

Carlo Vecce

Scrittura come visione

Romanica Silesiana 3, 15-23

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CARLO VECCE

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Scrittura come visione

ABSTRACT: At the beginning of a creative process, a literary text needs always to pass the step that ancient writers called 'inventio'. In the 'inventio', of course, human mind looks more for visual images than for abstract ideas. Fantasy and imagination, by this way, are non very far from the world of dreams, made basically by images and sensations. During this first step, some writers can use words and language just to 'describe' images and visions. Among modern italian writers, we could assume the important witness of Italo Calvino, in *Lezioni americane*. But other interesting examples are to be found also in texts by Iacopone da Todi, Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci and Dino Campana. What is important (Calvino says in *Lezioni americane*), it is to continue to recognize to the literature a significant role in the education of imagination. Imagination is foundation to thinking, and could be menaced today by modern media-society.

KEY WORDS: Italo Calvino, literature, fantasy, imagination.

L'image nous parle, et il semble
qu'elle nous
parle intimement de nous.

MAURICE BLANCHOT

Come nasce un testo letterario? Le risposte possibili sono quasi infinite, e non credo di essere in grado di trovarne una migliore delle altre. Come le altre manifestazioni dello spirito umano, anche la letteratura nasce e si sviluppa in un contesto di tale complessità che a noi è dato, di volta in volta, cogliere solo qualche dettaglio frammentario di una totalità che ci sfugge. E resterebbe poi la domanda di fondo: che cos'è la letteratura? In questo caso la risposta appare oggi ancora più difficile, perché si sono enormemente dilatati i confini e le modalità della comunicazione umana, entro la quale si collocava lo spazio letterario tradizionale. Un tempo era un "campo" fatto di "parole", gli elementi fondamentali del linguaggio ver-

bale, e la cui funzione di contatto era svolta quasi esclusivamente in modalità binaria: l'oralità e la scrittura. Ma ora non è più così. Il mondo delle immagini e dei suoni ha preso il sopravvento, e da poco più di un secolo la tecnologia ha reso possibile la loro registrazione e la loro comunicazione, con una velocità impensabile fino a qualche generazione fa.

Anche però considerando la letteratura in senso tradizionale, il problema dell'origine di un testo era ben noto nella retorica classica. La "creazione" poetica aveva bisogno di un momento chiave, quello in cui bisognava cercare e trovare le idee (le "cose"): il procedimento che i Romani chiamavano appunto *inventio*. Ma bisognerebbe forse dire "ritrovare", perché per gli antichi (in particolare nella concezione platonica) tutte le idee sono già dentro di noi, e noi non dobbiamo fare altro che riportarle a galla per mezzo della memoria. Ma che cos'è la memoria? Nient'altro che un "luogo", che si distende in uno spazio non materiale e che può essere suddiviso in sottospazi, in luoghi determinati, che erano chiamati appunto *tòpoi* ('luoghi', in greco) o *loci* ('luoghi', in latino).

Era qualcosa di più di una metafora: lo spazio della memoria era uno spazio così reale, che era abituale considerarlo come un palazzo (ad esempio, nelle *Confessioni* di sant'Agostino), con tutti i suoi spazi vitali: gli atrii, i saloni da ballo e da cerimonia, i corridoi, le cucine, le alcove, le stanze più segrete ed intime. Le idee sono distribuite in questa specie di casellario mentale, e, anche se presenti in parti del casellario dimenticate e polverose (l'inconscio e il subconscio), possono essere richiamate per mezzo di una tecnica che consiste nel porre alla memoria una serie di domande precise di carattere categoriale (ad esempio, il tempo e lo spazio, la modalità, la causa, lo strumento ecc.) e di affinità concettuale (somiglianza e dissimiglianza, deduzione e induzione).

La ripetizione di *loci* da un discorso ad un altro, da un autore a un altro, e nell'ambito di un'intera tradizione testuale (come potrebbe essere quella letteraria), formava un catalogo di motivi ricorrenti, di temi, definiti luoghi comuni (*loci communes*), un bagaglio intellettuale che faceva parte della formazione dell'oratore, e al quale si poteva attingere liberamente (ad esempio, nella poesia antica e medievale, e anche in seguito, era un "luogo comune" per eccellenza la descrizione del *locus amoenus*, cioè di un ambiente naturale armonioso e piacevole, formato dalla combinazione di alcuni sottomotivi: il tempo primaverile, la brezza leggera, il prato fiorito, il ruscello, il canto degli usignoli ecc.).

L'*inventio* non era dunque un processo "creativo" nel senso di "creazione divina e originale", di misteriosa fusione con l'anima del mondo, come erroneamente si potrebbe credere oggi, dopo due secoli di romanticismo, e dopo un secolo di *brainstorming* (letteralmente, "tempesta di cervelli"), e di cosiddetta "scrittura creativa".

L'*inventio* non ha bisogno della "tempesta" ma del silenzio.

È uno sguardo al mondo che passa attraverso la riflessione sul "sé" (sant'Agostino), e che dovrebbe riuscire o almeno tendere, anche solo per un momento, a sganciarsi dalla finalizzazione dell'atto comunicativo, ad essere puro nel rapporto con interno ed esterno del sé, a vedere qualcosa che non è mai stato visto.

"Sguardo", appunto. E "vedere". Ho utilizzato queste parole non in senso metaforico. È assolutamente normale che l'*inventio* ripesci dalla memoria immagini più che concetti. Per essere "ricordati" e "agganciati", i *loci*, anche quando sono legati a idee astratte o universali (l'amore, la felicità, il dolore, la giustizia ecc.) hanno bisogno di materializzarsi, di incarnarsi in una forma percepibile, e quindi "visibile". Non è dissimile il meccanismo che sovrintende all'elaborazione onirica. Il sogno, in fondo, è solo un'*inventio* inconsapevole, che segue regole sue proprie, autonome, scivolando su associazioni di forme che meglio corrispondono ad emozioni e sentimenti profondi, desideri e paure inespressi o inesprimibili con le parole.

Possiamo dire allora che lo scrittore, quando scrive, "sogna"? In questo senso sì, anche se il suo è un sogno ad occhi aperti. Vorrei ricordare, al proposito, la testimonianza di Italo CALVINO (1995) nelle *Lezioni americane*:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali.

p. 704

È evidente il rinvio alla genesi dei tre momenti dei *Nostri antenati*: l'uomo tagliato in due metà (*Il visconte dimezzato*), il ragazzo che si arrampica sull'albero (*Il barone rampante*), e l'armatura vuota che si muove e parla misteriosamente (*Il cavaliere inesistente*). Immagini che all'inizio si presentano all'autore con la sola forza della loro "evidenza" ma assolutamente prive di "significato"; quasi ossessioni visive, dalle quali nasce un'idea, e poi una trama, e poi un racconto, un'intera struttura di narrazione.

Nelle *Lezioni americane* (in realtà, i testi di conferenze che Calvino non poté mai leggere, a causa della morte improvvisa) il tema dell'ele-

mento visuale è forse uno dei più importanti, e costituisce l'asse centrale di un'intera lezione, quella sulla Visibilità. Non è un caso che Calvino abbia bisogno di fare continuamente ricorso a similitudini tratte dal mondo del cinema. E' lo scenario comunicativo che ci circonda nel modo più avvolgente: l'universo dell'immagine-movimento (come la definisce Gilles Deleuze), che ormai è talmente integrato con la nostra natura e i nostri processi immaginativi (e direi anche onirici) che, quando pensiamo a qualcosa, tendiamo a pensarla primariamente in forma di immagini-movimento, di film, di cinema mentale.

È un fenomeno del tutto normale, nella storia delle civiltà, quello di adeguare le forme dell'immaginazione alle forme della comunicazione visiva dominante in un tempo determinato. Ad esempio, nel Medioevo, il modello dominante della comunicazione visiva (in quella che era comunque una Civiltà del Libro, basata sulla lettura e l'esegesi della Bibbia, del testo sacro) era quello dell'immagine statica, della "storia" rappresentata (da sola o in sequenza) negli affreschi o nelle vetrate delle cattedrali, la cosiddetta *Biblia pauperum*, in grado di raggiungere, con l'urgenza del suo messaggio, anche chi non era in grado di "leggere" il testo scritto della Bibbia, o addirittura chi non era in grado di capirlo a livello di ricezione orale, se raccontato in latino. A quel tempo, la stragrande maggioranza degli elementi visuali nei testi letterari e poetici rinvia a delle immagini per così dire "statiche": era naturale, per quegli autori, immaginare le cose come se stessero guardando una pittura, un mosaico, una vetrata, o anche, metaforicamente, un giardino (Richard de Fournival) o un albero (Iacopone da Todì). In parte, la loro "scrittura" era una "descrittura", cioè una "descrizione", e si avvaleva quindi dei procedimenti retorici tipici della descrizione, che nelle letterature classiche avevano anche un loro genere definito e specializzato, la descrizione minuziosa dell'opera d'arte (si pensi a Filostrato o a Luciano, ma anche a parti celebri dei poemi di Omero o Virgilio).

Con qualche eccezione, che poi corrisponde ai livelli più alti dell'immaginazione visionaria medievale, nei manoscritti di Ildegarda von Bingen, e naturalmente nella *Commedia* di Dante. Il poema dantesco è anzi interamente basato su una "visione": le situazioni ci sono presentate (sono di nuovo parole di Calvino) "quasi come proiezioni cinematografiche o ricezioni televisive su uno schermo separato da quella che per lui è la realtà oggettiva del suo viaggio ultraterreno" (p. 698). Ora, alcune delle visioni di Dante sono propriamente visioni "dinamiche", e quindi anche la parola che le descrive tende a farsi "dinamica", a svilupparsi lungo un asse narrativo-temporale che è caratteristico del racconto letterario, ma non della descrizione tradizionale (nell'*ekphrasis*) di un'opera d'arte figurativa. Un campo di prova importante è il canto XI del Purgatorio, in cui la des-

crizione di alcuni mirabili bassorilievi innesca un vero e proprio confronto tra parola e immagine, sul piano della capacità di rappresentazione. Visione “dinamica” è soprattutto quella dell’apparizione di Beatrice, alla fine del Purgatorio (canto XXX), e in generale tutto il finale della seconda Cantica, la grande processione trionfale e allegorica, in movimento e in “metamorfosi”, che è probabilmente alla base della rappresentazione “dinamica” di una parte dei *Trionfi* di Petrarca (in particolare, Petrarca fonde l'*ekphrasis* tradizionale con l’immagine in movimento, fingendo di descrivere le pitture parietali di una grande sala in cui l’osservatore si muove velocemente). Ma saranno fortemente “dinamiche” e mutevoli anche molte delle visioni del Paradiso, in particolare quelle dell’Aquila, della Croce, e, alla fine del poema, della Trinità. Dante evidentemente partiva da immagini archetipiche, fondamentali, semplici, mobili nello spazio e nel tempo, non dissimili da quelle che troviamo nel *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore.

Prima della *Commedia*, incontriamo questa straordinaria caratteristica dell’immaginazione dantesca almeno altre due volte: in un capitolo del *Convivio* (IV vi 4, in cui si descrive la danza delle vocali che forma una figura di nodo), e nella composizione della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra*. La sestina, come è noto, era una forma metrica “inventata” dal poeta provenzale Arnaut Daniel, e ripresa da Dante, che evidentemente dovette essere affascinato dalla struttura “dinamica” delle sei parole-rima che, cambiando di posizione da una strofa all’altra (con le stesse modalità descritte nel *Convivio*), formano la sorprendente figura di un 6. Si trattava, in quel caso, della vera e propria epifania di un numero che, con la sua valenza simbolica, sintetizzava un intero periodo della vita e del cammino intellettuale di Dante, in un certo senso rovesciato rispetto al tempo della *Vita Nuova* e del Dolce Stil Novo, consacrati all’amore per Beatrice (segnata dal numero 9).

Anche Leonardo da Vinci scrive “inseguendo” forme visive in movimento. Giustamente celebri sono le sue “descrizioni”, in alcuni casi concepite come esercitazioni retoriche su soggetti pittorici come le battaglie, o i diluvii. È Leonardo che, nelle pagine del *Libro di pittura*, teorizza quella che doveva essere una pratica usuale delle botteghe artistiche del suo tempo, l’invenzione della composizione per mezzo di procedimenti mentali di tipo associativo, analogico, quasi inconscio, a partire da immagini informi come macchie sui muri, nuvole, pozzanghere:

[...] se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse batta-

glie ed atti pronti di figure strane, arie di volti e abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del suono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai.

cap. 63

Certo, Leonardo partecipa di una civiltà che ha riscoperto pienamente il valore dell'immaginazione, con la filosofia neoplatonica e Marsilio Ficino. L'immaginazione, la "fantasia", è un mezzo per entrare in contatto con l'anima del mondo, in modo diretto, senza l'intermediazione della ragione. Anche il sogno, quindi, può essere messaggero di verità. Ancora Leonardo scrive, in un foglio fiorentino del 1504, il seguente appunto: "Perché vede più certa la cosa l'occhio ne' sogni che colla imaginatione stando dessto" (Codice Arundel, f. 278v). L'appunto aveva la forma di titolo per un capitolo che poi non è mai stato scritto: una spiegazione dei motivi per cui l'occhio, isolato dal mondo esterno dalle palpebre chiuse, vede le cose meglio nel sogno, che nella veglia, aperto, con l'ausilio dell'immaginazione (facoltà di produzione delle immagini, intermedia tra sensi e intelletto nella psicologia di derivazione aristotelica). Si tratta del sogno "euristico", ricorrente in ambito filosofico e scientifico dalla fine del Medioevo in poi (ad esempio, nel *Tractatus de commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum celi* di Nicolas d'Oresme, e poi soprattutto in Girolamo Cardano). Di fronte a problemi intellettuali di portata apparentemente insuperabile è il sogno, nella momentanea sospensione delle facoltà logiche ordinarie e dei principi di causalità, a fornire per via di intuizione diretta la soluzione. Tale illuminazione arriva, evidentemente, in un momento in cui le immagini e i pensieri fluttuano liberi da altre costrizioni, e possono combinarsi in altre forme di associazione. Di più, il sogno è anche il luogo privilegiato dell'*inventio* del pittore, dove le immagini si combinano in modo straordinario, al di là delle leggi fisiche e matematiche e logiche, con un meccanismo di evocazione simile a quello individuato da Leonardo nella tecnica di analisi delle forme in ciò che non sembra avere forma significativa, come le macchie d'umidità su un muro.

Un salto in avanti, oltre Keplero, Blake e Novalis. Nella parte iniziale del poema in prosa *La Verna*, Dino Campana si ricollega idealmente alla scrittura-visione di Leonardo, leggendola sulla filigrana della più moderna avanguardia figurativa europea, il cubismo:

Sulla Falterona (Giogo) / La Falterona verde nero e argento: la tristezza solenne della Falterona che si gonfia come un enorme cavallone pietrificato, che lascia dietro a sé una cavalleria di screpolature screpolature e screpolature nella roccia fino ai ribollimenti arenosi di colline laggìu

sul piano di Toscana: Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu.

(Tu già avevi compreso o Leonardo, o divino primitivo!).

È il paesaggio di Castagno a suggerire l'associazione con la pittura di Leonardo: il portico della chiesa, i cipressi, i fianchi della Falterona, la sua "costruttura sassosa", la sfumatura graduale che avvolge le cose all'imbrunire: un paesaggio in cui il passaggio dal primo piano delle architetture, dei cipressi e dei prati al campo lungo della montagna ormai avvolta nell'oscurità fa pensare al rapporto tra primo piano e sfondo nella pittura fiorentina del Quattrocento, Andrea del Castagno (menzionato esplicitamente nel testo, descrizione dei suoi luoghi d'origine), Botticelli, e naturalmente l'*Annunciazione* del giovane Leonardo.

La sequenza nei *Canti Orfici* dilata all'inizio l'immagine della Falterona gigantesco animale, "un enorme cavallone pietrificato", animandone le rocce in una visione dinamica delle stratificazioni geologiche, come cavalli in corsa verso la pianura, una visione che era già presente in tutta *La Verna*: "roccia a picco altissima [...] arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammassamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito"; "Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno chiuse dalla foresta cupa. [...] torri naturali di roccia [...] enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo"; "strati di rocce su strati"; "La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. [...] lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su se stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna [...] Ecco le rocce, strati su strati, monumenti di tenacia solitaria".

È un passaggio eminentemente "visivo", nel senso della definizione di Gianfranco Contini: "Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa". Lo sguardo del poeta (sguardo interiore, della memoria, se ora dichiara di essere sul giogo della montagna) si è spostato (con un movimento inverso alla precedente sequenza di Castagno, già presente ne *Il più lungo giorno*) dal "cavallone pietrificato" della Falterona alla descrizione di Castagno, "casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese"; descrizione brevissima, perché subito scatta il paragone con le "creature del paesaggio cubistico", con un volto ideale minuziosamente scomposto nei suoi elementi primari collegati analogicamente agli elementi del paesaggio (occhi, capelli, testa,

sorriso, sopracciglio, labbra), come nella descrizione vasariana della Gioconda, ma soprattutto come nella contemporanea pittura cubista, evocata direttamente anche nella gamma cromatica fredda (la Falterona verde nero e argento, il sopracciglio nero, i chiari occhi grigi) in cui risalta solo la chioma bionda di Cerere.

Alle soglie del Novecento, un poeta come Dino Campana ci lancia un messaggio che ha quasi il senso di una profezia, nel paradosso di un'età che da un lato appare dominata dall'immagine, e dall'altra rischia di perdere per sempre la facoltà dell'immaginazione. Al proposito, Calvino scriveva così, sempre nelle *Lezioni americane*:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica".

pp. 707—708

L'appello di Calvino, quando ormai siamo entrati nel nuovo millennio al quale guardavano le sue *Lezioni*, ha purtroppo un'attualità sempre più drammatica. L'educazione all'immaginazione non ha solo la finalità di salvaguardare uno degli aspetti più profondi della creazione artistica e letteraria. È in gioco, in fondo, il potere (divino e infantile, allo stesso tempo) di "inventare le cose", di fingere mondi, prospettive, soluzioni; di "immaginare", forse, un futuro migliore, o almeno possibile.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf, 1969 : *Visual Thinking*. Berkeley—Los Angeles, University of California Press.
- BACHELARD, Gaston, 1943 : *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, 1973 : *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Milano, Adelphi.
- BLANCHOT, Maurice, 1955 : *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.
- BOLZONI, Lina, 1995 : *La stanza della memoria*. Torino, Einaudi.
- BOLZONI, Lina, 2002 : *La rete delle immagini*. Torino, Einaudi.

- CALVINO, Italo, 1995 : “Lezioni americane”. In : IDEM : *Saggi*. A cura di M. BARENGHI. Milano, Mondadori.
- CAPRETTINI, Gian Paolo, 1979 : “Immagine”. In : *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 7. Torino, Einaudi.
- DELEUZE, Gilles, 1983 : *L’image-mouvement. Cinéma 1*. Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »).
- DOUGLAS, Hofstadter, 1984 : *Gödel, Escher, Bach*. Milano, Adelphi.
- FRYE, Northrop, 1957 : *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Princeton University Press.
- ISER, Wolfgang, 1993 : *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektive literarischer Anthropologie*. Frankfurt, Suhrkamp.
- LOJKINE, Stephane, dir., 2001 : *L’Ecran de la représentation*. Paris, L’Harmattan.
- RIFFATERRE, Michael, 1979 : *La production du texte*. Paris, Seuil.
- SEGRE, Cesare, 1979 : *Finzione*. In : *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 6. Torino, Einaudi.
- STAROBINSKI, Jean, 1970 : *La relation critique*. Paris, Gallimard.
- VECCE, Carlo, 1996 : “Dante e il gioco della sestina”. In : *Enigmatica. Per una poetica ludica*. A cura di R. ARAGONA. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- VECCE, Carlo, 1999 : “La « lunga pictura »: visione e rappresentazione nei « Trionfi »”. In : *I Triumphs di Francesco Petrarca*. A cura di C. BERRA. Milano, Cisalpino — Istituto Editoriale Universitario.
- VECCE, Carlo, 2001 : *Scritture. Per un manuale di comunicazione*. Napoli, Dario Morano.
- VECCE, Carlo, 2003 : “« O divino primitivo ». Leonardo in Campania”. In : *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*. A cura di M. VERDENELLI. Macerata, Quodlibet.
- VECCE, Carlo, 2003 : “Word and image in Leonardo’s writings”. In : *Leonardo da Vinci Master Draftsman*. Edited by C. BAMBACH. New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press.