L'interiorità romantica, omaggio a Lionello Sozzi

Paolo Tortonese

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2365>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2365

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2016

Paginazione: 67-72

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Paolo Tortonese, « L'interiorità romantica, omaggio a Lionello Sozzi », *Studi Francesi* [Online], 178 (LX | I) | 2016, online dal 01 avril 2017, consultato il 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2365> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2365>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

L'interiorità romantica, omaggio a Lionello Sozzi

Abstract

Comparing Lionello Sozzi's work to a mine, in which the reader chooses his path through numerous branches and finds countless nuggets, Paolo Tortonese's article offers a minor appendix to *Gli spazi dell'anima, immagini dell'interiorità nella cultura occidentale*, published in 2011. Sozzi describes the images of the inner space as projections towards «superhuman and otherworldly dimensions, toward the reign of ideas». Tortonese develops the specific case in which the research of platonic ideas gets confused with the desire to create a work of art in which the perfect image is achieved. The romantic artist suffers from the inability to express perfection completely, and takes shelter in the unspoken.

I libri di Lionello Sozzi sono delle miniere. Vi ci si entra senza sospettare che dopo una prima cavità ce ne sarà un'altra, poi un'altra ancora, e così via sino a che a partire da un primo tema ne abbiamo scoperti molti, a partire da un primo problema ne abbiamo sentiti discutere molti, che con il primo sono connessi, ma che ci portano lontano, sempre più a fondo. Le gallerie della miniera sono costellate di pepite, che raccogliamo con facilità, come nel sogno di un cercatore d'oro, e che ci rivelano ogni volta un aspetto nuovo del problema che si sta esaminando.

La logica di questa avanzata assomiglia a quella dell'albero che cresce per diramazioni, del grappolo che accumula i chicchi l'uno accanto all'altro, o del minatore appunto, che apre nuove gallerie, torna indietro, avanza ancora in un'altra direzione, fino a che il suo lavoro abbia prodotto una sorta di albero sotterraneo, di cui si possono percorrere le diramazioni più segrete, quelle che conducono lontano come quelle che si chiudono presto di fronte a noi. In ognuna ci sono scoperte da fare, anche nelle gallerie secondarie, ristrette e brevi. Tanto più in quelle lunghe e spaziose.

Impossibile portarsi a casa tutte le pepite che si incontrano. Ogni lettore deve fare la sua scelta, ognuno prende quel che corrisponde ai suoi gusti e ai suoi interessi. Bisogna essere Lionello Sozzi per poter maneggiare una così immensa quantità di dati: citazioni, immagini, idee, allusioni, figure retoriche. Il comune mortale si accontenterà di ricordarsene alcune, di annotare quel che gli piace, di compilare la lista di quel che gli sembra rispondere a una sua domanda. La collezione che si porta a casa è sempre preziosissima, e, se il lettore ha in comune con Sozzi una qualche curiosità scientifica, si accorgerà presto che il percorso in cui la lettura lo ha trascinato non è solo quello previsto e voluto dall'autore, ma anche un percorso tutto suo, diverso da quello di tutti gli altri. Ha costituito una serie, una collezione di dati e di riflessioni, secondo una logica che lo ha condotto in parte laddove Sozzi è arrivato, in parte altrove.

I libri di Sozzi contengono virtualmente tutti questi percorsi individuali dei lettori, perché non delineano un tracciato unico, come faceva Pollicino nella favola. Aprono invece mille strade, ed è questo uno dei motivi del loro straordinario valore.

È stato già detto che forse nessun francesista italiano aveva una conoscenza così vasta della letteratura francese, a cui naturalmente si affiancava quella della letteratura italiana ed europea in generale. L'erudizione di Sozzi è non solo impressionante, è

qualche volta vertiginosa. Prendiamo uno dei suoi ultimi libri, *Gli spazi dell'anima*, pubblicato nel 2011: è un'indagine sulle «immagini dell'interiorità nella cultura occidentale». Secondo un calcolo approssimativo, contiene almeno settecento citazioni di autori che definiscono l'anima attraverso immagini spaziali: l'anima come stanza, come abisso, come rifugio, oppure come carcere, o retrobottega, o imbarcazione, o ancora spazio aperto, illimitato, vuoto o abitato, accogliente o arido, oggetto di nostalgia o di paura.

Il catalogo è immenso, e viene srotolato sotto i nostri occhi con la baldanza di un Leporello universitario. Non gliene è sfuggita una, a quanto pare, di queste metafore che permettono di pensare alla vita interiore, ai rapporti tra anima e corpo, alla presenza dei ricordi nella mente e alla possibilità di immaginare realtà che non sono sotto gli occhi. Ma il bello è che il lettore, dopo aver ammirato l'erudizione, anzi, dopo essersi sentito perfino un po' umiliato (se è professore) da una scienza superiore alla sua, finisce per ricordarsi altre letture, e ne trova anche lui, di citazioni non meno pertinenti, di frasi, di pagine in cui l'anima, lo spazio interiore, la mente, l'inconscio, sono espressi attraverso metafore spaziali. E comincia a scavare anche lui nuove piccole derivazioni, altre piccole gallerie che vanno più lontano, che aggiungono una variante, una sfumatura di significato, un'ambiguità in più, un problema impreveduto. Le ramificazioni diventano capillari, e certo c'è rischio di perdersi, ma la soddisfazione di questa lettura attiva è il vero regalo che Sozzi ci ha fatto.

Gli spazi dell'anima è un libro grazie al quale se ne potrebbero scrivere altri dieci, sullo stesso argomento, semplicemente prendendo una parte del materiale che Sozzi ha accumulato e considerandolo secondo un punto di vista particolare. Tutto sta nel modo di organizzare la massa dei testi raccolti. Cioè nella creazione di serie, di gruppi ordinati, di successioni logiche o cronologiche. Il lavoro di Sozzi consisteva in una ricerca tematica, di immagini che si ripetono nella storia della letteratura. In questo tipo di ricerca, Sozzi è emulo di Curtius, ma aggiunge a questo modello un'attenzione particolare al pensiero analogico, e raggiunge la metaforologia di Hans Blumenberg.

Le immagini raccolte provengono da epoche diverse; Sozzi le ha raggruppate secondo due logiche, una ancora tematica, suddividendo la materia secondo opposizioni come l'apertura e la chiusura, l'altra cronologica, che permette di creare un contesto e di riconoscere un'evoluzione. Ovviamente, i suoi lettori possono abbondare in un senso o nell'altro. Possono anche liberamente attingere nell'immenso bottino, impadronendosi di questa o quella frase per cucinarla in un'altra salsa. Ma è più proficuo seguire i percorsi di Sozzi, perché sono ben tracciati, e intervenire soltanto con piccole inclinazioni del suo orientamento, in modo da approfittare della sua scienza aggiungendole quel poco che possiamo trarre dalla nostra.

La prospettiva nella quale Sozzi ha posto la sua indagine sulle immagini dell'interiorità è quella di uno spiritualismo laico, che mantiene vive le esigenze contrapposte dello scetticismo e della fede, il senso del mistero, dei limiti della conoscenza, ma anche il sentimento della trascendenza. Questa prospettiva è molto legata, sul piano etico e personale, all'ambizione di proporre un discorso di saggezza, che era profondamente radicata in lui. Sul piano dell'erudizione e della storia del pensiero, la stessa prospettiva è legata invece a un altro tema su cui Sozzi ha lavorato, quello dell'illusione (*Il paese delle chimere*, altra immensa impresa tematica, è uscito nel 2007). Gli spazi dell'anima sono spazi dell'illusione, declinati come ricordo e nostalgia, oppure come desiderio e immaginazione. L'illusione è ciò a cui non si può credere, ma anche ciò a cui si deve credere, come ultimo ricorso contro una realtà deludente. Per Sozzi, anima e illusione sono entrambe rifugio, consolazione, ricorso in extremis contro l'invasione della vita, contro l'imperativo politico, contro le esigenze troppo pesanti di una fede vera e propria.

Ma questa prospettiva di saggezza non chiude l'orizzonte degli studi che ci ha lasciato, e che sono preziosi anche per chi non la condivida. Lo studioso che li considera unicamente come opere scientifiche, che ne apprezza l'erudizione e il rigore, ne riceve un beneficio considerevole. Soprattutto se accetta di giocare il gioco che Sozzi propone, di fare come lui, di mettersi alla ricerca di altre pagine, di altre immagini, di nuove sfaccettature del tema in questione. Vorrei dare un piccolo esempio di quel che si può fare quando si gioca a imitarlo. I francesi direbbero: «faire du Sozzi».

Lo spazio interiore è variamente figurato come stanza, prigione, rifugio, castello, eremo, foresta o deserto: tutti luoghi della separazione, dell'isolamento, della rottura con la società e le sue leggi. Ma in questo rinchiudersi c'è la premessa di una liberazione, perché tutte le attività consentite nell'intimo permettono di raggiungere una dimensione superiore: la meditazione, il ricordo, anche il rimorso, l'espiazione, oppure la speranza e l'immaginazione aprono le porte di un mondo nuovo. Per questo l'articolazione essenziale del tema, secondo Sozzi, è quella della chiusura e dell'apertura, del limite e dell'illimitato, e le più grandi immagini dell'anima sono quelle che sintetizzano i due momenti, come la celebre frase di Agostino «interior intimo meo et superior summo meo»¹, che è forse il vero punto di partenza di tutta l'immensa rete metaforica studiata da Sozzi.

Lo spazio interiore è quindi legato, per Sozzi, all'esperienza del ripiegamento, e dunque alla nostalgia, alla disillusione, alla rinuncia, anche quando questa rinuncia è il fondamento di una saggezza che ispira un modello di vita. Il suo libro mette in luce il rapporto tra la definizione di uno spazio e l'insorgere di una visione, che non è necessariamente, come in Agostino, visione di Dio, ma resta un fatto contemplativo. L'interiorità è dimensionale perché è prima di tutto teatrale, e consiste in uno spazio in cui qualcosa deve mostrarsi, qualcosa deve entrare in scena.

Spettacoli di delizie passate o future, incubi di torture subite o temute, paesaggi di quiete o di tempesta, affollamento o diradamento di oggetti: ecco quel che si può vedere sulla scena che Sozzi descrive. Qualche volta, aggiungerei, queste immagini hanno anche il carattere particolare di una creazione artistica. All'epoca romantica, considerata largamente, come la stagione che inaugura la modernità estetica, lo spazio interiore è più che mai pensato come il vero luogo della creazione: è nell'interiorità che si disegna l'immagine artistica, ben prima che il poeta e l'artista la traducano in parole e in figure percepibili.

Ciò che appare nell'intimità romantica può essere non solo sogno o illusione, ma anche immagine artistica. Ritirandosi in se stesso, l'uomo accede a una visione superiore. Questa superiorità può, certo, essere considerata essenzialmente come un fatto di gerarchia morale, ma può anche essere, in qualche caso, un fatto estetico. Scrive Sozzi:

Lo spazio interiore è spesso concepito come proiezione verso dimensioni sovrumane e ultraterrene, verso l'iperuranio, verso il regno delle idee. L'anima ha i suoi luoghi reconditi, ma è anche dotata di ali, può volare verso l'alto. È un'immagine che viene da lontano, da Platone naturalmente...².

Questo volo verso le idee, nel caso in cui l'anima sia quella di un poeta o di un artista, non coincide necessariamente con un miglioramento etico-spirituale, perché in epoca romantica l'identità del bene, del bello e del vero nell'assoluto non è più cosa

(1) SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, III, 6, 11.

(2) L. SOZZI, *Gli spazi dell'anima. Immagini*

dell'interiorità nella cultura occidentale, Torino,

Bollati Boringhieri, 2011, p. 39.

che vada da sé. In compenso, l'immagine che si scopre nell'intimo viene considerata spesso come una rivelazione ultraterrena e ideale, con un ritorno di platonismo applicato all'arte, cioè proprio all'attività che il filosofo aveva scartato come incapace di attingere al mondo delle idee.

L'anima accoglie un qualcosa che sembra proiettarsi da una dimensione metafisica. Ma quale occhio può permettersi di vedere ciò che viene da così lontano e da così alto? L'immagine della scena interiore deve essere accompagnata da quella di un organo della vista capace di percepirla. Un autore che Sozzi cita più volte, Maurice de Guérin, scrive:

Nous vivons trop peu en dedans, nous n'y vivons presque pas. Qu'est devenu cet œil intérieur que Dieu nous a donné pour veiller sans cesse sur notre âme, pour être le témoin des jeux mystérieux de la pensée, du mouvement ineffable de la vie dans le tabernacle de l'humanité? Il est fermé, il dort; et nous ouvrons largement nos yeux terrestres, et nous ne comprenons rien à la nature, ne nous servant pas du sens qui nous la révélerait, réfléchie dans le miroir divin de l'âme³.

L'appello a guardarsi dentro, l'invito all'osservazione dello spazio interiore implica per Guérin l'attivazione di un occhio spirituale, senza cui l'intimità resta buia o insondabile, soprattutto quando la si pensa colma di una rivelazione suprema.

Proviamo a fare come Sozzi, cioè a far sorgere il senso dei testi dal loro semplice accostamento. Scrive Victor Hugo:

Chose inouïe, c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. [...] En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons, à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense⁴.

Se lo spazio dell'anima è alternativo a quello del mondo, necessita anche uno sguardo alternativo, opposto a quello fisico.

Scrive Joseph Joubert: «Ferme les yeux, et tu verras»⁵. Questa possibilità di una visione alternativa, radicalmente opposta a quella dei sensi, è il segno di un ritorno del platonismo nell'era moderna, anche se questo platonismo sembra a volte zoppo, perché fornisce gli elementi di un'utopia proprio quando le condizioni della sua realizzazione sembrano svanire.

La scena interiore, e lo sguardo che la sa vedere, appaiono allo stesso modo anche quando il discorso si limita alla questione artistica. Gli studiosi di estetica ricorderanno la famosa raccomandazione data da Caspar David Friedrich al pittore: «Chiudi il tuo occhio fisico così da vedere l'immagine principalmente con l'occhio dello spirito»⁶. A cui fa eco la riflessione di August Wilhelm Schlegel:

Dov'è che l'artista deve trovare la sua sublime educatrice, la natura [...], se essa non è contenuta in nessuna manifestazione esteriore? Soltanto in se stesso, grazie a un'intuizione che va al centro del suo essere, e in nessun altro luogo⁷.

L'idea non è nuova. La si trova a volte nel neoplatonismo antico, poi nel Rinascimento italiano, ed è stata studiata, come tutti sanno, da Erwin Panofsky nel suo

(3) M. DE GUÉRIN, *Le Cahier vert*, 15 marzo 1833, in *Œuvres complètes*, éd. M.-C. Huet-Brichard, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 46.

(4) V. HUGO, *Œuvres complètes*, éd. J. Seebacher et G. Rosa, *Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 699.

(5) J. JOUBERT, *Pensées, jugements et notations*, éd. A. Beaunier, Paris, Gallimard, 1989, t. I, p. 404.

(6) C.D. FRIEDRICH, «Osservazioni su una collezione di dipinti...» [circa 1830], in *Scritti sull'arte*, trad. di L. Rubini, Milano, Abscondita, 2001, p. 23.

(7) A.W. SCHLEGEL, *Die Kunstlehre*, in *Kritische Schriften und Briefe*, v. II, éd. E. Lohner, Stuttgart, Kolhammer, 1963, p. 92.

libro intitolato *Idea*, del 1924. Che la creazione artistica sia un fatto interiore, è una convinzione che percorre la storia dell'estetica da Cicerone fino a Croce.

Cicerone, secondo cui Fidia, per scolpire l'immagine di Zeus, prendeva come modello l'immagine sublime che si trovava nella sua mente:

Quando lavorava alla creazione del suo Zeus, Fidia non considerava un uomo qualunque, esistente nella realtà, che avrebbe potuto imitare. [...] Solo nella sua mente risiedeva la rappresentazione sublime della bellezza; è quella rappresentazione che lui guardava, è su quella che si concentrava e verso la quale dirigeva la sua arte⁸.

Croce, secondo cui il merito di Raffaello non era di saper dipingere meglio degli altri, ma di vedere in sé le Madonne come nessun altro le vedeva:

Una Madonna di Raffaello, si crede, avrebbe potuta immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica d'averla portata sulla tela. Niente di più falso. Il mondo che intuiamo ordinariamente è poca cosa. [...] Il pittore è pittore perché vede ciò che altri sente solo, o intravede, ma non vede⁹.

Nel 1755, Winckelmann scriveva che le bellezze ideali erano scoperte dai pittori non solo nella bella natura, ma anche in una natura ideale, «concepita solo intellettualmente»¹⁰. Nell'epoca della rivoluzione romantica, scrittori e filosofi si interrogano su come l'immagine mentale possa essere al contempo un fatto psicologico e una rivelazione metafisica, e oscillano tra le due dimensioni. La realtà essenziale, ideale nel senso platonico, proiettandosi nella mente umana, perde un qualcosa della sua natura metafisica, diventando un semplice fatto psicologico; oppure, al contrario, la mente umana, innalzandosi verso le forme ideali, raggiunge una dimensione sovrumana e una realtà propriamente metafisica.

I romantici tendono a rappresentare un modello utopico di circolarità tra l'idea, la mente e l'opera. Ma ne attribuiscono la perfetta realizzazione agli artisti del passato, dell'antichità, del Rinascimento, ai Raffaello, ai Dürer, ai Michelangelo. Quando mettono in scena gli artisti moderni, li fanno piuttosto incapaci di realizzare l'utopia. Nelle *Fantasie sull'arte* di Wackenroder, una novella racconta che Raffaello avrebbe avuto una visione, prima di dipingere il viso della Madonna: «come se un raggio celeste gli cadesse nell'anima, cosicché la vedeva davanti a sé, con lineamenti chiari»¹¹. Ma Raffaello appartiene al passato. Nel romanzo di Tieck, *Le peregrinazioni di Franz Sternbald*, del 1798, il pittore moderno è demoralizzato e non riesce a dipingere sulla tela le immagini che risiedono nella sua mente. La stessa cosa accadrà a Berklinger, personaggio di pittore inventato da Hoffmann: Berklinger vedrà come in un'allucinazione l'immagine mentale, proiettandola sulla tela, e sarà convinto di aver dipinto ciò che ha invece soltanto immaginato. «Siede per intere giornate a fissare quella tela appena mesticata, convinto di star dipingendo»¹². Più famoso del pittore di Hoffmann, un pittore immaginato da Balzac nel 1831, Frenhofer, protagonista del racconto *Il capolavoro sconosciuto*, si tormenta tutta la vita perché le immagini che fissa sulla tela non sono identiche a quelle che vede: «Toute figure est un monde, un

(8) CICERONE, *Orator ad Brutum*, II, 9.

(9) B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], Bari, Laterza, 1950, p. 12.

(10) J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura* [1755], in *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica*, ed. F. Pfister, Torino, Einaudi, 1973, p. 18.

(11) W.H. WACKENRODER, «La visione di Raffaello», in *Scritti di poesia e di estetica*, ed. F. Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

(12) E.T.A. HOFFMANN, «La corte di Artù», in *Romanzi e racconti*, ed. C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1969, t. II, p. 148.

portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime»¹³. Ma finisce anche lui, in un'allucinazione, per vedere sul quadro ciò che appare di fronte agli occhi della sua mente. La visione interiore, quando ha carattere estetico, è quindi situata in una posizione poco confortevole, in mezzo a due altre serie di immagini, quelle portate nella mente dai sensi o da una rivelazione superiore, e quelle estratte dalla mente per essere trasformate in opere d'arte.

L'intimità romantica è abitata da questa dinamica, perlopiù inceppata. L'uomo romantico vuol essere artista e si rivolge all'interiorità, all'introspezione, per sottrarsi alla miseria dei sensi, oppure per corroborarli con una visione più solida e più alta. Ma per essere artista deve anche offrire agli altri la visione contemplata nel suo intimo, deve quindi trasformare, grazie alla tecnica pittorica, l'immagine interna in immagine esterna.

Entrambe queste operazioni sono difficoltose, anche se sembrano più che mai indispensabili all'arte. La prima, quella che va dal cielo alla mente, non è più iscritta in nessuna certezza dottrinale e religiosa, ma cerca di sopravvivere pur ridotta al solo campo estetico. La seconda, quella che va dalla mente al dipinto, si scontra contro uno dei sentimenti romantici più diffusi, che è quello dell'insufficienza dell'opera realizzata.

L'uomo romantico patisce l'inadeguatezza di tutti i linguaggi, quello della poesia come quelli delle arti figurative, linguaggi che non sembrano mai all'altezza di ciò che devono esprimere. Per questo, come John Keats, può preferire l'inespresso: «*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter*»¹⁴, o, come un personaggio di Byron, attendere in silenzio un linguaggio che avesse la forza del fulmine, piuttosto che piegarsi all'imperfezione della parola¹⁵. Mario Praz ha scritto che «in ciò che è ineffabile viene a consistere l'essenza della romanticità»¹⁶.

L'immagine rivelata nell'intimità romantica è quindi sospesa tra il dire e il non dire, tra l'espressione e il silenzio, tra la luce e l'oscurità, tra la precisione e la nebbia. L'artista esita a esprimerla, perché ogni espressione gli sembra degradata e fallimentare, e finisce per pensare che la sua opera non è altro che un modo di dire la sua impotenza.

Non so se queste brevi considerazioni siano riuscite a darvi un'idea di come io pensi che si possa usare l'eredità lasciata da Lionello Sozzi: scavando con lui nella miniera della letteratura, con tutta la sua ostinazione di ricercatore e di scienziato, con tutta la sua passione di letterato e di insegnante. Se solo potessimo non dico saperne quanto lui, ma almeno nel nostro piccolo andare avanti sulle sue tracce, avremmo collaborato a quell'opera di scoperta che gli stava tanto a cuore.

PAOLO TORTONESE

(13) H. DE BALZAC, «Le Chef-d'œuvre inconnu», in *La Comédie humaine*, ed. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. X, 1979, p. 419.

(14) J. KEATS, «Ode on a Grecian Urn», 1820, II, 1; in *The Complete Poems*, ed. J. Barnard, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 344.

(15) G. BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, canto III, stanza 97.

(16) M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 27.