteralmente “passivo”, con tutto il carico patemico che ciò comporta. Si rafforza

perciò in tal modo e cresce progressivamente di intensità la strategia di coinvolgimento del destinatario dell'enunciazione ovvero degli effetti dell'azione enunciata su di esso. Per accedere al valore profondo coinvolto nella visione, lo spettatore–enunciatario dovrà rinunciare alla propria posizione di soggetto, abbandonare l'ordine consueto, abituale e “troppo umano” di vedere e di vivere. Il culmine di questa strategia è costituito dalla figura della stella: in essa si ritrova la stessa configurazione eidetica del candelabro, che presenta un corpo centrale da cui diramano, in senso circolare, delle estremità. Ma se nel caso del candelabro eravamo di fronte a un oggetto statico, la stella concentra in sé la massima intensità energetica e il massimo dinamismo “centripeto” dell'intera catena descrittiva. Per di più, intesa da un punto di vista astrologico in quanto frammento staccato di un corpo celeste che nonostante ciò assume qualità di corpo autonomo e completo in se stesso, la stella è la figura in grado di comprendere in sé più di ogni altra tutto il senso e il valore complessivo del sonetto–torso, che come una stella sta per schiantarsi proprio su di noi.

Un ruolo portante in quella che abbiamo definito l'ingegneria poetica del sonetto è poi svolto dall'espressione *zurückgeschraubt*, un termine derivato dalla meccanica la cui rilevanza e densità è data ancora una volta dalle geometrie profonde che implica: esso si riferisce all'atto di girare una vite in modo da ridurne l'altezza e abbassarla all'interno di qualcosa³³. Lo sguardo di Apollo non si è staccato via insieme al capo inaudito, al contrario è tutto calato e celato all'interno del torso, avvitato in esso con forza e da esso inseparabile, “incarnato” nei contrasti plastici descritti lungo l'intera quartina successiva, ovvero quei due movimenti, anch'essi rotatori e discendenti (la curva del petto, il pacato ruotare dei lombi) che sono altrettante rivelazioni dello sguardo–tensione, o parafrasando Deleuze piuttosto dello sguardo–pulsione, il quale attraversa e plasma di sé il corpo e al tempo

33. Ringrazio il prof. Florian Mehlretter dell'Università di Monaco di Baviera per le preziose delucidazioni relative al significato di questo termine. Gli esperti noteranno che le edizioni italiane più recenti dell'opera di Rilke offrono una traduzione sensibilmente diversa, ricorrendo all'incerta espressione “indietro volto”, la quale rischia a mio avviso di fuorviare o persino impedire la comprensione dell'intero testo: come potrebbe infatti lo sguardo del dio abbagliarci e guardarci da ogni lato del torso, se fosse rivolto all'indietro? Una soluzione più adatta, per quanto riduttiva, potrebbe essere quella che propongo in nota al testo del sonetto.

stesso erompe da ogni contorno, in un processo che anche in Rilke si afferma per molti versi come un baconiano “divenire animale”³⁴. Il passaggio dal riferimento agli occhi, intesi come organo fisiologico (le iridi) nel primo spazio del testo, allo sguardo come proprietà sganciata dall'occhio e connessa al corpo sembra dopotutto perfettamente coerente con quella schisi fondamentale che Lacan pone tra occhio e sguardo, collegando il secondo all'ambito della pulsione, del corpo e del desiderio e il primo all'ambito del cognitivo e del razionale³⁵. Ciò che sembra interessare Rilke è qui dunque questo doppio movimento, da un lato di coesione e immanenza che rende la cosa dell'arte compiuta e in ogni sua parte “piena” di essere e di senso, dall'altro quello di eruzione, straripamento, traboccamento ed erosione dei margini, che rende la cosa dell'arte parte attiva di un mondo in continua trasformazione. L'osservatore si trasforma così in osservato a partire dalla “efficacia comunicativa” ovvero dalla capacità delle qualità puramente plastiche del torso di sortire effetti modalizzanti sull'osservatore su quel livello di prensione che è di loro competenza ovvero sul livello impressivo: come abbiamo già visto, tali effetti rischiano di essere eccessivi per il soggetto che guarda e di inibirne le facoltà sensoriali fino a renderlo oggetto “agito” e non più agente della visione.

L'immagine del sorriso (*Lächeln*) concentra in sé tutto quanto detto finora: figura dell'implicito per eccellenza, dell'appena accennato che può rinviare alle più infinite possibilità, del dir meno intendendo molto di più, questo sorriso è, pur nella sua apparentemente delicata euforia, potente aggregatore e propulsore di tutto il sonetto. *Lächeln* è infatti “subridere”, espressione di uno stato euforico “non manifestato apertamente” ma solo «in certe parti del volto [...] suscettibili di diventarne soggetto nel discorso poetico: la bocca sorride, le labbra, gli occhi sorridono»³⁶. Lo sguardo-pulsione, la pura sostanza timica, non è “manifestata apertamente” nel capo inaudito né in quegli organi assenti in cui ci aspetteremmo di vederla rappresentata, ma può emergere in ogni parte del corpo, anche in un lieve ruotare di lombi,

34. Cfr. DELEUZE G., *Logique de la sensation*, op. cit. Già una volta ho avuto modo di notare sorprendenti connessioni tra le (tra)sfigurazioni rilkiane e quelle baconiane descritte nel volume di Deleuze. Cfr. capitolo 1, parte seconda.

35. Cfr. LACAN J., *Lo sguardo come oggetto a*, in *Il seminario. Libro. XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Einaudi, Torino 1974.

36. GRIMM, op. cit.

in quelle tensioni puramente plastiche che sono in ogni momento espressione dell'intera potenza generatrice del corpo, nonostante ad esso manchi, oltre alle iridi e al capo, anche l'organo fisiologico che un tempo era realisticamente rappresentato nella statua (ritorna qui non a caso l'unico passato remoto dell'intero spazio *b*). Il corpo dell'arte, sfigurato e senza organi, è un supercorpo, è in ogni punto enunciazione, incarnazione e immagine del nostro essere, di quella sostanza affettiva che è la nostra vita interiore, inconoscibile e impensabile senza immagine e senza figura. L'espressione del sorriso impressa sui lombi richiamerà dopotutto, per metonimia, necessariamente anche quella normalmente riferita ai gesti della bocca, della fronte, degli occhi di un volto. La poesia sfrutta di nuovo le configurazioni metonimiche dell'enciclopedia sovrapponendovi il proprio discorso: il torso diventa volto, e rivolge i suoi occhi verso di noi.

Riconsiderando lo spazio *b* nel suo insieme in quanto spazio plastico, sembra si possa parlare di una vera e propria sovrapposizione tra figura-torso e figura-testo a livello eidetico, che costituisce la base per l'attribuzione alla seconda di tutte le altre caratteristiche attribuite al torso:

energia / luce
 superficie
 centro
 superficie
 energia / luce

Abbiamo visto come tale configurazione sia attraversata al suo interno da variazioni tensive che conferiscono dinamismo ed energia al testo. Inoltre, le descrizioni collocate nello spazio di mezzo delineano a livello plastico-figurale un movimento convergente nel centro del testo stesso, ovvero il centro da cui il sonetto "genera" la propria energia irradiandosi a sua volta tutto intorno nel modo in cui può fare il torso-stella.

Concludendo, ciò che è in gioco nello spazio *b*, rispetto ad *a*, è in generale una sovversione del tipo di discorso: gli enunciati che compongono lo spazio centrale del sonetto, costituiscono nel loro complesso una enumerazione di proprietà relative alle diverse parti che compongono il torso, proprietà ad esso attribuite dall'enunciatore implicito, il quale definisce in tal modo un nuovo valore, quello che per

il nuovo tipo di discorso instaurato costituisce il “vero” valore estetico. Si tratta della costruzione di una strategia persuasiva che oppone dialetticamente al “sapere” del discorso espresso nell’incipit quello di un discorso diverso, fondato su un livello di intelligibilità altro rispetto a quello presupposto da una razionalità pratica. Il nuovo sapere è quello che si fonda e costruisce dentro una visione in cui i ruoli di soggetto e oggetto si invertono e si annullano e che si afferma in opposizione rispetto a un modo “parziale” (veramente *frammentario*) di cogliere e dunque conoscere il mondo.

Fuori dai margini. Ecco dunque che l’ultimo spazio del sonetto, che incalza l’enunciatario (*Du*) senza scampo attraverso la sequenza ritmata di *d* (che si succede battendo come pioggia, schegge, polvere di stelle: *denn da... die dich... du dein*) fino al salto finale al modo imperativo diretto e al coinvolgimento di un’isotopia apparentemente inedita rispetto a quelle stabilite fino ad ora, è l’atto tramite cui anche la poesia esce fuori di sé e “travolge” il lettore–osservatore, entrando nella sua stessa vita affinché egli, ridiventato finalmente soggetto, padrone del proprio destino, la modifichi. Siamo in ogni senso fuori dai margini del torso e allo stesso modo fuori dai margini del discorso enunciato: gli spazi di *a* e *c* sono infatti, come notato all’inizio, quelli più esterni nel corpo del testo e anche semanticamente quelli riferiti rispettivamente al passato e al futuro, a contesti spazialmente e temporalmente lontani rispetto al qui e ora dello spazio centrale in cui è collocata la descrizione del torso. Il sonetto, come il torso, risulta così capace di recuperare una conoscenza che sembrava perduta, ricongiungendoci al passato, e al contempo si proietta nel futuro di un’esistenza che da qui in poi non potrà più essere uguale a prima. Sembra quasi che Rilke sia qui riuscito a realizzare quella che per lui era una qualità inarrivabile di quelle cose dell’arte perfettamente riuscite come le cattedrali gotiche, le quali erano insieme “futuro e passato” e « continuano ad agire sull’animo, stranamente vive, misteriose, agiscono più di quanto le parole possano raccontare »³⁷. L’atto poetico agisce più delle parole perché è discorso intriso di figurale e può agire sull’animo umano a patto che il soggetto sovverta la propria prospettiva e partecipi dell’esperienza che quel discorso implica, che è vera e propria esperienza di conoscenza. Il sonetto del torso sembra

37. *Lettera a Clara Rilke, op. cit.* Cfr. cap. 1, parte seconda.

potersi definire come ciò che con Geninasca abbiamo chiamato un “campo dialogico”, che ha come oggetto il “valore dei valori” e come intento ultimo quello di

far passare il lettore dalla posizione di Soggetto del Discorso sociale e quotidiano, a quella di Soggetto poetico. La razionalità e il credere che fondano la possibilità dei discorsi letterari sono il loro stesso contenuto topico. In questo senso, ogni opera poetica è “autoreferenziale”. Ma questa autoreferenzialità del discorso estetico [...] appartiene completamente allo statuto dialogico di un Discorso del credere, il cui intento è quello di convincere del valore dei suoi valori.³⁸

Attraverso l’analisi appena condotta, spero di aver mostrato come ciò che per studiosi come De Man o Baioni era “sfruttamento”, da parte di Rilke, delle cose o della loro struttura al fine di produrre un mondo autotelico puramente linguistico (De Man parlava in proposito addirittura di “sotterfugio”), si riveli al contrario sottomissione (quello che il poeta fino alla fine continuerà a chiamare “rinuncia” o persino “sacrificio”³⁹) alle cose intesa come attitudine necessaria a condurci alle loro immagini, a quel substrato immanente (interfaccia tra forma e sostanza del mondo) che l’arte dovrà saper portare in superficie diventando a sua volta cosa e frammento, momento e parte di un mondo in continua trasformazione. Essa sarà così corpo attivo capace di entrare in contatto con un soggetto che a sua volta si renda disponibile a lasciarsi guardare e attraversare, attuando un cambiamento di prospettiva che è posto dal poeta in ultima istanza come un dovere morale.

Funzione e scopo della raffinata ingegneria poetica rilkeana non è dunque chiusura autotelica del testo in se stesso, quanto invece generazione di uno spazio plastico dove tensioni e contrasti stabiliscono quella coesione interna che rende ogni frammento una cosa in sé ma capace al contempo di uscir fuori dai propri margini per connettersi ancora, senza sosta, ad altri frammenti nello spazio del mondo. L’Apollo di Rilke è un nuovo dio dell’arte, un inedito “Apollo dionisiaco”, e il suo sonetto, vera e propria immagine di un’immagine, è il sonetto

38. GENINASCA, *op. cit.*, pp. 118–119.

39. Si riveda in proposito anche l’analisi dei sonetti delle ortensie nel capitolo precedente.

del e sul potere di una nuova arte che è anche una nuova modalità epistemica.

3.2. Dentro lo sguardo, per un istante

Nel momento in cui il soggetto accetterà di “cambiare la propria vita” aderendo ai valori nuovi del discorso poetico, egli comincerà finalmente a disporsi nel mondo come “cosa fra le cose”, a immergersi in esso e (ri)diventarne pienamente parte, rendendosi disponibile ad accogliere le immagini che in lui potranno compiersi generando e rigenerando di continuo le figure del senso. Egli comincerà così, in breve, a *vivere di visione*⁴⁰. L'analisi che impegnerà il seguente capitolo permetterà di completare e chiarire in modo estremamente efficace quanto emerso nelle analisi precedenti circa il rapporto della parola poetica rilkiana con l'arte viva e circa la concezione di poesia che da tale rapporto deriva. In particolare, il sonetto che mi accingo a esaminare offre un'illustrazione molto precisa della teoria e della pratica rilkiana della figurazione imperniata sull'opposizione visibile/invisibile ovvero basata sull'individuazione di livelli figurali via via più profondi e astratti al di sotto della superficie concreta del visibile. Il sonetto in esame ci consentirà letteralmente di “entrare” in questo spazio profondo, dal momento che esso si presenta come la messa in scena di quel preciso istante in cui un'immagine “sorge” nella visione di un soggetto che si dispone ad accogliere lo spettacolo del mondo che “gli viene incontro”.

40. L'espressione rimanda volutamente a un recente volume di François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* (Gallimard, Paris 2014), per via dei numerosi punti di accordo e di consonanza in esso riscontrati rispetto alle analisi condotte in questo studio. Per una limpida e illuminante messa a fuoco dei motivi della rilevanza del discorso di Jullien nell'ambito di una teoria dell'immagine semiotica si veda la Postfazione di Francesco Marsciani all'edizione italiana da poco pubblicata (*Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2017).

Begegnung in der Kastanien-Allee

1 Ihm ward des Eingangs grüne Dunkelheit
 2 kühl wie ein Seidenmantel umgeben
 3 den er noch nahm und ordnete: als eben
 4 am andern transparenten Ende, weit,

5 aus grüner Sonne, wie aus grünen Scheiben,
 6 weiß eine einzelne Gestalt
 7 aufleuchtete, um lange fern zu bleiben
 8 und schließlich, von dem Lichterniedertreiben
 9 bei jedem Schritte überwallt,

10 ein helles Wechseln auf sich herzutragen,
 11 das scheu im Blond nach hinten lief
 12 Aber auf einmal war der Schatten tief,
 13 und nahe Augen lagen aufgeschlagen

14 in einem neuen deutlichen Gesicht,
 15 das wie in einem Bildnis verweilte
 16 in dem Moment, da man sich wieder teilte:
 17 erst war es immer, und dann war es nicht.⁴¹

In questo caso più che in altri un ruolo essenziale nella strategia complessiva del discorso è affidato al titolo del sonetto. Esso svolge, da un lato, una funzione squisitamente iconizzante: una precisa cornice attoriale — implicata dallo schema presupposto dal “motivo scenico” dell’incontro — viene posta a sua volta all’interno di una precisa cornice spaziale tramite l’uso del toponimo, producendo nel complesso un forte effetto referenziale. Ma il titolo genera in tal modo delle aspettative che il testo non farà che deludere, mettendo

41. La verde oscurità all’imbocco della strada / lo avvolgeva come un mantello di seta / ch’egli ancora era intento ad accordarsi al corpo: quand’ecco / nella trasparente opposta estremità, lontana, / da un sole verde, come da vetri verdi, / una solitaria figura bianca / apparve luminosa, che rimase a lungo lontana / e quando finalmente fu dai fasci cadenti di luce / un passo dopo l’altro traboccata, / ritenne su sé un bagliore / che timidamente si riverberò nel biondo. / Ma a un tratto l’ombra si fece profonda, / e occhi vicini stavano aperti / in un nuovo chiaro volto, / che restò fermo come in un ritratto / in quell’istante, in cui furono di nuovo divisi: / prima era sempre e poi non era più. Cfr. *Poesie 1907–1926*, op. cit., pp. 234–236.

in scena piuttosto un incontro mai “accaduto”, per lo meno mai nei termini previsti dalla scena canonica e mondana dell'incontro in un viale cittadino al quale si credeva di dover assistere. Il discorso obbliga così a ricercare altrove la “congiunzione” attesa, quell'evento cioè di confluenza tra soggetto e oggetto implicato nello schema “incontro”, dunque a ridefinirne il valore e il significato da una prospettiva radicalmente nuova. Per quanto riguarda più propriamente il corpo del testo, è possibile individuare un'organizzazione in quattro spazi principali, a partire dalle relazioni di equivalenza e simmetria semantica:

- a) il primo, dal primo verso fino al segno interpuntivo dei due punti del terzo, in cui sono descritti lo spazio e la figura del soggetto enunciato;
- b) il secondo, che comprende gli enunciati dalla fine del terzo all'undicesimo verso, in cui si definisce il livello figurativo “astratto” della visione che si presenta agli occhi del soggetto (il livello che nel testo stesso è marcato dall'uso del termine *Gestalt*);
- c) il terzo, dal dodicesimo al penultimo verso, in cui dalla dimensione plastica si passa improvvisamente a quella iconica — passaggio marcato sintatticamente dall'avversativo *Aber* e il puntuale e incoativo *Auf einmal* ma soprattutto a livello lessicale dalla sostituzione del termine *Gestalt*, dapprima con *Gesicht* e poi con *Bildnis*;
- d) infine l'ultimo verso, coestensivo all'ultimo spazio, che condensa, ribaltando la lettura, il senso complessivo del sonetto in funzione delle trasformazioni operate negli spazi precedenti, attraverso un chiasmo che focalizza sulla dimensione temporale e in particolare sembra avere la funzione di opporre due modalità di correlazione tra dimensione del tempo e dell'essere (attribuite alle opposte configurazioni definite lungo il testo sulla base dell'opposizione topologica portante “superficie/fondo”) definendo così in ultima istanza l'assiologia di fondo.

Il sonetto sembra offrire contemporaneamente due letture sovrapposte; esso è infatti ugualmente osservabile da due diversi punti di vista ovvero:

1. Come descrizione di un evento visivo che si presenta agli occhi di un soggetto. Qui si delineano molto chiaramente i termini che definiscono la concezione figurativa rilkiana, che distingue tra un livello figurativo profondo e uno iconico, intesi come termini estremi (le due opposte “estremità” definite nel sonetto) di uno stesso *continuum* (il “viale” percorso dall’oggetto osservato dal lato più lontano progressivamente fino alla prossimità del soggetto–osservatore). Si afferma qui come significativa la relazione di opposizione tra gli spazi 2 e 3: confrontando fra loro gli enunciati in essi contenuti, si nota come in un primo momento (spazio 2) venga a delinearsi uno spazio a partire da una caratterizzazione topologica (*weit*, lontano dunque sullo sfondo, in profondità), in cui è possibile scorgere soltanto un “conglomerato” di tratti figurativi estremamente generici che lo definiscono come insieme denso di potenzialità di significato, lì dove *Gestalt* è base eidetica minima di ogni possibile figura a venire e dove la caratterizzazione cromatica “bianca” (*weiß*) non comporta ancora una precisa configurazione ma piuttosto implica strutturalmente tutti i colori possibili a venire, ancora trattenuti nella forte intensità luminosa che è in questo spazio protagonista assoluta. Quest’ultima è la sorgente dalla quale l’oggetto della visione va “traboccando” (*überwallt*) quasi esso fosse una “creatura della luce” al modo di Venere nascente dalla spuma del mare. È per certi versi lo stesso effetto di “fuoriuscita” e “straripamento” energetico visto nel capitolo precedente a proposito del torso arcaico di Apollo: il dato fenomenico è trattenuto e contenuto a malapena nella forma, per cui l’evento estetico è sempre eccessivo e l’oggetto estetico erompe sempre dai propri contorni. Questo si rivela a partire da una “trasparenza” all’orizzonte del visibile, la quale permette al soggetto (attraverso una modalizzazione cognitiva) di “vedere attraverso”, di aprire lo sguardo a ciò che si nasconde oltre l’immediatamente visibile (oltre quei “vetri”), a un puro evento percettivo che nell’“incontro” con un puro sguardo diviene immagine. È importante qui notare la caratterizzazione aspettuale di questa prima fase: essa è dominata dai tratti di duratività e imperfettività — coinvolti dalle due infinitive (*fern zu bleiben*, *auf sich herzutragen*), nonché dallo stesso verbo *bleiben* e dall’avverbio

lange — per cui tale fase si definisce temporalmente in termini di “sospensione” e “durata”. Dall’ottavo all’undicesimo verso, sorta di fase intermedia, alcuni tratti figurativi cominciano ad arricchire la visione dell’oggetto che avanza progressivamente: cominciano infatti a distinguersi dei passi (*Schritte*) e una figura cromatica (*Blond*) che “umanizzano” l’oggetto man mano che esso va concretizzandosi, prefigurando l’imminente “riconoscimento”, sebbene prevalga ancora la dimensione figurale, in quanto lo spazio è ancora dominato dalle modulazioni della sostanza luminosa. Dal dodicesimo verso al penultimo (spazio 3), la figura è ormai vicina, ha raggiunto lo spazio di presenza del soggetto: si compie il drammatico passaggio dall’imperfezione della *Gestalt* alla chiarezza del *Gesicht* fino all’ovvietà del *Bildnis*. È il momento dell’imporsi della superficie e dell'icona, in cui la figura assume definitivamente corpo e volume, come rileva l’irrompere di un’ombra “profonda” nonché di un volto riconoscibile, che si congela infine “come in un ritratto”. Questo momento si oppone al precedente dal punto di vista temporale come momento della fugacità (“a un tratto” la figura diventa icona) opposto alla duratività rilevata nella fase “profonda” della visione.

2. Il sonetto è altresì osservabile nel suo insieme come racconto di un incontro considerato in sé in quanto esperienza estetica: il significato sarà qui in funzione delle relazioni di opposizione tra 1 e 2, e di simmetria tra 1 e 3. Nel primo caso, si individuano due configurazioni plastiche a partire dalle quali si potranno ricostruire le trasformazioni nella dimensione cognitiva del soggetto: la configurazione di 1, definita dai tratti di oscurità e opacità, ma anche da tratti tattili e spaziali (il soggetto è “avvolto” – inglobato, chiuso in sé e delimitato nell’oscurità come in un mantello) si oppone a quella di 2, definita dai tratti simmetricamente opposti di chiarezza e nitidezza, luminosità intensa e trasparenza, apertura. Lo spazio 3 segna invece un ritorno alla configurazione di 1 soprattutto attraverso la figura dell’ombra, che riconverte la chiarezza luminosa di 2 in oscurità, lì dove il momento di massima chiarezza iconica e vicinanza spaziale è anche, paradossalmente, quello della *disgiunzione*: in esso infatti soggetto e oggetto “si separano”. La congiunzione effettiva,

il “vero” incontro è già avvenuto e andrà ricercato nei versi precedenti, ovvero nello spazio 2, in cui era stata descritta la prensione delle dimensioni astratte della visione.

A partire dalla doppia lettura fin qui delineata, è possibile identificare un’opposizione plastica spaziale portante in cui confluiscono e si organizzano le serie di contrasti e le reti di relazioni appena descritte e su cui regge l’assiologia implicita del sonetto. Si possono infatti distinguere, da un lato, nella prospettiva del soggetto, una dimensione lontana (profonda) e una vicina (superficiale) della visione; dall’altro, in una prospettiva “oggettiva”, una esperienza (profonda) di congiunzione tra un soggetto e un oggetto, che irrompe entro il normale fluire degli eventi (la superficie). L’opposizione portante sarà dunque quella “superficie/fondo”.

Venendo così al verso finale, esso sembra porre in contrasto attraverso il chiasmo due diverse correlazioni tra dimensione del tempo e dell’essere, attribuite rispettivamente alla fase iniziale (*erst*) e a quella finale (*dann*) della visione. Se si identifica la fase iniziale con lo spazio 2, relativo al livello pre-icone della percezione profonda, sospesa e durativa, e la fase finale con il momento di massima chiarezza iconica, sarà possibile riconoscere i valori attribuiti alle due fasi e comprendere retrospettivamente il senso stesso del sonetto: la profondità è il luogo della chiarezza, della pienezza della visione, della neutralizzazione del tempo e dell’incontro del soggetto col mondo, del sapere e dunque dell’essere; mentre la superficie è luogo paradossale della non-visione, della fugacità temporale, dell’insignificanza, del non-sapere e infine del non-essere.

La centralità per Rilke di questo momento, in cui il soggetto, fattosi puro sguardo e puro corpo, accede a una nuova dimensione dell’essere e del sapere, emerge in più parti nel secondo volume dei *Neue Gedichte*. Proprio a un sonetto che appare appena una pagina dopo il nostro, *Übung am Klavier*, è dedicata anche una delle celebri analisi di Greimas incluse in *Dell’imperfezione*⁴². Anch’egli aveva individuato nel testo l’emergere di due diversi “scenari estetici”: sul piano dell’enunciato, l’esperienza sensoriale di un soggetto – una ragazza al pianoforte

42. Cfr. GREIMAS A.J., *op. cit.*, pp. 38–43 (trad. it. *Dell’imperfezione*, Sellerio, Palermo 2004).

— alla vista di un parco dalla finestra; su quello dell'enunciazione enunciata⁴³, il trattamento di un tema, quello dell'attesa, « come una potenzialità di costruzione dell'oggetto » (oggetto di prensione estetica per se). Lo studioso notava, similmente a quanto avviene nel sonetto da noi appena analizzato, l'imporsi al soggetto, l'avanzare verso di lui, di un'immagine che totalizza « in una sola visione l'insieme del reale, eccessiva nelle sue esigenze » cosicché Greimas ne concludeva che la *saisie esthétique* è interpretata in Rilke come una congiunzione in cui l'oggetto-mondo è quello « dell'eccesso, che invade e minaccia di assorbire il soggetto »⁴⁴. Ma mentre nel sonetto analizzato da Greimas l'intrusione della visione invadente e totalizzante è messa in scena nei suoi effetti di modalizzazione sul soggetto enunciato, che la rifiuta categoricamente; nel sonetto dell'incontro non vi è sanzione da parte del soggetto ma solo quella implicita a livello dell'enunciazione enunciata, che definisce la prensione estetica come unico istante in cui sia possibile per il soggetto incontrare e comprendere la pienezza del mondo e del suo proprio essere nel mondo.

Anche stavolta sembra insomma che Rilke sia stato capace di spingersi persino oltre la lezione della nuova pittura del suo tempo, dopo averne pienamente assorbito la lezione: come nel migliore impressionismo, nel sonetto dell'incontro la luce determina la serie di stimoli dalla somma dei quali l'occhio può successivamente comporre le forme che gli permetteranno di riconoscere le figure del mondo; inoltre, con le sue modulazioni e le sue diverse intensità, la luce regola tutta la distribuzione e disposizione dei colori della "scena", su cui si instaura il discorso del sonetto. Ma lo scopo del discorso rilkeano non è dimostrare il modo in cui ogni soggetto "fisiologico" a suo modo percepisce, produce e riconosce la superficie figurativa del mondo. Ciò che conta è che a questo processo possa sovrapporsi un altro, impressivo e poetico, rispetto al quale il momento "finale" del ricono-

43. Ci si riferisce qui alla differenza posta tra « l'enunciazione propriamente detta, il cui modo di esistenza è il presupposto logico dell'enunciato, e l'enunciazione enunciata (o riportata), simulacro che imita, all'interno del discorso, il *fare enunciazionale*: l' "io", il "qui" e l' "ora", che si incontrano nel discorso enunciato, non equivalgono al soggetto, allo spazio e al tempo dell'enunciazione. Bisogna considerare l'enunciazione enunciata come costitutiva di una sottoclasse di enunciati che formano il metalinguaggio descrittivo (non scientifico) dell'enunciazione. ». Cfr. GREIMAS e Courtés, 1986, *op. cit.*

44. GREIMAS, *op. cit.*, 1987.

scimento figurativo perde ogni valore: ciò che conta è la potenzialità insita in un qualsiasi fenomeno fisico di diventare fenomeno di senso per un soggetto che lo “incontra” nella profondità della sua essenza plastica, lì dove viene generata una forma nella quale il suo essere può confluire in quello del mondo.

Conclusione

Lo spazio del senso: *Weltinnenraum*

Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous
butinons éperdument le miel
du visible pour l'accumuler dans la grande
ruche d'or de l'Invisible.

RILKE, *lettera a W. Hulevicz*, 1925

L'anima, il cuore, il fondo del cuore, ciò che
è più interno nell'uomo, che si estende
più lontano in ciò che è più esterno, e questo
così chiaramente da impedire,
a ben pensarci, la rappresentazione di un ester-
no e di un interno.

HEIDEGGER, *Was heist Denken?*, 1954

In un suo importante studio del 1967, al quale ho già avuto modo di accennare nel corso del lavoro, Käte Hamburger proponeva con forza l'idea, per certi versi rivoluzionaria rispetto a una critica fino ad allora orientata prevalentemente a una lettura da lei definita “*seinsmetaphysisch–fundamentalontologisch*”, di una “struttura fenomenologica” della lirica rilkeana¹, introducendo un tema che rimane ancor oggi centrale nell'ambito del dibattito critico², e che anche in questa sede è potuto emergere molto chiaramente a proposito delle tante coincidenze osservate tra il pensiero di Merleau-Ponty e quello di Rilke sulla pittura di Cézanne e sull'arte in generale. La studiosa sosteneva allora la tesi secondo cui la lirica rilkeana potrebbe considerarsi non già come una sorta di versione poetica di una filosofia, quanto piuttosto come “una lirica *invece di* una filosofia” o ancora

1. HAMBURGER K., *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, op. cit.

2. Come dimostra l'ultimo recente studio al riguardo: FISCHER L., *The poet as phenomenologist. Rilke and the New Poems*, Bloomsbury, New York 2015.

meglio, poiché si tratta in particolare di quella teoria della conoscenza che è la fenomenologia di Husserl, « una lirica invece di una teoria della conoscenza » (*eine Lyrik statt einer Erkenntnistheorie*)³. In breve, la studiosa intendeva proporre un “parallelo” storicamente fondato fra Rilke e Husserl, in quanto a suo avviso numerose coincidenze possono essere riscontrate tra il pensiero che il filosofo andava elaborando negli stessi anni in cui i *Neue Gedichte* venivano composti e la poetica del *Dinggedicht*, coincidenze non casuali ma “sintomatiche”: la stessa esigenza di “tornare alle cose stesse” e a un “puro guardare” sembra per Hamburger accomunare la ricerca rilkiana di una nuova poesia e quella husserliana di una nuova scienza. Per la studiosa, si tratta di un vero legame strutturale, per cui da questo punto di vista la poesia dei *Neue Gedichte* potrebbe essere considerata anche come una “sorprendente” messa in atto della metodologia fenomenologica, in particolare di concetti come quelli di “visione eidetica” o “intuizione dell’essenza” e del relativo metodo di “riduzione fenomenologica”⁴. Le *Nuove Poesie* offrirebbero per Hamburger diversi esempi di come « Rilke riesca a realizzare poeticamente ciò che gli artisti visivi modellano nelle cose dell’arte » e che « il fenomenologo cerca di definire attraverso riflessioni ed elaborazioni pur sempre concettuali e teoretiche », che per la studiosa sono decisamente limitate rispetto ai mezzi a disposizione del poeta⁵.

Nell’ipotesi fenomenologica, Hamburger trova soprattutto un terreno ideale a partire dal quale esporre una tesi fondamentale, secondo la quale i sonetti della raccolta (e non solo) non sarebbero mai da intendersi in termini simbolici: « Allo scopo di chiarire la particolarità di tutta la produzione poetica rilkiana, e non solo quella dei *Dinggedichte*, le interpretazioni simbolico-simboliche non mi sembrano utili in alcun caso. »⁶ Anche lì dove l’interpretazione simbolica può sembrare la più scontata, la studiosa intende mostrare come in realtà essa non possa in alcun modo render conto della peculiarità ben più complessa del dire poetico rilkiano. L’esempio più efficace riportato

3. HAMBURGER, *op. cit.*, pp. 83–84 e p. 99.

4. Ivi, p. 97. Cfr. anche HUSSERL E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1913), del quale Hamburger approfondisce nel dettaglio ogni aspetto preliminare alla successiva osservazione in chiave fenomenologica della lirica dei *Neue Gedichte*.

5. *Ibidem*.

6. Ivi, p. 103 (traduzione mia).

da Hamburger a tal riguardo è il sonetto *Der Schwan* (Il cigno), che mette in correlazione il contrasto tra l'incedere del cigno in terra e in acqua con passioni ed eventi umani⁷. Per Hamburger, il cigno del sonetto "non è, banalmente, un simbolo", come una lettura superficiale potrebbe spingere a credere: esso è invece "puro fenomeno", niente più niente meno di ciò che il titolo promette di descrivere e di cui il poeta riesce a rendere i « tratti essenziali con cui si dà alla coscienza mediante i raffinati mezzi della similitudine ». Il carattere essenziale di quell'andamento, quel cammino del cigno tra la terra e l'acqua, il ritmo e la tensione dell'incedere, che il poeta è stato capace di vedere attuando una sorta di metodo della riduzione, « trova nell'immagine della paura e del morire umani il mezzo più adatto per rivelarsi »⁸. In tal senso, quell'essenza invisibile che Rilke vede realizzata nelle opere degli artisti visivi sarebbe molto simile per Hamburger all'essenza delle cose o *Eidos* cui Husserl intende pervenire attraverso il metodo della riduzione, un'essenza che viene dal fenomeno stesso e per questo è immediatamente e meglio rivelata da quelle arti fatte di forme, di colori, di superfici⁹.

A conferma della tesi di Hamburger, credo sia opportuno ricordare come Rilke avesse probabilmente già avuto modo di far proprie, fin

7. Ivi, pp. 102–105. Di seguito i versi ai quali la studiosa fa riferimento: « Questa pena di attraversare grevi/ quasi in catene, l'ancora Inattuato/ somiglia al passo inceppato del cigno./ Ed il morire, questo venir meno/ del terreno su cui si posa ogni giorno il piede/ somiglia al suo ansioso discendere:/ nell'acque che con dolcezza l'accolgono », in *Poesie 1097–1926*, op. cit., pp. 52–53.

8. Ivi, p. 104.

9. A tal proposito ha notato molto bene anche Tommaso Ariemma: « Le trattazioni filosofiche intorno ai fenomeni mancano il fenomeno nel suo essere luogo di confine indecidibile, tra le polarità, o potenze, che lo incarnerebbero. [...] Privilegiando ora il lato sensibile del fenomeno (da Platone a Kant) ora il suo lato essenziale (Hegel, Husserl, Heidegger), la filosofia dimostra di non cogliere l'eccesso del fenomeno, il suo essere luogo di confine, [...] il fenomeno è ciò che è più inquietante per il filosofo in quanto dev'essere continuamente domato, impoverito, esorcizzato, sottoposto ad imposizioni. Il fenomeno dice troppo, perché sempre soglia, sempre estremo, in se stesso. [...] (Ciò spinge verso) un ripensamento della poesia e dell'arte, come estremo tra il questo sensibile e la sua ideazione linguistica, tra singolarità e articolazione del senso. La poesia è il luogo limite tra l'essenziale e il singolare, ma all'interno della nostra fenomenologia, questo limite è espresso-là, è un oggetto. Poesia e pittura ritagliano di volta in volta oggetti estremi. L'arte diviene una forma dell'estremo, forma che ha la dimensione del divenire oggetto, dello starci davanti. » ARIEMMA T., *Fenomenologia dell'estremo. Heidegger, Rilke, Cézanne, Mimesis*, Milano 2005, pp. 13–15.

dai suoi studi d'arte intrapresi negli anni giovanili e dalle sue assidue frequentazioni di artisti d'avanguardia¹⁰, le teorie dell'arte che già da decenni riflettevano sulla necessità di ritornare a un "puro guardare", in particolare la cosiddetta teoria della *reine Sichtbarkeit* elaborata da teorici come Konrad Fiedler (il quale doveva aver influenzato il giovane Rilke attraverso la mediazione del critico d'arte J. Meier-Graefe¹¹) e da artisti come lo scultore Adolf von Hildebrand, l'opera del quale « trovò seguito in tutta una generazione »¹². Secondo questa teoria, l'opera d'arte è:

un gioco di forme che ha le sue leggi precise, leggi che si tratta di scoprire e di rendere attive, e compito dell'artista sarebbe non quello di raccontare o istruire ma solo di *vedere*. Un vedere capace però di *sentire* la struttura insita nella realtà fenomenica, che sa indagarla e rivelarla. Le forme della *visibilità pura*, ovvero del vedere liberato da ogni interesse estetico, etico o storico, sarebbero così l'unico oggetto di interesse artistico, e il valore dell'opera dipenderebbe solo dalla misura in cui il pittore è riuscito a rendere intellegibile la *struttura dell'apparenza*, fornendoci, in questo modo, un patrimonio di conoscenza altrimenti inattuabile.¹³

Al centro della ricerca del nostro poeta, come abbiamo avuto modo di vedere, vi è un identico « impulso ad appropriarsi del mondo nel quale si trova, a trasformare attivamente in chiarezza e ampiezza spirituali quella limitata, compressa e confusa coscienza della realtà nella quale egli si vede inizialmente prigioniero »¹⁴. Nelle sue riflessioni sull'arte, anche Rilke si rende conto, in linea con la concezione purovisibilista, che « il fine dell'attività figurativa non è la decorazione ma la conoscenza » e che « il valore di una rappresentazione artistica [...] non va rintracciato nelle qualità dell'oggetto rappresentato né nell'espressione della soggettività dell'artista, come volevano le conce-

10. In particolare, Rilke fu ospite della "colonia di artisti" d'avanguardia fondata a Worpsswede nel 1889, dove instaurò legami importanti in particolare con la pittrice espressionista Paula Modersohn-Becker e con la scultrice Clara Westhoff, la quale diventò sua moglie e lo introdusse all'arte di Rodin. Cfr. RILKE, *Worpsswede*, *op. cit.*

11. Cfr. JEHLE O., *Sprache der Hände. Zu Rilkes Semiologie der Oberfläche*, in VÖLER, M. e LINCK, D. (a cura di), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten*, De Gruyter, Berlin 2009.

12. Come racconta Gombrich E., cit. in LANCIONI T., *Il senso e la forma*, p. 132.

13. LANCIONI, *op. cit.* p. 43.

14. Fiedler, cit. in LANCIONI, *op. cit.*, p. 69. Si pensi in proposito al sonetto della pantera menzionato nella prima parte del lavoro e alle sue possibili letture in chiave *bildkritisch*.

zioni storicamente dominanti, ma dipende esclusivamente dal modo in cui l'opera riesce a rendere una piena idea della forma plastica dell'oggetto rappresentato»¹⁵. Tutto ciò rende possibile per Rilke la conquista di una "nuova teoria formale" ovvero la comprensione della funzione dell'arte: il rinnovamento di cui egli è alla disperata ricerca consiste nell'acquisizione di una "funzione conoscitiva", fondata su una nuova dimensione della visione, attraverso cui sia possibile trasformare il fluire confuso delle sensazioni e impressioni in una nuova realtà rivelatoria¹⁶. Inoltre, così come l'artista, nella concezione purovisibilista, deve «trovare ed esprimere i fattori su cui poggia la nostra rappresentazione spaziale»¹⁷, anche in Rilke un ruolo centrale è svolto dalla spazialità, che abbiamo visto affermarsi a diversi livelli come concetto cardine della sua riflessione e prassi poetica.

A tal riguardo, la stessa Hamburger, diversi anni dopo il suo saggio "fenomenologico", propone un'analisi dedicata proprio alla definizione filosofica del concetto di spazio nella lirica rilkiana¹⁸. La studiosa affronta la questione da un punto di vista non solo relativo a ciò che concerne la manifestazione tematica dello spazio nel discorso: coinvolgendo direttamente il concetto kantiano di spazio come forma di conoscenza a priori (*Anschauungsform*), ella mostra come quella dello spazio sia concepita analogamente da Rilke come esperienza strutturante e valorizzante primaria, portando a esempio alcuni sonetti dei *Neue Gedichte* e persino alcuni testi successivi dedicati a oggetti certamente non spaziali come la musica e il suono. L'analisi di Hamburger mira a metter in luce come a partire dal livello iconico descrittivo sia possibile rinvenire una vera e propria concezione filosofica soggiacente a tutta la poetica rilkiana: una concezione squisitamente kantiana secondo cui la struttura conoscitiva della coscienza è dominata dalla forma di conoscenza a priori data dallo spazio. La studiosa porta a dimostrazione diretta della sua tesi dei celebri versi rilkiani definibili come una vera e propria "illustrazione poetica" del principio kantiano:

15. Ivi, pp. 134-135.

16. Rimando al volume di Lancioni per un approfondimento delle teorie della pura visibilità e del loro ruolo nell'evoluzione delle teorie dell'arte contemporanee.

17. Ivi, p. 135.

18. HAMBURGER K., *Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik*, in «Blätter der Rilke-Gesellschaft» n. 15, 1988, pp. 35-42.

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
 Daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
 wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
 der in dir west. Umgieb ihn mit Verhaltung.
 Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
 In dein Verzichten wird er wirklich Baum.¹⁹

In questo componimento del 1924 viene resa esplicita secondo la studiosa una concezione che implicitamente percorre e domina la poesia rilkeana fin dai *Neue Gedichte*, stando alla quale l'“esistenza” (*Dasein*) o verità della cosa diventa intellegibile solo attraverso l'intermediazione dello spazio come condizione universale all'acquisizione della forma delle cose²⁰. Persino la musica nella poesia di Rilke può diventare spazio, comprensibile solo come “paesaggio”, “immensità non più abitabile”²¹. Il fondamento di tale concezione, per Hamburger, è il *Weltinnenraum*, termine formulato in un celebre componimento del 1914 e in italiano normalmente tradotto come “spazio interiore del mondo”:

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
 Weltinnenraum. Die vögel fliegen still
 Durch uns hindurch. O, der Ich wachsen will,
 Ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.²²

In breve, secondo Hamburger sarebbero essenzialmente due le concezioni di base che fondano il valore della categoria spaziale in

19. Lo spazio estraе da noi e traduce le cose/ perché ti riesca l'esistenza di un albero/
 gettagli intorno parte di quell'intimo spazio/ che abita in te. Da ogni lato contienilo./ Da
 sé non si delimita. Solo se gli dà forma/ la tua rinuncia si fa vero albero., in *Poesie 1907–1926*,
op. cit., pp. 528–529.

20. Ivi, p. 40.

21. Ivi, p. 41. «Musica: respiro delle statue. Forse:/ silenzio delle immagini. Tu lingua ove
 le lingue/ cessano. Tempo a picco sul corso/ dei cuori che passano./ Sentimenti per chi? Tu
 metamorfosi/ dei sentimenti in che? –: in paesaggio udibile./ Musica: Tu straniera. Tu spazio
 nel cuore/ cresciuto oltre di noi. Tu a noi il più intimo/ che, superandoci, di là da noi trabocca
 –/ sacro addio:/ poiché il nostro Intimo ci sta attorno come/ la più frequentata lontananza,
 come altra/ faccia dell'aria:/ pura,/immensa,/ non più abitabile.» in *Poesie 1907–1926*, *op. cit.*,
 pp. 482–483.

22. Cit. in HAMBURGER, p. 40. «Un solo spazio compenetra ogni essere/ spazio interiore
 del mondo./ Uccelli taciti/ ci attraversano. Oh io che voglio crescere/ guardo fuori ed in
 me ecco cresce l'albero.» in *Poesie 1907–1926*, *op. cit.*, pp. 466–467.

Rilke, tra loro interconnesse. La prima è quella per cui lo spazio è, analogamente a quanto affermava Kant, la premessa alla conoscenza che ogni uomo possiede dentro di sé (dunque soggettiva e universale) al contempo anche oggettiva, poiché viene dalle cose stesse, dal mondo fenomenico. Si tratta qui per Hamburger di un vero e proprio spazio trascendentale che rende possibile la visione delle cose: « casa, prato in pendio, luce serale / d'improvviso ti fai quasi visione » si legge nello stesso testo, dove il termine “visione” è l'ambiguo *Gesicht*, che in tedesco è la visione, la vista ma anche il volto, così che è proprio il “volto vero” delle cose che si rivela tramite il proiettarsi delle leggi interiori dello spazio verso l'esterno. L'opposizione interno/ esterno assume così per la studiosa, così come per Allemann, importanza centrale nella costituzione della figura poetica e nella funzione attribuita al dire poetico da Rilke.

La seconda concezione è il *Weltinnenraum*, che per la studiosa non è paradossalmente né interno né esterno:

Lo spazio del mondo è spazio interiore e lo spazio interiore è spazio del mondo, il che significa che il concetto di spazio interiore del mondo (*Weltinnenraum*) non è risolvibile, non può essere ridotto né a spazio interno del mondo (*Innenraum der Welt*) né a spazio mondano dell'interiorità (*Weltraum des Innen*).²³

Questa dimensione paradossale della spazialità rilkeana viene discussa (e forse risolta) anche da Bachelard nel suo *La poétique de l'espace*, dove invece che il tema kantiano dello spazio trascendentale è « il tema leibniziano dello spazio luogo dei coesistenti, (che) trova in Rilke il suo poeta »²⁴. Bachelard riporta esattamente gli stessi due gruppi di versi citati da Hamburger, aggiungendo importanti elementi all'interpretazione:

Il consiglio “Circonda l'albero di costrizioni” sarebbe innanzitutto un obbligo a disegnarlo, ad investirlo di limiti nello spazio esterno. Si obbedirebbe allora, alle regole semplici della percezione, si sarebbe “obiettivi”, non si immaginerebbe più. [...] Contro l'accidente dei limiti, l'albero ha bisogno che tu gli dia le tue immagini sovrabbondanti, nutrite del tuo spazio intimo, di

23. Ivi, p. 39, (traduzione mia).

24. BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957 (trad. it.: *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, p. 224).

“quello spazio che in te abita”. Allora, l’albero e il suo sognatore, insieme, si ordinano, si ingrandiscono.[...] Restituito alle forze immaginarie, investito del nostro spazio interno, l’albero entra con noi in una emulazione della grandezza.²⁵

Il poeta, *immerso*²⁶ nel mondo delle cose, per Bachelard « non designa lo spazio vissuto come uno spazio affettivo, come fanno gli psicologi », ma va più a fondo, e scopre con lo “spazio poetico”, che va dall’intimità profonda alla distesa infinita, uno spazio che non costringe il soggetto in una affettività ma acquista piuttosto “valori di espansione”, facendo “sorgere una grandezza”. Spazio dell’intimità e spazio del mondo diventano “consonanti” attraverso la loro “immensità”:

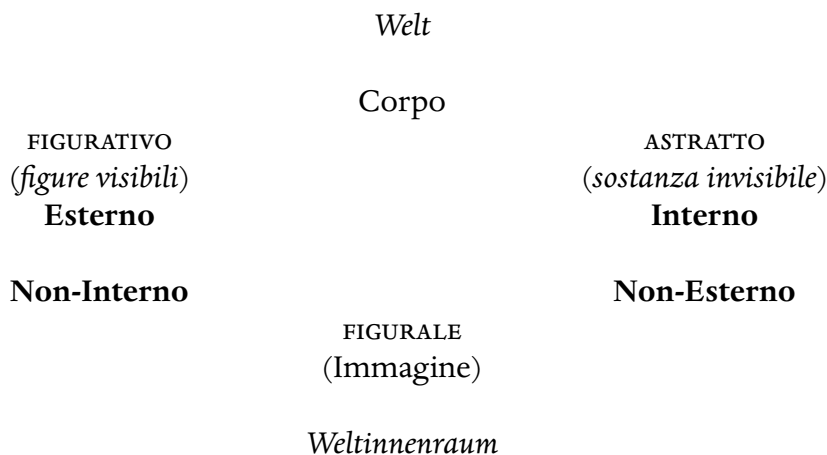
Quanto è concreta la coesistenza delle cose in uno spazio che noi raddoppiamo con la coscienza della nostra esistenza. [...] Ogni oggetto investito di spazio intimo diventa, in tale coesistenzialismo, centro di tutto lo spazio.²⁷

Il *Weltinnenraum* è dunque per Rilke a tutti gli effetti *spazio dell’immagine* e in quanto tale *spazio del senso*. Un quadrato semiotico costruito sull’opposizione “esterno/interno” permette di descrivere la concezione rilkiana generale di spazio e mondo imperniata sulla dialettica visibile/invisibile, dunque di illustrare molto chiaramente la nostra ipotesi:

25. Ivi, pp. 221–222.

26. Di una simile immersione parla Jullien a proposito della concezione cinese del paesaggio, in cui « de l’humain ne s’en sépare pas, mais demeure en creux ». Cfr. JULLIEN F., *Vivre de paysage*, op. cit.

27. Ivi, p. 224.



Il quadrato consente di render conto, a livello paradigmatico, della struttura fondamentale della poetica figurativa rilkeana, in cui è possibile riconoscere la posizione e il ruolo di ogni termine così come sono emersi e si sono delineati nelle diverse analisi condotte nei capitoli precedenti. Al contempo, esso permette di descrivere la dimensione dinamica e processuale della realizzazione poetica nella sua “metaforicità essenziale”, ovvero in quanto “macchina” attivatrice *a tutti i livelli*²⁸ di percorsi, sempre nuovi, di trasposizione e traduzione del senso (*meta-phorein*), resi possibile per il tramite di una dimensione né esterna né interna, né figurativa né astratta, ma “figurale”²⁹. Tale di-

28. Che la poeticità intesa in termini di figuralità possa agire a tutti i livelli del discorso, come si ricorderà, era anche un punto centrale nella filosofia del figurale di Lyotard vista nella prima parte del volume. È interessante qui notare come la capacità di innovazione del poetico, indipendente dai livelli e dai linguaggi di manifestazione, rafforzi l’idea della poesia come forma particolare di conoscenza del mondo e del soggetto nel mondo. A questo proposito, una simile concezione sembrerebbe per molti versi assimilabile a quella echiana di *ratio difficilis*, intesa come la relazione che regge le operazioni di istituzioni di codice o di creatività che cambia le regole, in cui una “espressione deve essere stabilita sulla base di un modello di contenuto che non esiste ancora sino a che non sia stato in qualche modo espresso”, opposta alla creatività retta dalle regole che consiste invece nel veicolare un contenuto nuovo ma prevedibile (cfr. Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 253).

29. Per Greimas, lo ricordiamo, il quadrato semiotico, o struttura elementare della significazione, non rappresenta solo un paradigma statico ma è anche una mappa dinamica “percorribile”, in cui ogni termine presuppone e genera l’altro per via di relazioni di contrarietà, contraddizione, complementarità. In questo caso, attraverso il quadrato, vorrei provare a rendere conto di fenomeni discorsivi figurativi che abbiamo definito

mensione, sia essa, nella sua sostanza, pulsione freudiano–lyotardiana o piuttosto “forza” deleuziana o altro ancora, acquista valore solo *prendendo forma* ovvero divenendo immagine. Essa affiora nel discorso trasformandolo in spazio plastico e sovvertendone le regole³⁰ ovvero “controlla” la significazione del testo poetico il quale non fa che enumerare i propri oggetti figurativi solo per poi “dimenticarli”³¹. Inoltre, essa è ciò che rende possibile quella “consonanza” (Bachelard) o “solidarietà”³² ritrovata e costituita nella percezione: in quell’incontro, cioè, tante volte messo in scena da Rilke, tra le cose del mondo e un puro sguardo inteso come pura corporeità. E cos’è in definitiva questo incontro se non, riecheggiando le parole di Marsciani, funzione semiótica e poetica originaria (una *Ur-funktion*), in cui due forme piene si sovrappongono generando l’immagine densa (una *Ur-Bild*) da cui ogni altra immagine potrà generarsi per poi tornare a connettersi ad altre immagini secondo variabili rapporti di dominanza tra tratti?³³

Uno spazio paradossale, come lo definisce anche Hamburger, e chiasmatico, come quello merleau–pontiano³⁴, si afferma in cui sorgono le immagini a partire dalle quali sarà possibile ricomporre la soggettività e donarla al mondo³⁵. E se infine il corpo è ciò che nel

come né mimeticamente iconici né simbolico–astratti ma piuttosto “semisimbolici”: il figurale sarebbe qui il termine “neutro” (né esterno, né interno) che collega e garantisce il passaggio continuo tra esterno e interno, tra le figure visibili e la sostanza invisibile, i quali lo implicano strutturalmente. Cfr. MARSCIANI F. e ZINNA A., *Elementi di semiótica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Esculapio, Bologna 1991.

30. Come aveva sostenuto LYOTARD, *op. cit.*

31. Come ha mostrato bene anche ZILBERBERG C., *Raison et poétique du sens*, Puf, Paris 1988, p. 202.

32. Come l’aveva definita GENINASCA, *op. cit.*

33. Cfr. MARSCIANI, *op. cit.*, 2012 e 2014.

34. MERLEAU–PONTY, *op. cit.*

35. Non a caso è a partire dalle “immagini in te prigioniere” di un suo celebre componimento successivo ai *Neue Gedichte*, intitolato *Wendung* (La svolta), che Rilke intenderà molto probabilmente il proprio cammino verso le opere successive: «Opera della vista è compiuta/ compi ora l’opera del cuore/ sulle immagini in te prigioniere, perché tu/ le hai sopraffatte ma non le conosci ancora./ Vedi, uomo interiore, la tua fanciulla interiore/ che hai estratto da/ mille nature, questa/ finora soltanto conquistata, mai ancora/ amata creatura.», in *Poesie 1907–1926*, *op. cit.*, pp. 464–465. Si ricordino inoltre le parole di R. Guardini: «Ci sono le cose fuori e c’è l’umana interiorità. Ora queste due regioni hanno un compito reciproco. L’uomo deve, vivendo, assumere le cose nella sua anima, [...] trasfigurarle (*verwandeln*). Se l’uomo così fa, se le cose diventano contenuto dell’esperienza vissuta interiore, solo allora esse assurgono alla pienezza della loro essenza. Viceversa,

mondo è insieme esterno e interno, il *corpo del poeta* sarà quello di colui che « entra in risonanza con le cose » e “si installa” nel loro universo, lasciandosi “attraversare” da esse e decidendo « quale immagine articolata consentirà la trasposizione da un effetto di senso in un nuovo effetto di senso »³⁶:

Ma ora non posso più tacere di lui, di quell'uomo che stava seduto sulla nostra barca, a destra, di fronte a noi. [...] Cominciava a cantare a intervalli del tutto irregolari, improvvisamente, e mai nel momento in cui le forze andavano esaurendosi; al contrario, accadde più di una volta che il suo canto trovasse tutti nel pieno delle forze e persino oltre, ma anche allora era nel giusto; anche allora si accordava. Non so fino a che punto fosse partecipe della condizione del nostro equipaggio, tutto questo era alle sue spalle e lui raramente si volgeva indietro e senza che nulla ne tradisse una qualche impressione. L'unica cosa che sembrava esercitare un influsso su di lui era il puro movimento che nel suo sentire si incontrava con l'aperta lontananza alla quale egli si abbandonava per metà risoluto, per metà malinconico. In lui, la spinta che faceva avanzare la nostra imbarcazione e la forza di quel che muoveva incontro a noi finivano di continuo per compensarsi; di tanto in tanto però, l'una prevaleva sull'altra: allora cantava. La barca vinceva la resistenza; ma lui, il mago, mutava quel che non poteva essere dominato in una successione di lunghe note sospese che non appartenevano né all'uno né all'altro e che ciascuno pretendeva solo per sé. Mentre chi lo circondava era alle prese con la tangibile prossimità e la vinceva, la sua voce teneva il filo del rapporto con remote lontananze e con un nodo ci stringeva ad esse, fino a quando non ci tiravano a sé. Non so come avvenne, ma d'un tratto colsi, in questa apparizione, lo stato del poeta, *il suo spazio e il suo agire entro il tempo* e compresi che ogni posto gli si sarebbe facilmente potuto contestare, ma non quello.³⁷

l'uomo deve rinunciare a portare la propria realtà intima chiusa solo in se stesso. Deve donarla al mondo; e precisamente con un atto di disindividualizzazione (*Entselbstung*), con il volgersi via da sé “verso l'aperto” (*ins Offene*) [...] Si veda il messaggio dell'ottava Elegia. Se egli farà così, la sua realtà intima diverrà un elemento della realtà esteriore. Il mondo acquisterà una dimensione in più; e l'uomo sarà liberato dalla prigionia dell'io e diverrà interamente ciò che egli deve essere», GUARDINI R., *Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 40-41.

36. MARSCIANI, *op. cit.*, 2012, pp. 267-268.

37. RILKE, *Über den Dichter* (1912), trad. it. *Sul poeta*, in *Appunti sulla melodia delle cose*, Passigli, Firenze 2006, pp. 60-61, (sottolineatura mia).

Bibliografia

- ALLEMANN, Beda, (1961), *Zeit und Figur beim Späten Rilke*, Neske, Pfullingen.
- ALPERS, Svetlana, (1960), *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, n. 3-4, The Warburg Institute, London, pp. 190-215.
- ARIEMMA, Tommaso, (2005), *Fenomenologia dell'estremo. Heidegger, Rilke, Cézanne*, Mimesis, Milano.
- AUBRAL, François (a cura di), (1999), *Figure, figural*, L'Harmattan, Paris.
- BACHELARD, Gaston, (1957), *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975).
- (1961), *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France (trad. it. *La fiamma di una candela*, SE, Milano 2005).
- BAIONI, Giuliano, (1994), *La musica e la geometria*, prefazione a: Rilke, R.M., *Poesie*, Einaudi-Gallimard, Torino.
- BARTHES, Roland, (1968), *L'effet de réel*, in *Communications*, vol. 11, pp. 84-89.
- BERTRAND, Denis, (1985), *L'espace et le sens. "Germinal" d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam.
- (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002).
- BIASIN, Gian Paolo, (1974), *Montale, Debussy and modernism*, Princeton University Press.
- BOEHM, Gottfried, (1978), *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in GADAMER, H.G. e BOEHM, G., *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 444-471.
- (1986), *Rilke und die bildende Kunst*, Insel Almanac, Frankfurt.
- (2006), *Was ist ein Bild?*, Fink, München.
- (2007), *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*, Berlin University Press.
- BOEHM, Gottfried (a cura di), (1995), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München.

- CALABRESE, Omar, (1997), *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- (1999), *Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Siena.
- (2000), *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta*, in *Versus*, 85/86/87.
- (2006), *La forma dell'acqua*, in *Carte Semiotiche*, n. 9–10.
- CAVICCHIOLI, Sandra, (2002), *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- CAPRIOLO, Paola, (2006), *Rilke. Biografia di uno sguardo*, Ananke, Torino.
- CORRAIN, Lucia e VALENTI, Mario (a cura di), (1991), *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna.
- (1999) *Leggere l'opera d'arte 2. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna.
- DELEUZE, Gilles, (1984), *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Ed. de la Différence, Paris (trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995).
- DE MAN, Paul, (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven and London.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, (1916), *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1983).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (1990), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris.
- (1994), *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- DUSI, Nicola, (2003), *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino.
- ECO, Umberto, (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- (2002) *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- ELKINS, James, (2003), *Visual Studies. A skeptical Introduction*, London, Routledge.
- EMDE, Ursula, (1949), *Rilke und Rodin*, Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.
- ENGEL, M. e FÜLLEBORN, U., (2003), *Werke: Kommentierte Ausgabe. Gedichte 1895 bis 1910*, Insel, Frankfurt.

- FABBRI, PAOLO e MARRONE, Gianfranco (a cura di), (2000), *Semiotica in nuce voll. 1 e 2*, Meltemi, Roma.
- FIEDLER, Konrad A., (a cura di G. Boehm), (1971), *Schriften zur Kunst*, Fink, München.
- FISCHER, Luke, (2015) *The poet as phenomenologist. Rilke and the New Poems*, Bloomsbury, New York.
- FLOCH, Jean-Marie, (1979), *Des couleurs du monde au discours poétique de leurs qualités*, in *Documents de recherche du Groupe de recherches sémiolinguistiques de l'EHESS*, n. 6, Paris.
- (1985), *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam.
- FONTANILLE, Jacques, (1999), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, in *Nouveaux actes sémiotiques*, pp. 61-63.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris (trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978).
- FRANK, Joseph, (1958), *Spatial form in modern literature*, in SCHORER, M.; MILES, J.; MCKENZIE, G. (a cura di), *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, Harcourt Brace & Co., New York, pp. 379-392.
- FRIEDRICH, Hugo, (1985), *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rororo, Hamburg (trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 2002).
- FRYE, Northorp, (1990), *Approaching the lyric*, in *The eternal act of creation. Essays 1979-1990*, Indiana Univ. Press, pp. 130-138 (trad. it. *Letteratura e arti visive e altri saggi*, Abramo, Roma 1993).
- GENETTE, Gérard, (1964), *La rhétorique et l'espace du langage*, in *Tel quel*, n. 19, pp. 44-54.
- (1973), *Figures III*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. *Figure 3. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006).
- GENINASCA, Jacques, (1992), *Testo e immagine*, Documenti di lavoro CISL, Urbino.
- (1997) *La parole littéraire*, PUF, Paris, (trad. it. *La parola letteraria*, Bompiani, Milano 2000).
- GREBER, Erika, (1997), *Ikonen, entikonisierte Zeichen. Zur Semiotik der Einbildung bei Rilke*, in *Poetica*, n. 29, München.
- GREIMAS, Algirdas Julien, (1966), *Sématique structurale: recherche de méthode*, Larousse, Paris (trad. it. *Semantica strutturale: ricerca di metodo*, Meltemi,

- Roma 2000).
- (1979), *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
- (1983), *Du sens 2*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2*, Bompiani, Milano 1984).
- (1984) *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in *Actes sémiotiques. Documents*, VI, n. 60 (trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in CORRAIN, L. e VALENTI, M., *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991).
- (1987), *De l'imperfection*, Fanlac, Périgeux (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 2004).
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, Joseph, (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze 1986).
- (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Tome II*, Hachette, Paris.
- GREIMAS, A.J., e FONTANILLE, Jacques, (1991), *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996).
- GRIMM, Jacob e Wilhelm, (1854–1960), *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel, Leipzig.
- GROUPE μ , (1970), *Rhétorique générale*, Larousse, Paris (trad. it. *Retorica generale, le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1980).
- (1977), *Rhétorique de la poésie*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Retorica della poesia*, Mursia, Milano 1985).
- GUARDINI, Romano, (1953), *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, Matthes-Grünwald, Mainz (trad. it. *Le Elegie duinesi come interpretazione dell'esistenza*, Morcelliana, Brescia 2003).
- HAGSTRUM, Jean, (1958), *The sister arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press.
- HAMBURGER, Käte, (1971), *Die Phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in HAMBURGER, K. (a cura di), *Rilke in neuer Sicht*, Kohlhammer, Stuttgart–Berlin.
- (1988), *Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik*, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, n. 15, Thorbecke, Sigmaringen.

- HAMON, Philippe, (1993), *Du descriptif*, Hachette, Paris.
- (2001) *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, José Corti, Paris.
- HEFFERNAN, James, (1993), *Museum of words. The poetic of ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press.
- HEIDEGGER, Martin, (1947), *Wozu Dichter?*, in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 2003 (trad. it. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002).
- HILDEBRAND, Adolf von, (1893), *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz und Mündel, Strassburg (trad. it. *Il problema della forma*, D'anna, Messina–Firenze 1949).
- HJELMSLEV, Louis, (1943), *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Akademisk Forlag, Copenhagen (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968).
- JACOVIELLO, Stefano, (2007), *Suoni oltre il confine. Verso una semiotica strutturale del discorso musicale*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Siena.
- (2012), *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Mimesis, Milano.
- JAKOBSON, Roman, (1963), *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano).
- (1968), *Poetry of grammar and grammar of poetry*, in *Lingua*, XXI, pp. 597–609.
- (1970), *On the verbal art of William Blake and other poet–painters*, in *Linguistic Inquiry*, I, 1, pp. 3–23.
- (1973), *Questions de poétique*, Seuil, Paris.
- JEHLE, Oliver, (2009), *Sprache der Hände. Zu Rilkes Semiologie der Oberfläche*, in VÖHLER, M. e LINCK, D. (a cura di), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten*, De Gruyter, Berlin.
- JESI, Furio, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, Macerata 2002.
- JULLIEN, François, (2014), *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Gallimard, Paris (trad. it. *Vivere di paesaggio o L'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2017).
- KENNEDY, George, (2003), *Progymnasmata. Greek texts of prose composition and Rhetoric*, Society of Biblical literature.

- KÖHNEN, Ralph, (1995), *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- KOPP, Michaela, (1999), *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Peter Lang, Frankfurt.
- KRANZ, Gisbert, (1973), *Das Bildgedicht in Europa. Theorie und geschichte einer literarischen Gattung*, Schöning, Paderborn.
- (1981–1987), *Das Bildgedicht. Theorie. Lexikon. Bibliographie*, Böhlau, Köhl.
- KRIEGER, Murray, (1967), *Ekphrasis and the still movement of poetry, or Laokoon revisited*, in FREDERICK, P. e McDOWELL, W. (a cura di), *The Poet as Critic*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 3–26.
- (1992), *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- KRIESSBACH–THOMASBERGER, Martina, (1984), *Rilke und Rodin, Wege einer Erfahrung des Plastischen*, Lang, Frankfurt.
- LACAN, Jacques, (1973), *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Il seminario. Libro. XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Einaudi, Torino 2000).
- LANCIONI, Tarcisio, (2012), *Il senso e la forma*, La casa Usher, Firenze.
- (2013), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano.
- LAVAGETTO, Andreina, (1994), *Introduzione e commento ai Neue Gedichte*, in RILKE, R. M., *Poesie 1895–1908*, Einaudi–Gallimard, Torino.
- LEE, Rensselaer Wright, (1967), *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, Norton, New York.
- LE RIDER, Jacques, (1992), *Rilke et Cézanne : la poésie à l'école de la couleur*, in *Blätter der Rilke–Gesellschaft*, n. 19.
- LESSING, Gotthold Ephraim, (1766), *Laokoon: oder über die Grenzen der Malhercy und Poesie*, Berlin (trad. it. *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2007).
- LOTMAN, Juri, (1970), *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Mosca (trad. it. *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972).
- (1998), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti e Vitali, Bergamo.

- LYOTARD, Jean-François, (1971), *Discours, figure*, Klincksieck, Paris (trad. it. *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988).
- MACDONALD, Raymond, (1993), *Ekphrasis*, in *Word & Image*, vol. 9, Routledge, London.
- MAFFEI, Sonia e Giovio, Paolo (a cura di), (1999), *Lessico ed ecfrasi*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- MANACORDA, Giorgio, (1978), *Scacchiere*, Introduzione a: KLEE, Paul, *Poesie*, Guanda, Parma.
- MARIN, Louis, (1994), *De la représentation*, Gallimard-Seuil, Paris (trad. it. *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2002).
- MARSCIANI, Francesco, (1999), *Esercizi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna.
- (2012), *Minima semiotica*, Mimesis, Milano.
- (2012), *Ricerche semiotiche I e II*, Esculapio, Bologna.
- (2014), *À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification*, in *Actes Sémiotiques*, n. 117.
- MARSCIANI, Francesco e ZINNA, Alessandro, (1991), *Elementi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna.
- MAZZONI, Guido, (2005), *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (1964), *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989).
- (1964), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003).
- MENGONI, Angela, (2012), *Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell'immagine*, in *Lebeswelt*, n. 12, Milano.
- MEYER, Herman, (1963), *Die Verwandlung des Sichtbaren e Rilkes Cézanne-Erlebnis*, in *Zarte Empirie: Studien zur Literaturgeschichte*, Metzler, Stuttgart.
- MITCHELL, William J. Thomas, (1994), *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press.
- NALEWSKY, Horst (a cura di), (1991), *Rilke. Briefe in Zwei Bänden*, Insel, Frankfurt.
- NELLI, René, (1967), *Le temps imaginaire et ses structures dans l'œuvre poétique*, in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n. 14, pp. 53-67.

- PAOLI, Rodolfo, (1970), *Da Nietzsche a Rilke: la moderna poesia tedesca: dionismo, simbolismo, impressionismo*, Sansoni, Firenze.
- PHELAN, Anthony, (2000), *Rilke, Cézanne und Merleau-Ponty*, in STEVENS, A. e WAGNER, F. (a cura di), *Rilke und die Moderne*, Iudicium, Muenchen.
- PINOTTI, Andrea e SOMAINI, Antonio (a cura di), (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano.
- PODDA, Fabrizio, (2005), *Il senso della scena. L'iconicità nella poesia contemporanea*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Siena.
- (2012), *L'iconicità, la lirica. Immagini, teorie e pratiche poetiche da Leopardi a Zanzotto*, I libri di Emil, Bologna.
- POLACCI, Francesca, (2005), *Analisi testuali e dispositivi sincretici nella tavole parolibere futuriste: per una semiotica verbo-visiva*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Siena.
- POR, Peter, (1997), *Die Orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes Neuen Gedichten*, Winter, Heidelberg.
- POUND, Ezra, (1914), *Des Imagistes. An anthology*, Albert and Charles Boni, New York.
- PAZ, Mario, (1970), *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, Princeton University press (trad. it. *Mnemosine*, Abscondita, Milano 2012).
- PRETE, Antonio, (1993), *Prosodia della natura. Frammenti di una fisica poetica*, Feltrinelli, Milano.
- RICOEUR, Paul, (1975), *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981).
- RILKE, Rainer Maria, (1903), *Worpswede*, Insel, Leipzig (trad. it. *Worpswede. I post-impressionisti tedeschi e la pittura del paesaggio*, Gallone, Milano 1998).
- (1902 e 1907), *August Rodin* (in due volumi successivi), Insel, Leipzig (trad. it. *Rodin*, SE, Milano 2004).
- (1907), *Neue Gedichte*, Insel, Leipzig.
- (1908), *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Leipzig.
- (1910), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Leipzig (trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 2000).
- (1952), *Briefe über Cézanne*, Insel, Wiesbaden (trad. it. *Lettere su Cézanne*, Passigli, Firenze 2001).

- (1994), *Poesie 1895-1908*, Einaudi–Gallimard, Torino.
- (2000), *Poesie 1907–1926*, Einaudi, Torino.
- (2006), *Die Gedichte*, Insel, Leipzig.
- (2006), *Appunti sulla melodia delle cose*, Passigli, Firenze.
- (2015), *Im ersten Augenblick. Bilderbetrachtungen*, Insel Suhrkamp, Berlin.
- RYAN, Judith, (1999), *Rilke, modernism and poetic tradition*, Cambridge University Press.
- SCHADEWALDT, Wolfgang, (1968), *Winckelmann und Rilke: zwei Beschreibungen des Apollon*, Neske, Pfullingen.
- SCHEFER, Olivier, (1999), *Qu'est-ce que le figural ?*, in *Critique*, n. 630.
- SEGRE, Cesare, (2003), *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Torino.
- (2006), *Pittura, linguaggio e tempo*, Monte Università, Parma.
- SIMON, Ralf, (2011), *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, Fink, München.
- (2010), *Was ist: "Bildkritische Literaturwissenschaft"?*, in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 55/1, pp. 49–68.
- (2009), *Der poetische Text als Bildkritik*, Fink, München.
- SIMON, Ralf (a cura di), (2010), *Das lyrische Bild*, Fink, München.
- SOLLERS, Philippe, (2001), *Le paradis de Cézanne*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il paradiso di Cézanne*, Abscondita, Milano 2005).
- SOURIAU, Étienne, (1947), *La correspondance des arts*, Flammarion, Paris.
- SPECCHIO, Mario, (2011), *Paesaggio senza figure. Quattro saggi rilkiani*, Artemide, Roma.
- SPITZER, LEO, (1955), *The 'Ode on a grecian urn', or content vs. metagrammar*, in *Comparative literature*, vol. 7, n. 3, University of Oregon Press, pp. 203–225.
- STEINER, Wendy, (1982), *The colors of rhetoric*, University of Chicago Press.
- STEVENS, Wallace, (1960), *The relation between poetry and painting*, in Id., *The necessary angel*, Faber and Faber, London.
- TATARKIEWICZ, Wladyslav, (1980), *A history of six ideas*, Polish scientific publisher, The Hague.

- THIERRY, Metzger, (2004), *Objet-poème et discours poétique*, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n. 96-97.
- THÜRLEMANN, Felix, (1982), *Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, L'age d'homme, Lausanne.
- TODOROV, Tzvetan, (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris (trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003).
- (1977), *Théories du symbole*, Seuil, Paris (trad. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 2008).
- U SPENSKIJ, Boris, (1972), *Structural isomorphism of verbal and visual arts*, in *Poetics*, n. 5, Elsevier, New York, pp. 5-13.
- WAGNER, Peter (a cura di), (1996), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, De Gruyter, Berlin-New York.
- WEBB, Karl, (1977), *Rilke and Cézanne : a stylistic comparison*, in SOKEL, A.; KIPA W.; TERNES, H. (a cura di), *Probleme der Komparatistik und Interpretation*, Festschrift für André von Gronicka zum 65. Geburtstag am 25. 5. 1977.
- (1978), *Rilke and Jugendstil*, University of North Carolina Press.
- WEBB, Ruth, (1999), *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*, in *Word & Image*, vol. 15, n. 1, Routledge, London, pp. 7-18.
- WELLBERY, David, (1983), *Zur Poetik der Figuration beim mittleren Rilke: Die Gazelle*, in SCHWARZ, E. (a cura di), *Zu Rainer Maria Rilke*, Klett, Stuttgart.
- WILLIAMS, William Carlos, (1963), *Pictures from Breughel*, McGibbon&Kee, London.
- WINKELVOSS, Karine, (2004), *Rilke, la pensée des yeux*, PIA, Asnières.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, (1977), *Remarks on colours*, Berkeley (trad. it. *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1981).
- ZILBERBERG, Claude, (1988), *Raison et poétique du sens*, Presses Universitaires de France, Paris.

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro

10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro
11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro

19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAULT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro
21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro

Finito di stampare nel mese di maggio del 2018
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)