

la rivista di **engramma**
febbraio **2024**

209

**Immagini
del pensiero.
Omaggio
a Franco Rella**

La Rivista di Engramma
209

La Rivista di
Engramma

209

febbraio 2024

Immagini del pensiero. Omaggio a Franco Rella

a cura di

Monica Centanni, Susanna Mati e Angela Vettese



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, mario de angelis,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
viola sofia neri alessandra pedersoli, marina pella,
filippo perfetti, margherita picciché, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio
lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

209 febbraio 2024

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-32-4

ISBN digitale 979-12-55650-33-1

ISSN 2974-5535

finito di stampare giugno 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=209> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Immagini del pensiero. Omaggio a Franco Rella*
Monica Centanni, Susanna Mati, Angela Vettese
- 13 *Contro il pensiero neutro*
Emanuele Arielli
- 19 *E, e. La lezione delle parole che diventano figura*
Alessandra Chemollo
- 33 *Asterischi, passaggi, stupore delle soglie*
Giorgiomaria Cornelio
- 37 *Un saluto a Franco Rella*
Flavio Ermini
- 41 *Memoria e cadavere, ripetizione e allegoria*
Mario Farina
- 47 *A Venezia Kafka ha cercato casa*
Roberto Masiero
- 57 *“Uno scrittore, scrive”: FR, Grande Lettore*
Susanna Mati
- 69 *Franco Rella*
Lea Melandri
- 73 *Lacune, fratture, lacerazioni*
Angela Mengoni
- 79 *Franco Rella, connecteur*
Antonella Sbrilli
- 83 *Franco Rella, ipotesi per un ritratto*
Tommaso Scarponi
- 87 *Il bosco feroce: Dioniso, Orfeo e Narciso*
Massimo Stella

- 99 *Il risveglio dell'angelo*
Davide Susanetti
- 105 *L'arte visiva come fonte paritetica alla scrittura*
Angela Vettese
- 109 *Il labirinto del mondo delle cose. Invito alla lettura di Metamorfosi. Immagini del pensiero*
Giulia Zanon
- 115 *Bibliografia di Franco Rella*
a cura di Giulia Zanon, con la supervisione di Susanna Mati

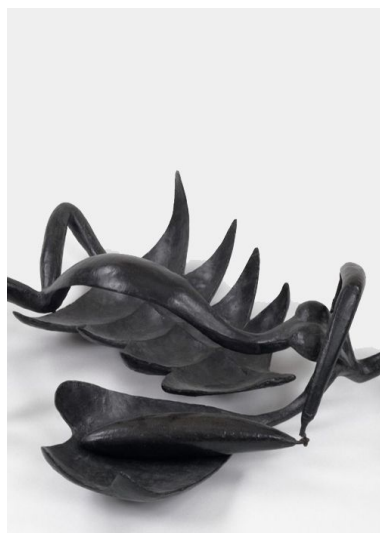
Immagini del pensiero. Omaggio a Franco Rella

Editoriale di Engramma n. 209

Monica Centanni, Susanna Mati, Angela Vettese

Ma noi siamo sempre nel mondo, [...] siamo sempre avvolti,
come dice Rilke, in “una foresta di segni” [...].
L’impatto fra queste due mezze verità, fra “anima” e “esattezza”,
ha permesso, all’inizio del nostro secolo, di riconoscere i tratti di questo nuovo soggetto.
Ha permesso di riconoscere i tratti di una nuova ragione delle cose e del mondo. [...]
Memoria, ansia, timore e speranza non sono infatti “disturbi” della ragione,
ma gli elementi che, nella loro reciproca tensione, costituiscono la sua forma. [...]
Ed è proprio in questi punti di intersezione, di ibridazione e di mescolanza, in queste
zone di confine, che si producono forse le “immagini del pensiero” più alte, più significative,
del sapere del moderno, del sapere del destino dell’uomo nella nostra epoca.
Franco Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano 1984, 28-31.

Donna sgozzata (1932, fusione del 1940) di Alberto Giacometti è l’immagine che abbiamo scelto per la copertina di questo numero di Engramma. L’artista, lontano dalla serenità ieratica di alcuni dei suoi ritratti femminili, abbandona la riconoscibilità figurativa e ci propone un paradosso visivo: la donna vittima, pur dilaniata e schiacciata, ha assunto la forma di un insetto potenzialmente carnefice. In ciò si accosta alla complessità che attraversa costantemente il pensiero di Franco Rella, mai reticente di fronte al perturbante, sempre disposto a scrivere in termini espliciti del doppio volto estatico e minaccioso dell’erotismo, consapevole delle sfaccettature di una corporeità presente, pressante, spesso lacerante, che chiede di essere compresa e pienamente assunta anche nei suoi lati più aspri. La struttura frammentata dell’opera rimanda anche alla voluta frammentarietà del pensiero e della scrittura di Rella, autore mai sistematico e volutamente debitore di maestri di un discorso frazionato, sincopato e persino pericoloso. Il rimando al vissuto della paura ricorda quanto spesso Rella citasse la nona delle *Tesi di Filosofia della Storia* di Walter Benjamin: è da quelle macerie della catastrofe del passato, da quel cumulo di



Alberto Giacometti, *Femme égorgée*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (1932).

rovine nelle quali risiede forse il solo possibile paradiso, da cui spira la tempesta che sospinge irresistibilmente verso il futuro l'*Angelus Novus* il quale, pur trascinato verso l'avvenire, non può cessare di contemplarle seppure atterrito.

Il titolo "Immagini del pensiero", mutuato dall'importante volume di Franco Rella pubblicato nel 1984, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, risponde a questa necessità: aprire il campo a un orizzonte tematico che parte dall'oggetto e segue un personale gradiente di astrazione, in virtù del fatto che "la parola e l'immagine aprono una via al pensiero, attraverso le cose, verso la forma, a una forma". L'interrogazione riguarda le forme della "filosofia dell'espressione" (il rimando è a Giorgio Colli) nella relazione – dialettica inquieta feconda – tra *logos* e immagine. E questa polarità, carica di un'energia che si attiva ritmicamente su movimenti alterni di prosimità e di distanza, è propriamente il cuore del lavoro di Engramma.

La rivista rende così omaggio a un pensatore di formazione filosofica che però ha sempre insistito sull'inaggrabile portato di conoscenza dell'arte in tutte le sue forme, e principalmente, seguendo i suoi specifici interessi, della letteratura e delle arti visive. Esistono, secondo Rella, pensieri che possono trovare piena espressione solamente tramite la forma sensibile e ambigua dell'arte, la forma estetica, e che non possono assolutamente essere tradotti nella logica di un linguaggio teoretico-filosofico. Queste forme liminari, concrete e complesse di conoscenza estetica, incarnate nelle opere e nelle storie, tollerano, come l'antico *mythos*, la variazione e la contraddizione, permettendo una più ampia raffigurazione e comprensione di tutte le sfaccettature dell'umano e del reale.

Questo numero è l'esito di una giornata di studi che si è tenuta a Venezia, l'11 gennaio 2024, in occasione di quello che sarebbe stato l'ottantesimo compleanno di Franco Rella, non già per onorare la sua morte, bensì per celebrare la vita del suo pensiero: non dunque un *Obituary*, bensì una *Festschrift*. Ricordare Rella e la sua opera significa dare memoria a una scuola di pensiero – di cui l'Università luav è stata pioniera – per la quale il progetto, e in particolare il progetto architettonico, è seme dell'ingenerarsi della riflessione teorica e allo stesso tempo una sua precipitazione nella vita delle forme. La giornata di studi si è tenuta all'Università luav di Venezia, in Aula Tafuri a Palazzo Badoer, dove a partire dagli anni Settanta e fino all'anno 2010 Franco Rella è stato professore di Estetica. A questo proposito, in diversi interventi dell'11 gennaio e in vari contributi di questo numero, torna memoria dell'importante seminario organizzato da Rella nel 1977, *Il dispositivo Foucault*, dedicato all'opera di Michel Foucault, con la partecipazione di Massimo Cacciari, Roberto Masiero, Manfredo Tafuri e Georges Teysot (sul seminario si veda il saggio di Marco Assennato in Engramma n.156, maggio/giugno 2018).

Abbiamo voluto raccogliere in questo "Omaggio" le voci di chi ha partecipato all'incontro dell'11 gennaio 2024 e di altri amici e studiosi che sono stati vicini e compagni di avventure intellettuali di Franco Rella, o anche di lettori che hanno condiviso e intersecato tratti del loro percorso intellettuale con il suo pensiero e le sue opere. Il *fil rouge* che per una spontanea regia si è intessuto tra le diverse voci è stato il fatto che tutti gli autori hanno preso spunto da

un saggio, da un volume, da una pagina, da un brano di uno specifico testo di Rella per poter intrecciare un dialogo vivo con il suo pensiero.

Susanna Mati ricorda Franco Rella come *Grande Lettore*, e di conseguenza scrittore, sottolineando, a partire dall'ultimo suo libro *La solitudine del Minotauro*, i nessi tra scrittura e morte, presenti con forza anche in *Scritture estreme. Proust e Kafka*. Inoltre esamina alcuni luoghi dell'antica tensione tra sapere filosofico e sapere dell'arte, così come Rella li configura nel suo *Pensare per figure*.

Sul tema, cruciale in questo numero, della relazione tra le opere visive e quelle letterarie e filosofiche, entrambi campi di testi visti da Rella come portatori a pieno titolo di conoscenza, interviene Angela Vettese nel suo *L'arte visiva come fonte paritetica alla scrittura*. Antonella Sbrilli richiama la natura di *connecteur* tra varie forme espressive di Rella, focalizzandosi in special modo sulla sua riflessione intorno ad arte e tempo; la miriade di immagini – narrative, pittoriche, cinematografiche, filosofiche – evocate da Rella si connette sempre in qualche vertice del pensiero, creando connessioni analogiche e sprigionando una luce inedita su (con le parole dell'autore) “aspetti dell'umano che la parola ha solo sfiorato”.

Angela Mengoni raccoglie il filo del saggio *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, pubblicato da Rella nel 2004, e conferma il riconoscimento di un potenziale testimoniale immanente alle opere d'arte, malgrado la loro sfida con l'inesprimibile, in un pensiero che si esprime nelle narrazioni e nelle storie più e oltre che nella Storia. Come ricorda Greimas, la figuratività non è altro che un lasciare intravedere un oltre-senso che superi lo schermo dell'apparire.

Emanuele Arielli nel suo *Contro il pensiero neutro* prende spunto dal saggio *L'arte e il tempo*, pubblicato nel 2021; incrociando quel lavoro con altri scritti di Rella, pone al centro la riflessione sulla responsabilità dell'intellettuale, sia esso poeta, artista o filosofo. Anche Franco Ermini, direttore della rivista di ricerca letteraria “Anterem”, nel suo ricordo legato agli anni Settanta e all'intreccio di poesia, filosofia e politica che connotò le utopie di quel tempo, torna sulla questione della responsabilità politica dell'intellettuale e sull' “arma impropria” della scrittura, determinante nel progetto di rifondazione del mondo che resta l'anima della ricerca intellettuale. In *A Venezia Kafka ha cercato casa* Roberto Masiero ripropone il tema del rapporto tra artista e intellettuale, a partire dall'*experimentum mundi* che Rella ha dipanato nella sua esperienza di vita a Venezia. Con *Memoria e cadavere, ripetizione e allegoria. L'arte alla fine del moderno* Mario Farina sottolinea il legame del pensiero di Rella con quello di Benjamin e in particolare con la destrutturazione dell'aura, intesa come l'alloro che ha circondato l'arte fino alla modernità. Strappare il velo alle Muse e scoprirne il lato prosaico è il dispositivo allegorico che connota l'arte di fine diciannovesimo secolo e inizio ventesimo, dall'Impressionismo a Dada e Surrealismo.

Lea Melandri con il suo scritto *Il filosofo che ha restituito all'io maschile un corpo* porta la sua attenzione sul modo in cui Rella ha ripensato l'io maschile e la sua figuratività impudica, in

cui si esprime il corpo erotico, con la carezza e il graffio, l'amore e la violenza; si attraversano in questo modo i luoghi comuni considerati destino della donna e si rivede, ribaltato, il ripensamento che ne ha fatto il femminismo.

Massimo Stella si misura invece con una delle numerose cure e traduzioni di Franco Rella, quella dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke. In particolare il sonetto sugli specchi, nella lettura di Rella, diventa emblematico per il tema del superamento della caducità e per la sapienza orfico-dionisiaca che vi trasparirebbe: il contributo mira piuttosto a disvelare il dispositivo af-fabulatorio rilkeano e il suo compromesso con la mortalità, in direzione sacrificale. Davide Susanetti riprende le affascinanti ibridazioni che Rella percorre ne *L'enigma della bellezza*, tra platonismo, gnosi e teosofia orientali e la *Recherche* di Proust, anche nei suoi quaderni preparatori, grazie all'immagine dell'angelo scarlatto, fiammeggiante, figura di un analogico *mundus imaginalis* che connette differenti culture e dimensioni spazio-temporali. Il contributo di Tommaso Scarponi muove dal metodo della scrittura di Rella e dalla sua inclassificabilità, tramite la quale si prende atto dello svanire dei confini disciplinari; tuttavia, questa scrittura si dimostra anche estremamente coerente e disciplinata nell'evocare, attraverso i propri *Denkbilder* (immagini di pensiero), l'enigma che la genera e a cui siamo consegnati.

Giulia Zanon prende in esame il labirinto che si configura in *Metamorfosi*, un labirinto di cose e immagini, nel quale, dopo la crisi del sistema classico, si corre il pericolo di naufragare in un "mare di oggettività", o in una paralizzante "malattia del reale"; in tale labirinto siamo obbligati a decifrare costantemente la foresta di segni in cui siamo immersi, abbandonando la pretesa di ricondurre a un linguaggio univoco la complessità della realtà. Giorgiomaria Cornelio dirige l'attenzione, a partire da *Asterischi*, verso i "dintorni del testo", evidenziando la natura liminare e disseminativa della scrittura di Rella e la possibilità di innumerevoli accessi laterali a essa, attraverso quelle vere e proprie soglie o micrologie che sono costituite dalle epigrafi.

Infine, il contributo di Alessandra Chemollo *La lezione delle parole che diventano figura* testimonia la disseminazione generativa di idee che l'insegnamento di Rella ha esercitato su generazioni di studenti; questo breve testo è accompagnato da un lavoro fotografico del 1997 intitolato *Transeunte*, che rappresenta un vero e proprio discorso per immagini, mai pubblicato finora.

In chiusura del numero proponiamo una Bibliografia degli scritti di Franco Rella a cura di Giulia Zanon, con la supervisione di Susanna Mati, che comprende le principali monografie, traduzioni e curatele, oltre a numerosi contributi in cataloghi e volumi e a un primo abbozzo della sterminata produzione saggistica in volumi collettivi e riviste. Organizzata in ordine cronologico, la Bibliografia traccia una sorta di "biografia intellettuale" che delinea e si dipana attraverso la produzione del filosofo dagli anni Settanta a oggi, tracciando una storia dell'evoluzione dei suoi interessi e del suo pensiero. Gli studiosi e i lettori sono caldamente invitati a inviare al curatore della bibliografia integrazioni e correzioni per implementare questo lavoro.

English abstract

The issue of Engramma no. 209 is the outcome of a Seminar held in Venice, on 11 January 2024, on the occasion of what would have been Franco Rella's eightieth birthday, not to honour his death, but to celebrate the life of his thought; not an "Obituary", therefore, but a "Festschrift". The title "Immagini del pensiero" ("Images of Thought") is borrowed from Franco Rella's important volume published in 1984, *Metamorfosi. Immagini del pensiero* and responds to this need: to open up the field to a thematic horizon that starts from the object and follows a personal gradient of abstraction, in virtue of the fact that "the word and the image open a way to thought, through things, towards form, to a form" (so Franco Rella wrote). In this "Homage to Franco Rella", we have collected the voices of friends and scholars who were close to Franco Rella and companions in their intellectual adventures, and even readers who shared and intersected parts of their intellectual journey with his thought and works. The *fil rouge* that spontaneously wove itself between the different voices was the fact that all the authors took their cue from an essay, a volume, a page, a passage from a specific text by Rella in order to weave a living dialogue with his thought. The issue includes contributions by: Emanuele Arielli, Alessandra Chemollo, Giorgiomaria Cornelio, Franco Ermini, Mario Farina, Roberto Masiero, Susanna Mati, Lea Melandri, Angela Mengoni, Antonella Sbrilli, Tommaso Scarponi, Massimo Stella, Davide Susanetti, Angela Vettese, Giulia Zanon.

As a final, important contribution, in this issue we publish a Bibliography of Franco Rella's works edited by Giulia Zanon, under the supervision of Susanna Mati, which includes his main monographs, translations and curatorships, as well as numerous contributions in catalogues and volumes, and an initial outline of his boundless non-fiction production in collective volumes and journals. Organised in chronological order, the Bibliography traces a kind of 'intellectual biography' that outlines and unravels through the philosopher's production from the 1970s to the present day, tracing a history of the evolution of his interests and thought.

keywords | Franco Rella; Images of thought; Philosophy of expression.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Contro il pensiero neutro

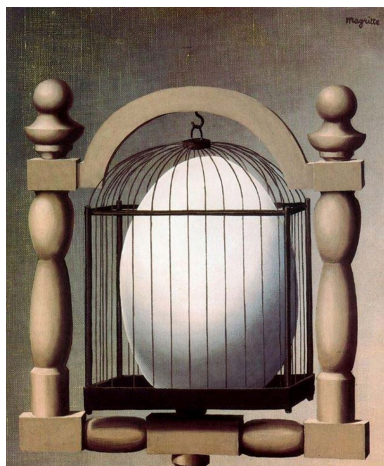
Emanuele Arielli

Il saggista si muove dunque nelle fratture che l'opera nasconde in sé.
Si muove nelle fratture che egli stesso apre nell'opera.
Svela le cesure, il vuoto, in cui, come egli ha affermato nel saggio su Goethe,
anche ciò che è privo di espressione, anche *das Ausdruckslose*, si manifesta.
Per questo il saggista apre il testo a tensioni e a dissonanze inconciliabili e inconciliate:
nel testo che attraversa, ma anche nel testo che lui stesso scrive,
nato forse come commento e che diventa un'approssimazione
al contenuto di verità dell'opera, e alla sua propria verità.
(Rella 2021, 88).

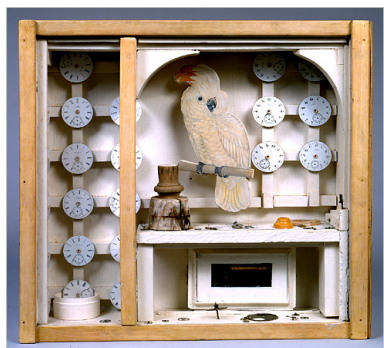
L'espressione *Ausdruckslose*, l'inespresso o, forse meglio ancora, l'inapparente, è un termine benjaminiano che ricorre in non poche pagine dei testi di Rella e che vorrei prendere qui come punto d'accesso per alcune brevi riflessioni. All'interno delle meditazioni di Benjamin sulle *Affinità elettive* di Goethe, l'inespresso si manifesta come un negativo che si oppone all'idea dell'opera d'arte come unità armonica: "L'inespresso è la potenza critica [...] Esso spezza, cioè, quello che resta in ogni bella apparenza, come eredità del caos: la totalità falsa e aberrante, la totalità assoluta. Esso compie l'opera riducendola a un 'pezzo', a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo." (W. Benjamin 1981, *Le affinità elettive di Goethe*, tr. it. in *Angelus Novus*, Torino 1981, 221-222). Il concetto origina dalle riflessioni di Hölderlin attorno alla "violenza inespressa" che si manifesta, nella tragedia, nell'eroe che ammutolisce, e nella forma poetica nella cesura e interruzione del ritmo, nell'aprirsi di silenzi che interrompono il flusso armonico dell'opera. Anche ne *L'origine del dramma barocco tedesco* la decomposizione del mondo in frammenti è cruciale per il processo di significazione. Il senso emerge solo attraverso le rovine, attraverso ciò che è stato frantumato e disperso. Infine, riprendendo la celebre analisi di Benjamin sull'*Angelus novus*, Rella puntualizza che l'angelo della storia non solo è rivolto verso le macerie del passato, ma è anche rivolto verso il paradiso, la sorgente del vento che lo spinge verso il futuro; pertanto "il paradiso, se c'è, è tra le macerie, nelle rovine. Se dunque c'è una possibilità di salvezza, se c'è una possibilità di verità, questa sta in mezzo alle rovine. È qui che dobbiamo guardare" (Rella 2007, 8).

Se dunque "l'inespresso che si manifesta nelle cesure del visibile" (Rella 2021, 90) o "l'apparenza di ciò che è inapparente" (Rella 2007, 185) porta a compimento la perfezione dell'opera, ciò avviene perché lo spazio vuoto del testo poetico è la negazione di qualcosa che è già negativo, ovvero la "totalità falsa e aberrante" fondata sull'idea dell'arte come ciò che è in grado di ridurre il caos all'unità della bellezza. L'arte, che resta comunque apparenza, "riceve la sua irresistibilità da ciò che non ha apparenza" (Rella 2021, 148), dallo sforzo di

rappresentare l'irrappresentabile: "È proprio l'apparenza dell'inapparente che legittima la forma artistica" (Rella 2017, 15).



1 | René Magritte, *Affinità elettive*, 1933



2 | Joseph Cornell, *Aviary (Cockatoo and Witches)*, 1948.

L'*Ausdruckslose* è un motivo ricorrente nella riflessione di Rella non solo perché è cruciale per la riflessione sulla natura dell'opera d'arte, ma anche per la definizione del senso stesso del fare filosofia. La filosofia, reduce dalle sue crisi, non ha certamente più la pretesa di essere sistema totalizzante, che costruisce fondamenti. Ma anche il nichilismo fatto a sistema assume una posizione assoluta che non lascia spazio all'inespresso. È per questo che Rella esprime a più riprese il suo scetticismo verso le seduzioni di una filosofia che celebra la fine del senso, una filosofia "che scava in profondità la propria fine" (Rella 2021, 150). Nel momento in cui il gesto nichilista riconosce e ammette la fine del senso, anzi lo fa proprio, esso sfocia con facilità in una comoda apatia dove gli antagonismi si dissolvono e si distendono in "un'immanenza pura, senza più articolazione né increspature" (Rella 2021, 150). Egli vede in ciò un "pensiero neutro", e dunque neutralizzante, che paradossalmente finisce per fare il gioco dei poteri che apparentemente dice di contrastare. Un'osservazione, certamente critica, che egli rivolge in particolare ai protagonisti cruciali della postmodernità contemporanea.

In contrapposizione al pensiero neutro, Rella, ripercorrendo le tracce di Adorno, suggerisce di non abbandonare la tensione contraddittoria di un pensiero (e di un'arte) che 'guarda' il neutro senza assumerlo in sé e senza suturarlo, senza annullare le lacerazioni che esso produce, e lasciando quindi agire l'inespresso e il vuoto generato dalle zone d'ombra. Non si tratta dunque di accettare o celebrare la morte del senso, ma di permanere presso di essa e di testimoniarla. E questo può

avvenire solo attraverso il frammento, un'apparenza che può solo richiamarsi in modo obliquo e residuale a ciò che resta inapparente.

Vedendo in Proust un autore in tal senso esemplare, Rella ci ricorda come *La Ricerca del tempo perduto* nasca dalla difficoltà di rapportarsi alla propria esperienza, e quindi "di trovarsi nella condizione di non poterla comunicare ad altri se non per frammenti" (Rella 2021, 147). Negli stessi anni in cui Proust scriveva, Sigmund Freud, nel suo *Al di là del principio di piacere* (1920), si sofferma sui reduci di guerra il cui trauma rende loro impossibile raccontare e rappresentare la propria esperienza: "La loro esperienza si è fatta paludosa, ai limiti dell'inesprimibile. La parola si è spezzata. E precipitata nell'afasia." (Rella 2021, 147). Rel-

la indica come compagni di viaggio differenti autori classici della modernità letteraria, come Dostoevskij, Kafka, Mann, Eliot, Montale, affini nelle loro differenze, ma non esita a includere anche scrittori contemporanei come Don De Lillo, Philip Roth e Cormak McCarthy. Per quest'ultimo "La morte è ciò che i vivi si portano dentro" (C. McCarthy, *Suttree*, tr. it. di M. Balmanelli, Torino 2009, 490); il vivente toccato dalla morte, ovvero dal neutro, si situa in un luogo di tensione inconciliabile, a differenza dei morti che non hanno memoria e che non esperiscono alcuna inquietudine.

L'attenzione di Rella, a questo proposito, è rivolta anche al ruolo delle arti nel contemporaneo. Nel contesto di un pensiero neutro figlio del nichilismo e di una "folle e vuota ermeneutica postmoderna" (Rella 2007, 104), l'arte contemporanea rischia di cedere al sovraccarico estetico e alla sovradeterminazione, in cui l'orribile e il terribile sono presentati senza pathos, e si finisce per assistere a un uso semplificato dell'allegoria e, talvolta, a una "fuga ludica" in cui si assume "il vuoto di senso come una paradossale totalità, una sorta di conciliazione consolatoria." (Rella 2014, 96). Si potrebbe dire, interpretando lo spirito di queste parole, che l'ironia postmoderna nelle arti rispecchi il cinismo come fenomeno diffuso; l'assenza di progetto e di senso viene abbracciato in una "falsa coscienza illuminata" per usare le parole di Sloterdijk, la posa di disillusione diventa meccanismo di difesa confortante.

L'eccesso di "sovradeterminazione estetica" (Rella 2021, 149), di visibilità, e quindi l'assenza di zone d'ombra, di silenzi, può essere accostato a ciò che Rella ci dice a proposito della sovraesposizione al discorso razionale, "illuminato" e la risposta che a essa hanno dato le avanguardie: "La luce della verità, quando nega l'ombra, si fa radente e scortica il mondo da differenze e contraddizioni e degenera in una sorta di feticismo, in una vera e propria morte della cosa. La verità si fa culto di se stessa e diventa sostituto del mondo reale" (Rella 2021, 46). Il ruolo autentico delle avanguardie artistiche, come il surrealismo nelle sue intenzioni programmatiche, non è stato tanto l'esercizio dello choc e della sorpresa, quanto l'opposizione a questa "mostruosa ragione" (Rella 2021, 46). L'artista, in questo sforzo di opposizione, dà figura a ciò che non ha espressione, per amore paradossale di una verità che può essere solo obliqua. È quanto emerge con chiarezza nelle opere di Lucio Fontana, Mark Rothko e Samuel Beckett, dove l'artista assume la responsabilità di trovare una via per testimoniare l'afasia e il silenzio, sfidando la saturazione delle parole e l'eccesso espressivo. Un altro esempio, che Rella ci ricorda, è l'azione di Rauschenberg, che cancella un disegno di de Kooning e lo espone come *Erased de Kooning Drawing*, simboleggiando la volontà di dare forma e visibilità al vuoto e all'annientamento, di tradurlo in figura "con cui possiamo confrontarci, con cui è necessario confrontarsi" (Rella 2021, 148).

In questo contesto si riecheggiano le tensioni delle avanguardie del dopoguerra verso la smaterializzazione, la ricerca volta all'obliterazione della forma e verso un'estetica del silenzio. Da un lato questo è il frutto della consapevolezza disincantata che l'arte non può ricucire le fratture, né offrire consolazioni: "L'arte non salverà il mondo. Questo lo aveva capito già Dmitrij Karamazov. Non rende buono il malvagio e giusto l'ingiusto. Non convincerà il tiranno alla de-

mocrazia” (Rella 2021, 154). L’artista, come d’altronde il filosofo, non è colui che indica vie alternative:

L’arte che risponde alla “stringente attualità” è un’arte che si piega alla logica del tempo, alla logica dominante del nostro tempo. Vuole cambiare il mondo e cambia se stessa “conciliandosi” con il mondo che pretende di cambiare. [...] è dubbio se queste forme reagiscano ad altro che al mercato, là dove l’arte ha perduto la sua forza narrativa e si è, per così dire, neutralizzata (Rella 2014, 26).

L’opposizione di Rella al pensiero neutro non si declina quindi in una forma di filosofia impegnata o nell’attivismo artistico. La responsabilità del pensiero sta piuttosto nel mantenere aperte le domande radicali (Rella 2009). Non deve essere stato facile cercare di rendere chiara questa prospettiva all’interno di una scuola, come lo fu, in cui l’impegno ideologico si è sempre accompagnato alla pratica progettuale e artistica: “vediamo oggi giovani impegnati in tesi di laurea in cui prescrivono all’arte compiti direttamente politici: ambiente, emarginazione, coinvolgimento. A me pare che questo sia un equivoco [...]” (Rella 2021, 153). L’atteggiamento neutro e neutralizzante per Rella si manifesta quindi sia nella rassegnazione malinconica delle illusioni perdute o nella sua cinica accettazione, sia, allo stesso tempo, nell’atteggiamento di chi crede che l’artista o il filosofo debbano offrire soluzioni, imporre modelli, affrontare le inquietudini con le risposte della saggezza. In entrambi i casi l’incertezza viene placata, la radicalità viene appianata e neutralizzata, mentre invece “il continuum deve essere fatto ‘saltare’. Deve esplodere. È attraverso l’incrinatura, attraverso questo varco che può emergere ciò che salva” (Rella 2014, 97).

Sarebbe dunque un errore pensare che per Rella l’artista si sottragga dalla dimensione della responsabilità e della politica. Al contrario: l’opera d’arte e il pensiero, dando forma all’inespresso, si fanno carico delle responsabilità nei confronti delle lacerazioni del mondo. Non offrendo soluzioni, ma portando al massimo grado le tensioni e le ferite, come già diceva Adorno. La responsabilità dell’artista è nei confronti della sua stessa opera e del senso che essa esprime, nell’ombra che tale opera proietta sul mondo, per usare un’espressione di Paul Celan a cui Rella più volte fa riferimento.

Se questa è la responsabilità dell’artista, qual è quella del pensatore? Ombre. Frammenti, crepe, incrinature: questi non sono solo i motivi che Rella utilizza per descrivere il filo che lega le questioni cruciali dei suoi autori ricorrenti (il “dialogo continuo con gli autori che ho amato” come scrive nella premessa a *Forme del sapere*), ma anche gli elementi di una riflessione personale e di un esercizio di pensiero che si manifesta nella sua peculiare esecuzione della forma saggistica, che fa uso della micrologia (Rella 2007), del frammento, che scava negli interstizi tra riflessione filosofica e linguaggio poetico:

L’artista, il poeta, il narratore, il saggista si muovono negli stessi territori, lungo le stesse frontiere, tentando con più o meno determinazione, con più o meno forza o violenza, di rendere porose, permeabili le frontiere, aperte a sentieri laterali, che forse non sono mai stati percorsi (Rella 2014, 180).

Quando parla di compito dell'arte, quindi, Rella parla anche del compito della filosofia e con voce autoriale sempre presente, mai distaccata, ci rende partecipi dei suoi attraversamenti, anche dei suoi dubbi e delle sue personali questioni impellenti: "Il saggista, come d'altronde l'artista, misura le contraddizioni del mondo attraverso le proprie laceranti contraddizioni. È proprio vero? Non è un tentativo di legittimare una dimensione etica anche al mio lavoro e alle opere di cui da sempre mi occupo?" (Rella 2014, 187; si veda anche *Scrivere. Autoritratto con figure*, 2022).

Rella riflette e fa suo lo 'stile tardo', sulla scia delle riflessioni critiche di Benjamin e Adorno attorno alla teoria del saggio, una scrittura fatta di rotture e frammentazioni, che si colloca in una posizione di "esilio" che accomuna il saggista al poeta e al narratore. Il filosofo-saggista, ritirandosi in esilio, ovvero rifiutando la mondanità, l'attualità, oggi diremmo il *problem solving*, rifiuta così di non degradare – ma soprattutto di non 'neutralizzare' – la filosofia a scienza particolare: "Ci si ritira in esilio perché le parole e le immagini animano la paura, e ci rendono così coscienti dell'impronunciabile arretrare dell'organismo davanti alla propria distruzione, quasi questo fosse inesorabilmente il costo della verità che si cerca" (Rella 2014, 95).

Accomunati dallo stile dell'esilio, filosofia critica e arte s'incontrano nello 'spazio estetico'. Il saggista si muove nelle fratture dell'opera, anzi le provoca e le svela; e così come l'opera "disgrega e riorganizza la vita così come la lettura critica, il saggio, disgrega l'opera e la ricomponne nel suo universo di senso" (Rella 2014, 138). Il saggista cerca di dare parola all'*Ausdruckslose*, non senza esporsi alle tensioni che ciò comporta e anzi spingendosi fino agli stessi limiti che l'artista ha incontrato; e nel far ciò, egli "apre il testo a tensioni e a dissonanze inconciliabili e inconciliate: nel testo che attraversa, ma anche nel testo che lui stesso scrive" (Rella 2014, 138). In tal senso la filosofia non ha la funzione di offrire modelli esplicativi, di chiarire o di semplificare, ma anzi quella di complicare; solo in questo, Rella sottolinea, il pensiero può mantenere la forza della riflessione critica verso le domande più radicali, rendendo visibile la dimensione enigmatica contenuta nell'opera. Ciò non significa, beninteso, che il lavoro del filosofo e dell'artista siano lo stesso. Essi si muovono nello stesso territorio e nello stesso spazio estetico, si è detto, ma mentre l'artista e il poeta hanno solo una responsabilità nei confronti di un'opera e del senso che essa getta (come un'ombra sul mondo, si diceva), il filosofo resta vincolato alla verità:

Il poeta non decide, ma il filosofo deve decidere, perché la filosofia è sempre anche politica. L'indizione poetica risponde alla responsabilità nei confronti del senso e dell'ombra. La filosofia risponde a una sua coerenza interna, ma in questo esprime una responsabilità che è anche politica e che dunque impone decisione (Rella 2017, 40).

Come la responsabilità dell'artista è nei confronti dell'opera così occorre precisare in che senso per Rella si debba intendere la responsabilità politica del pensatore: non nella classica immagine platonica del filosofo "reggitore della città", ma nel riflettere criticamente sul pensiero stesso, nel tenere aperte le domande radicali, e soprattutto nell'esercitare quella

“violenza critica” che agisca “contro la violenza del neutro, della neutralizzazione” (Rella 2014, 188). Pur consapevole delle difficoltà del linguaggio nel rendere ragione dell’inespresso, la scrittura saggistica, e quindi la scrittura di Rella, agisce contro il pensiero neutro imponendosi lo sforzo di mantenere fermi la frattura e l’informe, e ciò che necessariamente resta fuori dal linguaggio, preservando “quel lì fuori”, che non è mai interamente assimilato o risolto (Rella 2014, 27). Su questo la filosofia si biforca dall’arte, “ma a ogni tornante torna nei suoi pressi, e in molti tratti si intreccia a esso” (Rella 2014, 27).

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 2007

F. Rella, *Micrologie. Territori di confine*, Roma 2007.

Rella 2009

F. Rella, *La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti*, Milano 2009.

Rella 2011

F. Rella, *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Milano 2011.

Rella 2014

F. Rella, *Forme del sapere. L’eros, la morte, la violenza*, Milano 2014.

Rella 2017

F. Rella, *Quale bellezza?*, Napoli/Salerno 2017.

Rella 2021

F. Rella, *L’arte e il tempo*, Milano 2021.

Rella [2018] 2022

F. Rella, *Scrivere. Autoritratto con Figure*, Milano [2018] 2022.

English abstract

By engaging with Benjamin’s notion of *Ausdruckslose*, Franco Rella argues that authenticity in art and philosophy arises from confronting the fragmentation and contradictions of reality, rather than adhering to false totalities or succumbing to the apathy of neutrality. Rella advocates for a critical stance that acknowledges the potential for truth and redemption amid the ruins of history and modernity. Rella calls for an approach that embraces complexity and maintains a vigilant critique against the pacifying lure of neutrality in the arts and in philosophical discourse.

keywords | Franco Rella; *Ausdruckslose*; Art and Literature; Aesthetical space.

E, e. La lezione delle parole che diventano figura

Alessandra Chemollo

Poche parole per ricordare Franco Rella, quelle che riescono a superare l'esitazione data dalla loro inadeguatezza per restituire un profondo sentimento di gratitudine. Per dire un sentito grazie a chi ha sparso così largamente, con tanta distratta e sapiente precisione, i semi di un pensiero 'altro', in cui la forza dell'intuizione ha potuto generarsi per figure, travalicando i confini dell'individuo, permettendo ad altri di parlare con la nostra voce.

Credo sia stato proprio grazie al nutrimento ricevuto dalle sue parole che ho potuto diventare consapevole di quanto le immagini siano portatrici di una "stratificazione di senso" che ci permette di leggerle esplorando diversi livelli di profondità, con l'attitudine alla curiosità provocata da un oggetto portatore di significato, emerso a una superficie che si è fatta calma.

Sono state le affollatissime lezioni di Franco Rella a insegnare a una nutrita generazione di studenti:

La forma di un "pensiero disabituale", [...] la metafora che, in una forma, chiude i frammenti del passato, le cose del presente, e quelle verità "che non abbiamo ancora veduto" e che ci attendono nel futuro. Questo è il gesto di un pensiero che costruisce il tempo come un'opera, un complesso di pieni e di vuoti, di presenze e di omissioni, di luce e di ombra, di gioia e di dolore, [...] – e – ci insegna che, "in ogni amore, l'universale sta accanto al particolare", che il "diverso" può essere tale e significare senza essere espulso e consegnato al nulla (Rella 1984, 40).

Facciamone tesoro, ora.

Transeunte 1997

A cavallo tra il 1996 e il 1997 ho lavorato sul mio archivio in bianco e nero per accorpate alcune immagini con l'obiettivo di dare vita a una sequenza capace di legarle insieme con un livello di senso che travalicasse quello dell'oggetto rappresentato. Immagini che divengono parole di un discorso: una narrazione per figure di un passare attraverso che mi era stato dato di vivere, sopravvivendogli.

A questo testo per figure avrebbe dovuto affiancarsi un testo di Franco Rella, per un volume che doveva essere pubblicato dalla Casa Editrice Art&, diretta da Roberta Valtorta – uno dei tanti atti mancati della mia vita, a cui altri atti riusciti hanno dato compimento.

Mi sembra giusto dedicare un breve estratto di questa sequenza a Franco Rella.













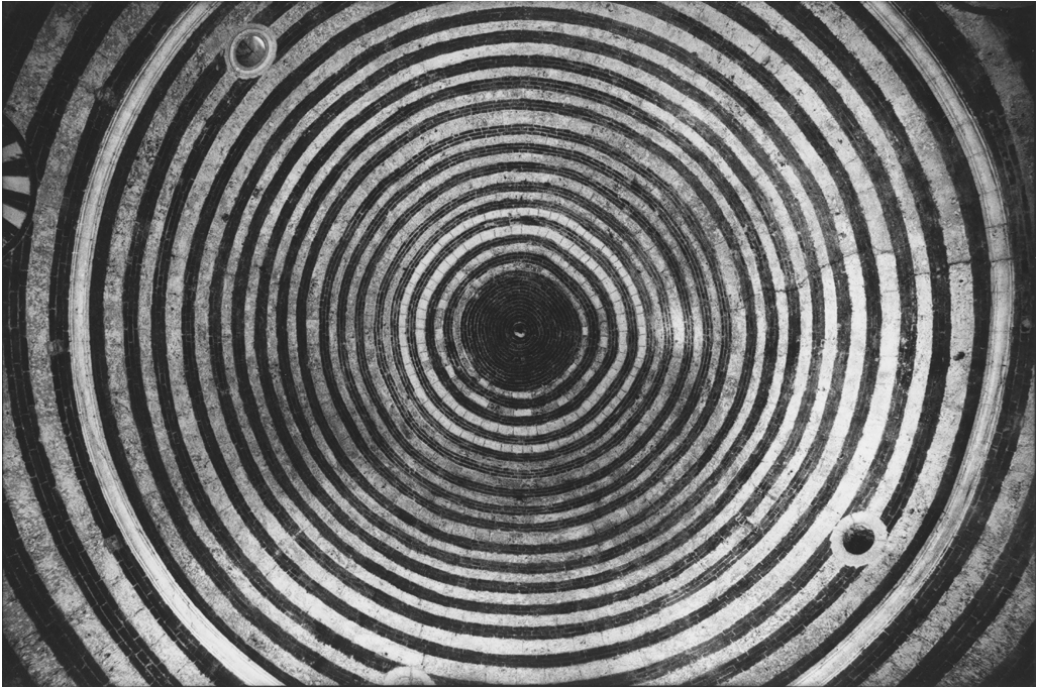












Tutte le fotografie in questo articolo ©Alessandra Chemollo.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1984

F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano 1984.

English abstract

This contribution shows how Franco Rella's teaching produced a shift from the word to the image: Alessandra Chemollo testifies to the generative dissemination of ideas that Rella at the Luav University of Venice exerted on generations of students. The 1997 photographic work *Transeunte*, which we publish here for the first time, represents a veritable discourse in images.

keywords | Franco Rella; Words and images; Narration by images.

Asterischi, passaggi, stupore delle soglie

Sulle epigrafi di Franco Rella

Giorgiomaria Cornelio



Alberto Burri, *Combustione plastica*, 1968

Quando Gérard Genette parlava di soglie e “dintorni del testo”, ci esortava a dubitare di ogni idea di libro come “pura” nudità. Si trattava per lui di cogliere la veste impura di ogni opera, ciò che contornando e spalancando *agisce* sul testo, lo costituisce a sua volta come materia fatta da numerose influenze. La soglia non *confina* ma, direbbe Benjamin, deve essere nettamente distinta dal confine: “in essa sono compresi mutamento, passaggio, maree...” (citato in Rella 1989).

Questa epigrafe è stata scelta da Franco Rella per introdurre una sezione del suo libro *Asterischi*, intitolata programmaticamente *La soglia dello stupore*. Parlare di un libro di Rella equivale a parlare di una materia stupefatta dai suoi molteplici rimandi, dal rigore dei suoi montaggi o *schianti* improvvisi e, soprattutto, dai suoi *pollini* interni: questa specie di agitazione, ora lieve ora violenta, dei saperi fatti volteggiare nel testo per offrire un altro accesso al testo – un'altra soglia, un sentiero laterale. Come in Melville: “Per quanto uno possa essere

determinato a tenersi sulla strada maestra, ci sono sentieri laterali che hanno un'attrattiva irresistibile" (citato in Rella 1989). Deviazioni che conducono in spazi di tensione, di perturbazione, di metamorfosi, in cui l'immagine 'sicura' del libro viene disattesa in corso d'opera. Sempre in *Asterischi*, Rella cita Novalis per introdurre un'altra sezione: "L'arte di scrivere libri non è ancora stata inventata [...]. Frammenti di questa specie sono vivai letterari. Certo, vi potrebbe essere qualche granello sterile: purché ne germoglino alcuni!" (citato in Rella 1989). Il libro come vivaio, come groviglio (le piante *avvicchiate* di cui scriveva Kierkegaard sono un motivo ricorrente in almeno due libri di Rella), come *élevage de poussière*. Non per questo parliamo però di un sapere polveroso; piuttosto di una polvere (o, appunto, di un polline) di conoscenze provenienti da ogni dove, presi *in cura* nella responsabilità dello scrittore. Disseminando la sua unica grande opera in una moltitudine di volumi, articoli, interviste e curatele, Rella ha deciso di non esiliare il libro in una forma chiusa, ma di fare dell'esilio *dalla* forma chiusa la più rigorosa *testimoniaza* di scrittura. (*Dall'esilio* è del resto il titolo di una delle sue opere maggiormente significative).

"Quella che tu chiami Verità" diceva Edmond Jabès "è verità a brandelli" (Edmond Jabès, *Les deux livres suivis de Aigle et chouette*, Saint-Clément-de-Rivière, 1995); non potrebbe essere questa un'altra epigrafe a un libro di Rella? Libro - o libri - delle interrogazioni. Mai pacificate, mai semplicemente *risolte*. Al rischio dell'incompletezza. In questo Rella sapeva, come Bataille e Kafka prima di lui, che la violenza della poesia e dell'arte (del pensiero che li *agisce*) ha sempre a che fare con un attraversamento di ciò che è incerto. Un'arte *del passaggio* che onora l'importanza delle soglie, sciogliendo il serrame disciplinare e le sue pretese di esaustività. Forse per questo uno dei libri che più ho amato, *Ai confini del corpo*, si apre con Freud: "l'unica interpretazione sicura è l'incompletezza" (citato in Rella 2000). Rella ci insegna, qui come altrove, che saldo è solo quel sapere che non si dà certo ancoraggio; non per una forma di resa, o di *bricolage* postmoderno, ma perché l'incompletezza è la forma con cui la conoscenza si rinnova, trasformando la sua impurità in carica energetica, i suoi "itinerari dell'errore" in "mappe del futuro" (per usare un'espressione di Carlo Sini, altro inesausto maestro-viandante tra i concetti, autore de *Il foglio-mondo*). In fondo a ogni limite c'è ancora l'eccesso del limite; in fondo a ogni figura, un'altra figura possibile, un altro modo di rimuginare questa perenne *traslazione*. Epigrafi, interstizi, immagini convocate sul *limen* con le quali pensare, perché, come ricorda Rella citando Aristotele, anche quando si pensa speculativamente è necessario avere qualche immagine con cui pensare.

Continuare a leggere Franco Rella significa continuare ad abitare lo *stupore delle soglie*, senza per questi potersi trattenere troppo a lungo: c'è ancora da andare, da proseguire - verso l'estremo.

Atlante delle epigrafi

Raccolgo qui una selezione di dieci tra le numerosissime epigrafi impiegate da Franco Rella. Questo 'atlante' cerca di restituire un ritratto parziale della sua vitalità intellettuale, e di misurarsi con l'ampiezza degli accostamenti attivati nel corso della sua opera. L'abisso, l'enigma,

lo sguardo 'micrologico', la necessità della ferità e dell'eccesso sono soltanto alcuni dei temi (o meglio: delle 'figure') che riappaiono con più costanza in tutti i libri, come se a ripetersi potesse essere solo ciò che più è irrequieto, solo ciò che si pensa costantemente *oltre*, senza possibilità di esaurimento. C'è sempre una nota in calce, oppure un *asterisco*. Riprendendo Imre Kertész: "nessuno di questi lavori esaurisce il proprio soggetto, ma riesce al massimo ad approssimarsi ad esso" (citato in Rella 2017).

L'abisso non ci divide l'abisso ci circonda.
Wisława Szymborska, citata in Rella 1989.

La sola interpretazione sicura è dunque l'incompletezza.
Sigmund Freud, citato in Rella 2000.

Cosa significa la verità, al di fuori della rappresentazione dell'eccesso,
se dunque non vediamo
ciò che eccede la nostra capacità di vedere,
che è intollerabile vedere? [...] Se non pensiamo ciò
che eccede la possibilità di pensare?
Georges Bataille, citato in Rella 2017.

Lo sguardo micrologico spezza la scorza di ciò che è
irrimediabilmente individuato in base al concetto
superiore che lo assume in sé e fa saltare la sua
identità, l'inganno che esso sia soltanto un
esemplare. Questo pensiero è solidale con la
metafisica nell'attimo della sua caduta.
Theodor Wiesengrund Adorno, citato in Rella 2007.

La filosofia, quale io ho finora concepito e vissuto,
è l'investigazione volontaria anche dei lati maledetti
e scellerati dell'esistenza. Dalla lunga esperienza
che ho ricavato da un tale pellegrinare
per ghiacci e per deserti, ho imparato
a vedere diversamente tutti quanti hanno filosofato
fino ad oggi; la storia segreta della filosofia [...]
si è disvelata ai miei occhi.
'Quanta verità sopporta, quanta verità osa uno spirito?'
Friedrich Nietzsche, citato in Rella 2007.

La vita in astratto è già un enigma;
la realtà la rende un enigma dentro un enigma.
Vincent Van Gogh, citato in Rella 2017.

Non c'è altra origine per la bellezza che la ferita,
individuale, irripetibile, che ogni uomo
custodisce in sé e difende [...]
Jean Genet, citato in Rella 2017

L'abisso insondabile della faccia,
dell'inaccessibile piano di superficie attraverso cui
si mostra il corpo dell'abisso, l'abisso del corpo, l'abisso corpo.
Antonin Artaud, citato in Rella 2017.

Credo che dobbiamo dirlo e ricordarlo per un
istante: l'uomo è indistruttibile, e ciò significa
che non c'è limite alla distruzione dell'uomo.
Maurice Blanchot, citato in Rella 2007.

Vita e morte le pronuncio con una nota in calce, con un asterisco...
Marina Cvetaeva, citata in Rella 2017.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1989

F. Rella, *Asterischi*, Milano 1989.

Rella 1998

F. Rella, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Milano 1998.

Rella [1999] 2004

F. Rella, *Pensare per figure*, Bologna 1999; nuova edizione ampliata: *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka, il postumano*, Roma 2004.

Rella [2000] 2012

F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano 2000; nuova edizione Milano 2012.

Rella 2004

F. Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano 2004.

Rella 2007

F. Rella, *Micrologie. Territori di confine*, Roma 2007.

Rella 2017

F. Rella, *Il segreto di Manet*, Milano 2017.

English abstract

By reflecting on asterisks, passages, and thresholds, the present contribution explores Franco Rella's choice and use of epigraphs and throws light on his thoughts on the incompleteness of knowledge and learning.

keywords | Franco Rella; Epigraphs; Threshold; Knowledge and learning.

Un saluto a Franco Rella

Flavio Ermini



Tra me e Franco Rella c'è stato un rapporto di stima e amicizia che si è sviluppato a partire dalle nostre passioni e dai nostri studi, cioè tutto per noi ruotava intorno alla filosofia, alla letteratura, alla poesia e all'estetica. Conoscevo Franco dagli anni Sessanta ma il suo interesse per la poesia in particolare si è sviluppato a partire dal '77 nel momento in cui ci siamo confrontati su un'antologia intitolata *Il viaggio e il testo*, a cura di Alberto Cappi per la piccola casa editrice L'Aquilone di Mantova. Difficile spiegare il rapporto di Franco Rella con la poesia perché il suo interesse e i suoi studi nel tempo si sono concentrati sulle varie forme della letteratura in prosa e le sue incursioni in poesia si sono rese possibili proprio passando attraverso la filosofia e il romanzo. Erano i primi anni Settanta quando tutto sembrava andare velocemente verso i sogni d'una rivoluzione, il sogno di una cosa che riunisse in un'unica luce la potenza di poesia, filosofia e agire politico.

Un altro fatto che favorì il rapporto d'amicizia tra me e Franco Rella fu l'incontro con un editore molto particolare: Giorgio Bertani. Questo editore fondava il suo lavoro su una grande energia politica e come noi cercava di trovare un modo di cambiare contemporaneamente letteratura e mondo. Giorgio Bertani in quegli anni portava in Italia gli scritti di Deleuze e Guattari, e in questa logica nel suo nome nacque una rivista intitolata "L'arma impropria". Quest'arma era appunto un'arma impropria forgiata non per ferire, non per colpire ma per salvare le forme del pensiero e dell'arte, nell'idea di una spada che si fa penna e scrittura: una spada bianca intrisa d'inchiostro come estensione di un indice accusatorio, così come in quegli anni s'intendeva la letteratura a partire dagli scritti di Sartre e Simone de Beauvoir.

Alle pagine di questa rivista "arma impropria" inizialmente collaborò anche Franco Rella: quelle pagine accoglievano contributi di filosofi, poeti e letterati che portavano nella loro scrittura anche la tensione politica e sociale di quell'epoca tutta volta a un rinnovamento del mondo.

La strada era lunga e difficile, ed era facile smarrirsi, tant'è vero che ci fu una spaccatura etica e letteraria tra noi collaboratori della rivista, e sia io che Franco Rella decidemmo di renderci autonomi dall'editore Giorgio Bertani. Questo addio fu male interpretato dall'editore che non comprese il nostro allontanamento. Ma eravamo ormai alla fine degli anni Settanta quando con Silvano Martini fondai e portai avanti a partire da quegli anni la rivista di ricerca letteraria "Anterem". Era una rivista che poneva al suo centro il capovolgimento del mondo a partire dalle indicazioni sociali e filosofiche che ci venivano dalla Francia, in particolare dagli scritti dei *nouveaux philosophes* che al concetto di desiderio così come implicito nella pratica psicanalitica opponevano il concetto di "macchina desiderante". Le macchine desideranti eravamo noi, le macchine desideranti costruivano paesaggi, insiemi sociali, e dunque anche arte, pensiero e letteratura. Così eravamo Franco Rella ed io in quegli anni, anche se era ancora difficile imboccare una strada, soprattutto la strada giusta. La strada giusta per Franco Rella si rivelò essere la via della docenza; la via dell'editoria si rivelò essere la strada di ricerca giusta per me.

A quel punto si dividevano le nostre strade ma gli intenti rimanevano simili e vivi. Per tenere vivo il rapporto pensammo di fare insieme un racconto lungo o romanzo breve con personaggi tratti da opere letterarie precedenti, una riscrittura da cui trasparisse la nostra visione del mondo attraverso le figure delle grandi opere altrui: avevamo in mente ad esempio di ripartire da *L'uomo senza qualità* di Musil, il *Don Chisciotte* di Cervantes e *La noia* di Moravia. Era una bella idea ma non la mettemmo mai in pratica.

Negli anni seguenti Franco Rella collaborò spesso con la rivista "Anterem", e la nostra collaborazione continuò a lungo. Nel 2012 scrisse la postfazione al mio libro *Il secondo bene. Saggio sul compito terreno dei mortali*, edito da Moretti & Vitali nel 2012. In quella postfazione Franco Rella sul finire si sofferma a citare Conrad con il passo iniziale di uno dei più grandi racconti del Novecento, *Cuore di tenebra*: "Per lui (Marlow) il significato d'un episodio non stava all'interno come un gheriglio, ma dall'esterno avviluppava il racconto e lo svelava soltanto così come una luminescenza rivela una foschia". Qualche anno dopo a causa di un brutto incidente io smisi di occuparmi di letteratura e di filosofia: io e Franco Rella non ci incontrammo mai più, ma l'occasione di questo saluto a un amico mi ricorda esattamente che uno dei compiti terreni dei mortali è proprio questo saldarsi nell'amicizia anche in assenza, e nel sostegno delle idee che ci rendono più alti passeggeri su questa terra.

English abstract

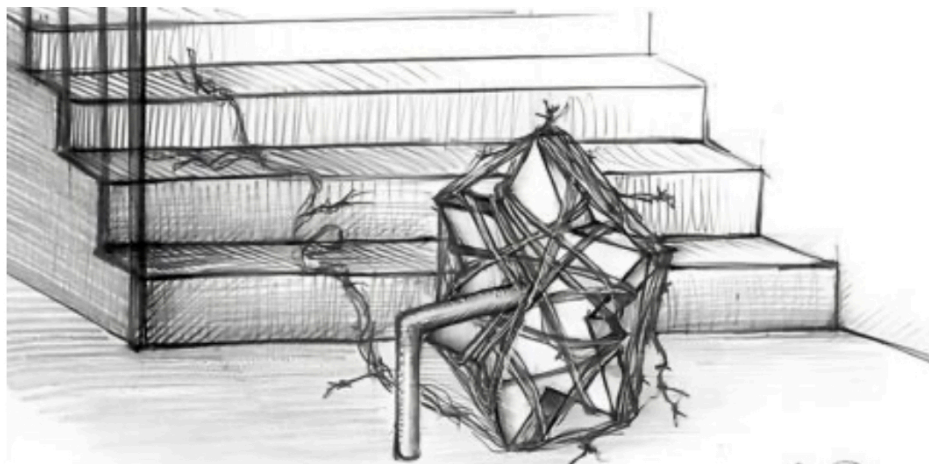
The author traces his friendship and collaboration with Franco Rella in the 1970s, focused on publishing projects dealing with poetry, literature, philosophy.

keywords | Franco Rella; “Anterem”; “Arma impropria”.

Memoria e cadavere, ripetizione e allegoria

L'arte alla fine del moderno

Mario Farina



Odradek, illustrazione di Elena, Villa Bray.

Leggere *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in una qualunque delle sue tante versioni, è ogni volta un'esperienza frustrante. Il lettore si trova davanti un muro che più di ogni altra cosa richiede l'interpretazione e allo stesso tempo, con la medesima forza, la nega. Teoria dei media, visual studies, cultura visuale, teoria del cinema, filosofia della storia, morte dell'arte, nostalgia, emancipazione politica, prospettiva rivoluzionaria, filosofia dell'arte, critica estetica: queste prospettive, tra le altre, hanno succhiato energia dal testo di Benjamin senza mai riuscire a saturarlo né tantomeno a esaurirlo. Alla teoria dei media che inclina in direzione della cultura visuale fa *pendant* una posizione di filosofia della storia che trova nell'opera il luogo di confluenza delle sue linee contenutistiche; e così per il cinema, la cui analisi progressiva si accompagna alla consunzione dell'opera tradizionalmente intesa. Progresso e regresso si trovano uniti in ogni proposizione del saggio: sebbene sia segnata da un rimpianto, l'opera d'arte persegue il progresso, creando allo stesso tempo le condizioni per il regresso. È questa la difficoltà didattica del testo: mostrare il lato progressivo di un saggio in apparenza regressivo, senza togliere lo sguardo dall'erosione regressiva a cui dà luogo. Chi si accosta a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* vede per prima cosa la

perdita dell'aura, il regresso della percezione artistica. Ma è solo grazie a questa perdita che l'opera può uscire dal culto, liberarsi dalla sua esistenza parassitaria nel culto, e insediarsi nella prassi politica emancipativa, costruendo le basi per pensare il progresso. Ciononostante, è l'arte a essersi consumata ed è l'arte ciò a cui spetta l'ultima parola: in senso letterale, visto che *Kunst* è precisamente l'ultima parola del saggio. Il progresso di un'arte liberata dall'aura è un progresso pagato al prezzo di un'arte a cui manca ciò che contraddistingue l'arte da qualunque altra pratica, appunto l'aura e l'apparenza.

Il modo in cui vada interpretata questa tensione è, consapevolmente o meno, al centro di ogni lettura del testo di Benjamin ed è il plesso che Franco Rella tenta di sciogliere nel saggio intitolato *Di alcuni motivi in Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* contenuto nel suo recente volume *L'arte e il tempo* (Rella 2021); la via scelta da Rella è quella di fare ricorso a un dispositivo, quello dell'allegoria, capace di illuminare il saggio mettendolo in comunicazione con un suo problema latente, quello della memoria. In questa prospettiva, il saggio di Benjamin può essere pensato come soglia della modernità: luogo nel quale la memoria smette di essere ciò che era per il moderno – serbatoio di concetti utili alla costruzione di un progetto, di un'utopia, di un futuro – per trasformarsi nel *tableau* sul quale l'oggetto viene scritto come citazione morta e accumulabile.

A che sorte va incontro l'oggetto quando si deposita nella memoria? Il romanzo è il luogo che meglio si presta ad affrontare questa domanda, che si pone una volta che la risposta ha perso ovvietà. Nel grande romanzo di Musil, Agathe, sorella di Ulrich, compie un gesto scioccante, la cui portata allude a una variazione nella funzione della memoria. Fratello e sorella si trovano nella camera ardente del padre e stanno ultimando i preparativi per la sepoltura. Ed è qui che lei compie “la cosa illecita”:

Agathe s'era già chinata, e, sfilatasi dalla gamba un'altra giarrettiere di seta, che portava per non stringersi alla cintura, sollevò il sontuoso drappo mortuario e la infilò nella tasca del padre (R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino 1997, 801).

Agli occhi di Ulrich questo è il massimo dell'illecito: “quell'idea barbara di donare al freddo cadavere una giarrettiere ancor calda della gamba di sua figlia”. Proprio qui si gioca la variazione. L'episodio si collega agli strati arcaici della biografia dei personaggi, quando da ragazzi seppellivano le loro unghie tagliate in giardino e muravano versi appena composti tra i mattoni di una casa in costruzione. E qui sta la variazione: Ulrich, l'ultimo uomo della modernità, pensa ai posteri che un secolo dopo troveranno le loro deiezioni, i loro cartigli, le tracce della loro vitalità semantica (pensa a un *progetto*); “alla piccola Agathe invece interessava il seppellimento come tale”. L'oggetto seppellito non è un oggetto conservato, come se la memoria fosse il luogo nel quale istituire un progetto modernista per il futuro, ma un oggetto che assume la forma del cadavere per cambiare senso. Questa secondo Rella la grande intuizione di Benjamin nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Si tratta di leggere il testo alla luce dello “sguardo che trasforma il ricordo in cadavere, l'esperienza

vissuta in esperienza defunta” (*Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, citato in Rella 2021, 72); aggiungo: l’oggetto in citazione dell’oggetto.

Si tratta di un tema caro al romanzo modernista. Rella riferisce che Proust, nell’ultimo volume delle *Recherche*, paragona la memoria a un cimitero sulle cui lapidi i nomi non si riescono più a decifrare (*Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, citato in Rella 2021, 74), dando una descrizione quasi didascalica del problema sul quale insiste per tutto il romanzo: l’abitudine, con la sua mortale attività di ottundimento, copre le sensazioni trasformandole in ricordo. Ma è solamente grazie a questa attività di copertura che quel ricordo, una volta ritrovato, è in grado di sorprendere come solo può fare un cadavere nel quale ci si imbatte senza preavviso svoltando l’angolo, con la sua ironica e impassibile fissità. Il romanzo di Proust si genera in questo modo, dal contatto con i cadaveri delle sensazioni seppellite negli strati dell’abitudine che pian piano vengono lacerati. Ma senza l’abitudine, il romanzo sarebbe impossibile perché non ci sarebbe nulla da ritrovare, nessun cadavere da dissepellire, ci sarebbe solo un presente immobile di sensazioni vivide. La memoria uccide il ricordo e ne conserva il cadavere che odora di ceneri bagnate, come l’alito della madre morta che appare in sogno a Dedalus in apertura dell’*Ulisse*.

Non si comprende il saggio su *L’opera d’arte*, dice Rella, se non si fa ricorso al dispositivo dell’allegoria, a quel dispositivo – parola foucaultiana – che agisce come “destrutturazione dell’aura e della parvenza”, trasformando appunto “il ricordo in cadavere, l’esperienza vissuta in esperienza defunta”. Ma questo lo si capisce solamente se si guarda alla produzione coeva di Benjamin (su tutto all’*exposé* dei *Passagen* e ai tentativi di venire a capo del Baudelaire) e la si connette a quanto Benjamin andava dicendo delle lettere e cioè che proprio il saggio sull’*Opera d’arte* poteva illuminare quel che si vedeva in opera nel XIX secolo e, più precisamente, quel che “solo ‘ora’ è conoscibile, che non lo è mai stato prima e che non lo sarebbe più avanti” (*Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, citato in Rella 2021, 70). Il saggio su *L’opera d’arte* illumina il XIX secolo, che a sua volta fornisce al saggio il suo contenuto, senza il quale si presenterebbe come piatta descrizione di quella cornice mediatica superficiale nella quale di lì in poi l’opera d’arte sarebbe comparsa senza però apparire.

L’arte del XIX secolo, dalla scarpa bianca e sporca sul corpo nudo dell’*Olympia* fino alle “gambe all’aria” della carogna di Baudelaire, non ha fatto altro che calpestare la propria aura, gettare nel fango l’alloro e strappare il velo alle muse scoprendo la prostituta al di sotto della vergine. Ma questo gesto è conoscibile pienamente solo “ora”, ora che il meccanismo allegorico è venuto allo scoperto, ora che la riproducibilità tecnica ha operato uno svelamento definitivo di ciò a cui l’arte moderna ha sempre alluso: la scarnificazione del significato. L’arte del XIX secolo – ma questo vale anche per l’arte delle avanguardie, come Benjamin ci ricorda, per il Dada e per i surrealisti – erodeva l’aura, ma non rinunciava all’artista: al “nano gobbo” (*Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, citato in Rella 2021, 70), dice Rella, alludendo alle tesi benjaminiane *Sul concetto di storia* (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino 1997). Al di sotto dell’opera desacralizzata del Dada si nasconde anco-

ra un nano gobbo, che prova in ogni modo a ritrarsi allo sguardo interpretativo, senza poter sparire del tutto: come gli inservienti ne *Il castello* di Kafka (F. Kafka, *Il castello*, introduzione e traduzione di P. Capriolo, V ed., Torino 2014), viene cacciato dalla porta per rientrare dalla finestra. Gettare la propria aureola nel fango è pur sempre un gesto, una mortificazione, che è già subito mortificazione di qualcosa, di sé in quanto poeta, della poesia in quanto tale, del canto in quanto voce del mondo. Mentre nel saggio su *L'opera d'arte* il nano non c'è più: resta solamente il meccanismo allegorico che desacralizza l'oggetto e lo immerge nel deserto di ghiaccio dell'astrazione. La riproducibilità tecnica, prima di tutto, dice qualcosa dell'arte moderna, ne illumina il funzionamento, finalmente visibile, una volta che il suo nano gobbo è stato ucciso o, meglio, licenziato perché obsoleto, vittima poco illustre dalla spietata legge di concentrazione dei capitali e dell'obsolescenza della manodopera. Ma allo stesso tempo questo riferimento offre un contenuto al saggio stesso, la cui attività di erosione ottiene un termine di riferimento, che è l'arte moderna nella sua fase esiziale, con tutto il suo portato progettuale e utopico.

La riproducibilità tecnica, allora, mette a nudo l'allegoria, espone il suo lavoro di macchina, allo stesso modo in cui per Furio Jesi nel XX secolo si rende conoscibile il mito come *macchina mitologica*. Quel dispositivo che Benjamin ha riconosciuto per la prima volta nel teatro del barocco tedesco, e che non può essere fissato con una formula oggettivante, arriva allo scoperto nella riproducibilità tecnica. Se è vero che l'allegoria presiede il saggio su *L'opera d'arte*, allora è vero che di essa possiamo vedere con chiarezza il funzionamento, senza che sia possibile osservarla come dato. L'allegoria, principio moderno del significare, non si comporta come un ente osservabile e analizzabile, essa è piuttosto la dinamica stessa di erosione di ogni residuo auratico, di ogni apparenza di senso, della quale osserviamo il funzionamento di macchina senza poterla definire. Si tratta allora di un dispositivo del quale vediamo il funzionamento senza capirlo, perlomeno finché ancora è in funzione. Lo capiamo solo più tardi, quando la riproducibilità lo ha portato allo scoperto rendendolo però inattivo. Ecco quel che possiamo dire dell'allegoria:

Si sarebbe indotti a credere che quest'insieme abbia avuto, un tempo, una forza razionale e che ora sia semplicemente rotto. Ma non sembra che sia così; almeno non ci sono indizi per questa congettura; da nessuna parte si rilevano aggiunte o fratture che confermerebbero la tesi sostenuta; l'insieme sembra assurdo, ma – a modo suo – compiuto. Non è possibile aggiungere altro giacché Odradek è mobilissimo e non si può catturare (F. Kafka, *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Roma 2010, 1129).

Parlando dei media tecnicamente riproducibili, il saggio su *L'opera d'arte* illumina l'arte del XIX secolo e delle avanguardie. Negli ultimi anni della sua vita, Duchamp ha avuto modo di ritornare sul successo dei suoi readymade. Queste serie di prodotti, dice l'artista nell'intervista rilasciata nel 1964 a Calvin Tomkins, non aveva una posizione centrale nella sua produzione; di certo non aveva la posizione che Duchamp assegna al *Grand Verre*, macchina esemplificativa del desiderio incompiuto che riconnette il dadaismo alle madonne delle grandi pale d'altare del Cinquecento. Ma il mondo dell'arte, le gallerie e le collezioni, ne ave-

vano indovinato la fortuna molto più facilmente dell'artista, che non considerava i *readymade* nemmeno delle vere e proprie opere. Perché, appunto, non lo erano per i canoni modernisti, ma lo erano per quelli di una allegoria totalmente dispiegata e consumata dalla ripetizione. Nel *readymade* si vede in funzione la macchina allegorica, che ripropone e ripete l'oggetto in quanto cadavere dell'oggetto vissuto, in quanto sua citazione ironica. Sui pettini di Duchamp lo sguardo si fissa perché ripresentano l'oggetto della vita quotidiana trasformato nel suo doppio defunto, nella denuncia che sotto la realtà non c'è nessun nano gobbo, ma solamente il posto vuoto nel quale questo sedeva:

Forse il *moderno*, il tempo di Benjamin, è il tempo in cui paradossalmente la riproducibilità tecnica si muove fianco a fianco con ciò che è *Ausdrucklose*, con l'infigurabile che è al centro di opere come quella di Kafka o come quella di Schönberg, o di Franz Kline, come se il senso si ponesse sempre più, come ha scritto Paul Celan, nell'ombra: quel cuore di tenebre che anche l'apoteosi hollywoodiana in *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola ha finito per scoprire come la cifra profonda della nostra epoca, dell'epoca della riproducibilità tecnica (*Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, citato in Rella 2021, 75).

Spingendo più avanti il discorso di Rella, si potrebbe forse dire che il saggio di Benjamin su *L'opera d'arte* chiude a ogni tentativo per davvero moderno di rappresentare l'irrappresentabile. La ripetizione dice proprio questo, che l'irrappresentabile non c'è più in quanto tale, ma resta soltanto il meccanismo allegorico e ripetitivo che denuncia l'irrappresentabilità: non più aura, seppure gettata nel fango, non più apparenza, seppure scabra, ma solamente ripetizione del cadavere: il cyborg di Ridley Scott, lo zombie di Romero, il *Doppelgänger* di Lynch e il soldato di Coppola, il cui cuore di tenebra, piuttosto che l'abisso pulsante e irrazionale di un conflitto, è il simulacro di una battaglia che assomiglia più all'ennesimo sabato serata finito male che a una guerra.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 2021

F. Rella, *L'arte e il tempo*, Milano 2021.

English abstract

In his essay *Di alcuni motivi in Walter Benjamin. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Franco Rella attempts to interpret Benjamin's text and unravel the tension between regression and progress in an art that is liberated at the price of losing its aura. Rella reads Benjamin's text through the device of allegory, connecting it with the concept of memory.

keywords | Walter Benjamin; Mechanical reproduction; Modernity; Mythological machine.

A Venezia Kafka ha cercato casa

Roberto Masiero

... radicarsi nell'assenza di luogo.

Franco Rella

C'è stato un tempo nel quale il lavoro era tutto, proprio tutto. Non è stato sempre così. In altri tempi e/o in altri luoghi aveva dignità solo chi non era costretto a lavorare. L'umanità aveva una idea di se stessa molto diversa dalla nostra. Tant'è! Nel tempo nel quale il lavoro era tutto, su di esso si misuravano i valori sia sociali che economici. Se non avevi lavoro, eri un diseredato; se sfruttavi il lavoro altrui, eri ricco, potente e anche spesso classe dirigente; se eri costretto a lavorare e non avevi altro che la tua forza lavoro, non ti restava che organizzarti politicamente per affermare dei diritti magari dicendoli come universali. Perché no? E così nel bene e nel male il lavoro era proprio tutto.

In questo tempo, per contrappasso, o perché sempre ci vuole una differenza per confermare una regola, c'erano delle figure alle quali era concesso non dico di non lavorare, ma di poter fare e pensare le loro cose quando volevano e come volevano. Sono i "guardiani del regno della libertà", vera o presunta che fosse o che sia. Queste due figure erano e sono ancora oggi (ma per quanto ancora?) l'artista e l'intellettuale.

Guardando un'opera d'arte in un museo vi siete per caso chiesti quante ore di lavoro ci sono volute? Penso proprio di no. O leggendo una poesia vi siete interrogati su quanto costa ogni verso che state leggendo? Ancora no! E se leggete uno scritto di un qualche intellettuale non vi indignate se venite a scoprire che è stato pagato da qualcuno per scrivere ciò che state leggendo? Chiaramente sì! Gli artisti e gli intellettuali!? Eccoli – ambedue liberi dal lavoro, immersi nell'arcano dei valori e inevitabilmente inquieti, costretti a vivere lo sradicamento e a rincorrere la libertà per la libertà. Uguali e diversi, convivono. Il primo non può che fare cose, manipolare mondi, negare le opere del passato. Non c'è opera definita da noi opera d'arte che non tenti di uccidere le opere d'arte precedenti – così Theodor W. Adorno, che se ne intendeva. L'artista è inevitabilmente un assassino. Il secondo, l'intellettuale, prova a liberare il



M. Cacciari, F. Rella, M. Tafuri, G. Teyssot, *Il dispositivo Foucault*. Introduzione di Franco Rella, Venezia 1977 >> PDF.

pensiero dal vincolo delle cose e si ritrova spesso (e ovviamente, non solo) a intrufolarsi nel mondo dell'artista, per scoprirne i modi e le ragioni del delitto.

Tra l'artista e l'intellettuale c'è lo stesso rapporto che c'è tra l'assassino e il detective. Franco Rella prova a mettersi contemporaneamente da una parte e dall'altra: sogna di scambiare i ruoli e penetrare gli arcani dell'uno e dell'altro. Faticoso! Certo! Utile? Sì! E non solo per lui, ma per tutti noi. Artisti e intellettuali c'erano anche prima del tempo nel quale il lavoro era tutto. Ad esempio, nel tempo nel quale il lavoro era del servo mentre al signore (al padrone) spettava il consumo per il consumo, l'ostentazione per l'ostentazione, l'artista faceva il ritratto del re o rappresentava ciò che voleva il signore, e l'intellettuale, mosca cocchiera, sussurrava all'orecchio del potere il che fare. Così era! Non così in quello che per ora è ancora (per quanto?) il nostro tempo. Certo nel tempo nel quale il lavoro è tutto e tutto può essere razionalizzato, anche l'intellettuale dovrebbe e potrebbe svolgere un lavoro come professione ed essere portatore della implicita oggettività del mercato/sistema o del sistema/mercato. Diciamo chiaramente: anche l'intellettuale dovrebbe o potrebbe diventare organico al sistema o al contro sistema e farsi così soggetto politico. Ma il sistema è tale perché astuto, astutissimo, e si rigenera fagocitando il negativo e così sia l'artista che l'intellettuale, che vivono abitando il regno della libertà (vera o presunta è indifferente), preferiscono per lo più essere organicamente disfunzionali lasciando che le opere come le interpretazioni del mondo incontrino le contraddizioni sempre in atto. Ed è così che due figure come l'artista e l'intellettuale, così diverse tra di loro e dagli altri, non trovano mai casa. Ed è così che la loro inevitabile solitudine – la loro differenza – li costringe continuamente a perdersi e a ritrovarsi, per poi perdersi di nuovo in sé, entro e oltre la politica, e inevitabilmente nel sociale. Quel sociale nel contempo amato e odiato.

Franco Rella legge con inquietudine, l'inquietudine del nostro tempo. E in questo è, pienamente, un intellettuale. Si confronta all'inizio degli anni Settanta con Georges Bataille e Gilles Deleuze. Affronta i temi del marxismo, della "scienza del capitale", curando un libro di Roger Establet e Pierre Macherey, sociologo il primo e filosofo il secondo, che si confrontano con Louis Althusser, per poi gettarsi a capofitto (proprio così: a capofitto) nell'analitica freudiana, riandando necessariamente al punto d'inizio: la grande crisi dei fondamenti della stessa epistemologia occidentale che esplose ovunque a fine Ottocento e nei primi anni del Novecento, e che si mette in scena con la decadenza dell'Impero asburgico a Vienna. Lì *abita* Freud ed esplose la crisi stessa dell'idea di soggetto. E che altro poteva entrare in crisi se non l'orgogliosa soggettività del dominio occidentale? Franco Rella vuole scoprire l'assassino e sa che è pericoloso provarci.

Nel 1976 Cacciari pubblica *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo, da Nietzsche a Wittgenstein*. Sempre nel 1976 Rella viene chiamato al Dipartimento di Storia dell'Architettura di Venezia, istituito con la riforma avviata da Carlo Aymonino nel 1974. Il Dipartimento sostituisce l'Istituto di Storia fondato e diretto da Bruno Zevi, il quale nel 1963 si trasferisce all'Università di Roma lasciando la propria cattedra a Giuseppe Mazzariol. Il Dipartimento è

voluto e diretto da Manfredo Tafuri, arrivato a Venezia nel 1968. Non un anno qualsiasi. A preparare il terreno c'era il giovane Massimo Cacciari.

Il dipartimento nasce con il preciso intento di dare dignità all'autonomia della ricerca storico-critica e per ripensare radicalmente la stessa storia dell'architettura. Verranno per questo chiamati da Roma Mario Manieri Elia e Giorgio Ciucci e poi, cooptati, Francesco Dal Co, Marco De Michelis, Paolo Morachiello, Antonio Foscari, Donatella Calabi, Ennio Concina e anche un giovane appena addottorato, Georges Teyssot. L'istituzione dei dipartimenti sperimenta e anticipa la significativa riforma universitaria, la 382 del 1980, che riconoscerà dignità di ricerca all'insieme del sistema accademico italiano. L'università non era più pensata solo come momento della formazione di professionisti necessari al sistema produttivo, ma anche come struttura rivolta alla ricerca, quindi anche con una funzione critica dello stesso sistema. L'università vuole essere sino in fondo la fabbrica del lavoro intellettuale.

Franco Rella legge, rilegge, si immedesima nei testi che colgono o vivono in vario modo la crisi e il sistema Occidente: Kafka, Musil, Weininger, Benjamin, Dostoevskij, Florenskij e chi sa quanti altri. La crisi è invasiva, paludosa, insinuante, alle volte persino suadente ed educata. Rella si immedesima sino al punto da sacrificare se stesso nelle opere altrui. È il rito della interpretazione. Proprio così: offre anima e corpo alla dispersione sacrificale, alla ricerca di un varco che offra a se stesso e al lettore una possibilità verso il grande, necessario e umanissimo sogno della libertà. Lo offre al lettore che, per Franco Rella, come per Baudelaire, è un ipocrita fratello. "Tu, ipocrita lettore – mio simile e fratello" – così all'inizio dei *Fiori del male*, testo più e più volte interpretato da Rella. Si rivolge all'ipocrita fratello per liberarlo da se stesso e per tentare una impresa quasi impossibile: stanare con l'interpretazione del testo da una parte le contraddizioni del contesto (della stessa società), e dall'altra l'arcano del non detto, meglio dell'indicibile.

Nel tempo in cui il lavoro non è più l'unica variabile per la determinazione del valore e là dove la questione non è più come il lavoro produce il valore e come questo venga legittimamente o meno redistribuito, ma come l'operaio possa diventare, organizzandosi, intelligenza collettiva, che può fare l'intellettuale? Ebbene questo tempo costringe a prendere posizione. O l'intellettuale diventa organico, mosca cocchiera dell'antisistema, e immediatamente politico, oppure si rintana in un estetismo onanistico per riti collettivi della cosiddetta cultura di massa, adattandosi a quella che veniva chiamata società dello spettacolo, animata da macchine desideranti: noi.

Certo qualcuno nel tempo della grande crisi percorsa da tutti gli autori che Rella interrogava poteva anche proporre il lavoro intellettuale come professione, cioè come capacità di oggettivare il mondo. Altri, tempo dopo, potevano anche proporre un intellettuale astuto come le colombe e temerario come i serpenti, pronto alla verifica dei poteri, cioè a scardinare il sistema, oppure disposto ad avvelenare i pozzi senza lasciare tracce in nome di una etica dei fini che giustificano i mezzi. Sta di fatto che alla fin fine ciò che emergeva – ed emerge – è che il

sistema ha una potente caratteristica: si alimenta di ciò che lo nega, riesce a fare proprio, a rimetabolizzare, anche il contropotere.

E allora? Forse questo mondo è il migliore dei mondi possibili e quindi l'intellettuale è solo uno fra i tanti che gioca con quella cosa che chiamiamo intelligenza e non si preoccupa più del sociale, dell'altro e tanto meno del 'totalmente altro'? Oppure c'è un altro modo di offrirsì al mondo o di provare a cambiarlo? Mi viene una parola antica, *kénosis*, che forse Franco avrebbe apprezzato. Significa 'svuotamento' e nel lessico dei greci assumeva anche una sfumatura morale negativa: indicava l'ambito del 'vanitoso', 'frivolo'. Ma poi questa parola viene usata da Paolo di Tarso per segnalarci qualcosa di scandaloso che riguarda il Cristo. Come è possibile che il figlio di Dio riduca se stesso al nulla, rifiuti la sua stessa autorità, rinneghi la propria stessa divinità facendosi simile all'uomo e diventando così agnello sacrificale? Questa è la *kénosis*!

Predisporre all'interpretazione – ed è questo che sempre fa Franco Rella nei suoi scritti, ma anche faceva nelle sue lezioni – significa annullare se stessi nel testo, per decostruire non solo il testo nelle sue trame, sino a ciò che non viene detto nel testo stesso, ma anche decostruire le proprie certezze, convinzioni, i preconcetti. *Incarnare* la crisi, farla diventa corpo sacrificale. *Kénosis*, appunto. Al di là di questioni di fede, questo riguarda il nostro stesso linguaggio e quindi la nostra stessa umanità. Franco lo sapeva e lo praticava con rara umiltà intellettuale. Ritorno a Paolo di Tarso, e non certo per presunzione teologale: il mondo può essere altro da com'è non perché lo neghi e rifiuti o perché individui in un *altro* o in un *altrove* delle colpe, ma perché sei disposto ad abbandonare il modo in cui pensi e fai, perché sei disponibile alla *kénosis*, sei disposto a svuotarti da ciò che pensi di essere e quindi fai o che fai perché pensi di essere in un determinato modo. Nella teologia del Nuovo Testamento e nella teologia politica questo è il tema della conversione; in sociologia politica questo è ciò che di più radicale si può pensare e fare: la rivoluzione.

Ma se provi l'emozione di poter cambiare l'esistente, devi non cercare il nemico ma capire che esso è *in interiore homine*. E in questo non puoi che affidarti all'interpretazione dell'altro come interpretazione del sé essendo disposto a pensare in altro modo. Essendo disposto alla conversione: interpretare significa percorrere i sentieri della conversione. Come non essere inquieti! Serve una metafora: il lavoro intellettuale come un dissodare e un seminare, meglio un disseminare. Franco scava e semina. Scava nei testi, nei contesti e in se stesso, nelle sue stesse idiosincrasie, nevrosi, e nostre paranoie ... implicandoci. Scavare significa dissodare. L'intellettuale può essere colui che prepara il terreno per la semina, con la fatica nell'aprire il solco, nel togliere le erbacce e le radici invasive, le pietre che la geologia ha disseminato ovunque, e si sa quanto è potente ciò che sta nel tempo lunghissimo, di per se eterno, come la geologia. Dissodare significa rigenerare.

Questo è ciò che può fare l'intellettuale dopo essere stato mosca cocchiera e narciso collettivo e si ritrova con un mondo al quale sono venute a mancare persino le parole. Un mondo amato e odiato, idolatrato e sospettato. Un mondo che Rella prova ad affrontare oltre l'evidenza, sca-

vando nel fondo di una parola che sempre torna in lui e nei suoi e nostri compagni di strada: l'indicibile. In un paradosso assoluto: prova a dire ciò che non può avere parola. Franco cercava tra le parole ciò che le parole non sanno o non possono dire. E qui, sull'indicibile, il mio più che amichevole disaccordo: non esiste null'altro che ciò che è possibile dire, e ciò che non è dicibile non esiste sino a quando qualcuno o qualcosa non lo dice. Se qualcuno pensa che tutto vada ricondotto all'indicibile, per cortesia, stia zitto (visto che l'indicibile è appunto non dicibile) e nel caso si predisponga a tacere si riconosca almeno nelle liturgie di un sacerdozio tra il metafisico e il religioso. Ciò che non esiste è semplicemente il possibile, mai presente e sempre in atto. E per quanto possa sembrare paradossale non c'è nulla di più concreto del possibile. Siamo parlati e crediamo di essere noi che nominando il mondo lo creiamo. Non è proprio così, siamo solo una delle relazioni possibili. Ecco di nuovo la questione: pensando/vivendo la *kénosis*, lo svuotamento, possiamo finalmente smettere di ritenere di essere fatti a immagine e somiglianza di Dio. Somma presunzione, peccato di orgoglio: non siamo la misura di tutte le cose e la nostra unica e vera dignità sta nell'interpretare, quindi nell'interrogare. La *kénosis* può liberarci dalla autoidolatria, ancor più scandalosa quando arriva a presupporre che non siamo noi ad essere fatti ad immagine e somiglianza di Dio, ma è Dio fatto a nostra immagine e somiglianza.

Rella ha continuamente lavorato sulle parole e sulle grammatiche e sulle sintassi per scavare dentro a se stesso e dentro di noi. È come se avesse percepito che il lavoro intellettuale non può che essere lavoro collettivo nel quale tutti assieme e non solo lui proviamo a dissodare il terreno. La sua lezione non è mai stata solo la sua lezione, visto che tutti eravamo con lui in gioco: implicati, di nuovo. Raro! Non solo umanamente, ma intellettualmente raro. Forse aveva elaborato la giusta idea che nella crisi è inutile piangerci addosso, ma va elaborata una strategia, la libertà rigorosa dell'interpretazione per alimentare l'intelligenza e la creatività collettiva. Non Apollo, né Dioniso! E soprattutto andrebbe rotto lo specchio nel quale Narciso si ritrova. Per una rigorosa passione, per una distanza empatica. Di certo difficile, ma non impossibile. Rompere lo specchio? Forse sì. Franco sarebbe d'accordo: sapeva ascoltare Lacan.

E la politica? Dio mio, la politica! La politica in quegli anni!? Dalle contestazioni nelle università del '68, all'omicidio di Aldo Moro nel maggio del '78, molte le questioni: la trasformazione del sistema di diffusione e trasferimento dei saperi per riconfigurare anche una nuova classe al potere con una università che da élite diventa di massa; la forte contrazione della crescita economica; la crisi petrolifera con l'aumento del costo delle materie prime; i profondi processi di ristrutturazione del sistema produttivo; la questione cruciale dell'occupazione. Crescono allora vaste aree di emarginazione sociale dove sono coinvolti soprattutto i giovani e le donne. E ancora l'esito non previsto dal sistema di potere del referendum sul divorzio del 1974 che segnala un paese più laico e aperto e l'avanzata delle sinistre nelle elezioni amministrative del 1975 e in quelle politiche del 1976. Cambiano le giunte nelle maggiori città italiane. Il PCI, che nel 1973 aveva teorizzato il "compromesso storico", cioè l'alleanza di governo con le maggiori forze politiche popolari, lo mette in pratica tra il 1976 e il 1979, entrando nell'area di governo prima con l'astensione e poi con l'appoggio dall'esterno. Nello stesso tempo, con la rivendica-

zione di autonomia da Mosca, si comincia a parlare di un “eurocomunismo” con alla testa il PCI di Enrico Berlinguer, che comincia a fare i conti positivamente con il contesto delle società democratiche occidentali. Nel frattempo, emerge violento un “terrorismo rosso”, che assume particolare virulenza verso la fine del decennio, sino all’omicidio di Aldo Moro.

Nel 1976 il gruppo di lavoro del Dipartimento di Architettura dello Iuav di Venezia organizza un seminario dal titolo *Il dispositivo Foucault*. La proposta è del giovane Georges Teyssot, accolta dal Direttore Tafuri, da Massimo Cacciari e dallo stesso Franco Rella.

Teyssot intendeva utilizzare l’opera foucaultiana per costruire una storia sociale degli spazi sulla base di una serie di testi non ancora tradotti in italiano, come la conferenza che Foucault aveva tenuto dieci anni prima al Cercle d’études architecturales – dedicata alle eterotopie – e il testo sulle *Machines à guérir*, pubblicato dall’Institut de l’Environnement de Paris. Tuttavia, e indipendentemente dai desideri di Teyssot, furono ben altri gli esiti di quella giornata di studi. Com’è stato scritto, in effetti, lungo tutti gli anni Settanta la ricezione italiana di Foucault “riflette l’effervescenza della realtà politica italiana: la crisi dello storicismo e della cultura laica e liberale, l’emergere di una sinistra operaista, alternativa a quella del PCI, come anche di un movimento di contestazione politica e sociale nelle fabbriche e nelle università. Si potrebbe dire: Foucault politico, dunque.

Così Marco Assennato nell’importante saggio *Il dispositivo Foucault. Un seminario a Venezia, dentro al lungo Sessantotto italiano*, che invito a leggere, pubblicato in Engramma (“La Rivista di Engramma” 156, 2018, 119-140). Molte sono le posizioni che allora emergeranno. Nel sottotondo c’è comunque un problema: l’intellettuale deve o può essere organico al potere o al contropotere? O che altro ruolo può avere che non sia quello dell’uomo di “apparato” o di “buffone di corte”? Per avere il quadro delle varie posizioni invito ancora a leggere il saggio di Assennato. Quello che mi interessa ora è rilevare la posizione di Franco Rella. Ecco allora ancora Marco Assennato: “Tanto nella sua introduzione al volume che nel suo intervento, Franco Rella si piazza sulla stessa lunghezza d’onda di Ginzburg”. Cosa aveva scritto Ginzburg su Foucault? Ancora da Assennato:

Foucault è accusato di *irrazionalismo*. Secondo Ginzburg, “nell’archeologia del silenzio” del filosofo francese gli *anormali*, i matti, i marginali – e più in generale “le vittime dell’esclusione sociale” – sono trattati come “i depositari dell’unico discorso radicalmente alternativo alle menzogne della società costituita”. Si tratterebbe allora di recuperare questo discorso altro per scagliarlo come una pietra contro il *logocentrismo* del potere. Tuttavia, secondo Ginzburg [...] essendo, a parere di Foucault, impossibile “parlare della follia in un linguaggio partecipe della ragione occidentale”, la ricerca non può che arenarsi nel “rifiuto dell’analisi e dell’interpretazione” o, peggio, approdare a “un’estraneità assoluta che si pone al di là, o meglio al di qua della cultura”. Il foucaultismo sarebbe dunque una forma paradossale di *neopirronismo* al quale non restano che il “silenzio puro e semplice – eventualmente accompagnato da una muta contemplazione estetizzante”.

Per Rella questa è una “ideologia della fuga, impero incondizionato del desiderio, negazione delle contraddizioni attraverso le quali si costituiscono i soggetti” e vi oppone il severo metodo dell’analitica freudiana. Detto in altri termini, se ciò che rende potente il sistema costituito è il

fatto che il potere si nasconde diffondendo le nebbie dell'indicibile, il compito di ognuno di noi (e non solo dell'intellettuale) è quello di diradare le nebbie dimostrando che nulla è indicibile e che ciò che è scandaloso va detto con la maggiore chiarezza possibile.

E allora l'interpretazione dei testi come dei fatti che ruolo può assumere rispetto allo svelamento dei dispositivi del potere? Quello di far proliferare all'infinito le nebbie, verso forme di un mai concluso edonismo, di un desiderio mai risolto e risolvibile, che rincorre se stesso per evitare di esaurirsi, oppure quello di provare a dissolvere le nebbie, di essere politico senza dover diventare politicamente apparato? Non facile scegliere – o 'credere' – da che parte stare. Rella non si fa soggetto politicamente identificabile, meglio formalmente riconoscibile. Per non schierarsi? Assolutamente no! Sapeva bene da che parte era: solo che interpretava il suo ruolo di studioso come colui che non domina, ma predispone, che non impone, ma che rende possibili e libere le interpretazioni inseguendo nel contempo quelle vere e false, plausibili e implausibili, dimostrate o meno, purché vive. Solo che perché questo avvenga il soggetto interpretante deve continuamente annullarsi e ritrovarsi, per ancora annullarsi nella interpretazione e nelle pratiche tra esegesi ed ermeneusi. Questa mi sembra la 'partita' di Franco Rella: non schierarsi, non oggettivarsi nella urgenza della politica, sacrificandosi invece al rituale della interpretazione come catarsi, o allo svelamento della possibilità stessa che lo svelamento possa accadere. Accettare di essere vittima sacrificale, allontanando da sé l'illusione che la soluzione sia nella elaborazione teoretica. Tanto meno rispetto alle pratiche immediate della politica.

Franco Rella ha cercato continuamente di radicarsi non tanto in un luogo ma nell'assenza di un luogo. La solitudine non si impara. Rella trova casa a Venezia. Non certo un non-luogo, ma di certo un luogo improbabile, se non altro perché non c'è nulla di simile in nessun altro luogo. Un mondo altro, o nessun-mondo, come Rella scrive in uno dei suoi ultimi saggi, per Alessandra Chemollo:

Ma esiste Venezia, può esistere una città che non ha confini, quella linea dove la terra finisce e comincia l'acqua, dove dunque sia possibile stabilire un qui e un là, un qui e un altrove, un dentro e un fuori? [...] Venezia però esiste davvero.

Un luogo tutto e sempre da interpretare e non solo da vivere. Forse qui a Venezia, la sua e la nostra inquietudine, trova un po' di riposo nel languore che però ci costringe ad una interpretazione allusiva, sottile, al limite tra nevrosi e noia. Quanto pesano i luoghi! E Rella porta a Venezia in cuor suo molti amici, da Kafka a Baudelaire, da Benjamin a Valery, da Rilke a Montale, e molti, molti altri, nostri compagni di viaggio. Sapeva comunque di avere una tana dove tornare: Rovereto. Nell'inquietudine si impara anche la prudenza. Si prova ad andare e a tornare.

Viene chiamato dal Dipartimento di Storia dell'Architettura per gli insegnamenti di Letteratura artistica e, più tardi, Estetica. Estetica dell'architettura? Assolutamente no! Estetica e basta! Discorso attorno all'arte, al bello e alla percezione sensibile o se volete, come si usava allora, a molto altro ancora. Quasi tutto in quel tempo veniva interpretato come un momento di una

complessiva totalizzazione estetica. Indubbiamente amava come tanti l'architettura, ma non era proprio il 'suo'. Sbagliato? Assolutamente no! Anzi, proprio qui sta il meglio della sua chiamata all'istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Cosa ha significato la presenza di Franco Rella in un contesto come quello di una facoltà di Architettura? Che il progetto di architettura è indubbiamente un mestiere con i suoi saperi e le sue tecniche specifiche, ma è anche capacità di interpretare il reale in tutte le sue sfaccettature e di elaborare una critica dell'esistente; che nella elaborazione delle forme e nell'uso delle tecniche ne va del sociale e che sempre viene implicata la percezione sensibile, l'estetica, soggettiva come collettiva; che questo richiede senso della responsabilità e visione del possibile come del futuro e che l'intera società collassa se è incapace di autoanalisi; che le arti tutte non hanno solo come scopo le emozioni ma anche le forme e i modi delle relazioni sociali e che è indubbiamente vero che quando c'è da costruire una abitazione, un palazzo, e tanto altro ancora, è inevitabile e giusto chiamare un architetto con tutti i suoi saperi, ma che c'è anche un sapere dei saperi, quello che ci rende cittadini. E soprattutto che siamo noi collettivamente che trasformiamo i luoghi in spazi abitandoli. Questo vale per l'architettura ma anche per il design e per le arti tutte. È così che Franco Rella diventò un protagonista fondamentale nel 2001 della nascita della Facoltà di Design e Arti dello Iuav.

A circa trecento o quattrocento metri dalla Piramide, mi inchinai, presi un pugno di sabbia, lo lasciai cadere silenziosamente un po' più lontano e dissi a bassa voce: sto modificando il Sahara...

È un frammento di Borges intitolato *Il deserto*: chi sa come lo avrebbe interpretato Franco.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1977

M. Cacciari, F. Rella, M. Tafuri, G. Teyssot, *Il dispositivo Foucault. Introduzione di Franco Rella* (a cura di F. Rella), Venezia 1977.

Rella 2022

F. Rella, *Immaginare Venezia*, in A. Chemollo, *Venezia Alter mundus. Con un saggio di Franco Rella*, Venezia 2022, pp. I-XVI.

English abstract

The years in which Franco Rella is called upon to teach at the Luav University are those in which departments are established as places that combine research and teaching. In the Department of History of Architecture, directed by Manfredo Tafuri, the discussion on the role of the intellectual has a crucial moment in the symposium *Dispositivo Foucault*, organised by Tafuri, Massimo Cacciari, Georges Teyssot and Rella. The intellectual seems to have two alternatives: to become integrated into the system or the counter-system, into power or counter-power, on the one hand, or to retreat into an onanistic aestheticism. Instead, Rella chooses the lonely and demanding path of interpretive work. A path that can be read as *Kénosis*, self-emptying, self-annulment in the text, in its interpretation. From this perspective, Venice becomes the place to root oneself in the absence of place. And teaching Artistic Literature and Aesthetics in a School of Architecture helps to interpret reality in its multiple facets, and to elaborate a critique of what exists.

keywords | Franco Rella; Michel Foucault; *kénosis*; Intellectual work; Università Luav di Venezia.

“Uno scrittore, scrive”: FR, Grande Lettore

Susanna Mati



Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884, National Gallery, London.

Per tracciare un profilo e un ricordo vivente di Franco Rella, credo si debba per forza cominciare dalla definizione di Roberto Calasso, che fino all'ultimo gli ha mandato i suoi libri affettuosamente dedicati: Franco era uno dei Grandi Lettori di questo paese. Lettore e scrittore di estrema ricchezza e disordinata generosità; lettore onnivoro, bulimico e falstaffiano, dicevo io, che riversava nella scrittura le sue letture sconfinata. In effetti, i suoi libri mostrano la stoffa dei tessuti, costituiti come sono da una continua intramatura, da quello che, per certi versi, può essere considerato un “tappeto di lode” (la formula è di Rilke): è così che Franco, intersecando le parole, ha trovato la sua via al diventare scrittore. Sarebbe infatti difficile definirlo un filosofo in senso teoretico, poiché difetta non solo della ‘ricerca’ intesa al modo accademico, bensì anche di un metodo critico-analitico stringente, ovvero di quello “stringere la

vite finché morde” (così Sergio Givone) tipico di coloro che hanno un’impostazione, appunto, più filosofico-teoretica. Sembra piuttosto guidato dall’utopia benjaminiana del libro fatto solo di citazioni: ne conseguono sfaccettature, articolazioni, riprese, contraddizioni, *non sequitur* logici, evitamenti, abbandoni. Non sfuggirà che Franco ha scritto e riscritto sempre il solito libro, quello che un critico una volta definì un “danzante romanzo nietzschiano”: da cima a fondo, dall’inizio alla fine, la scrittura di Rella è un *libro unico*. D’altronde, “uno scrittore, scrive”, mi ripeteva. Infatti, che genere di filosofo è Franco Rella? La dicitura ‘letteratura artistica’, la materia che insegnò per tanti anni, prima di passare a estetica, sembra sia stata coniata appositamente per lui. Eppure è proprio tramite il suo metodo estetico-narrativo, del tutto frammentario e suggestivo, che Rella torna a dirci qualcosa di filosofico, qualcosa che oggi può risultare addirittura più coinvolgente e convincente di posizioni attardate su modelli teoretico-sistematici, su sorpassati ordini del discorso. Estetica, da *aisthesis*: un sapere *crossover* delle varie forme di sensibilità, nella molteplicità immensa, ingovernabile, delle loro espressioni.

Bisogna anche cominciare, quindi, dal vizio assurdo e dal piacere proibito della scrittura: che comporta un’ineludibile alienazione nella tana, che per Franco era il suo studio, in via Santa Maria a Rovereto. Attraverso questa alienazione passava però il suo rapporto con il mondo. Un vizio a cui ha messo fine solo la morte? O neppure quella? In ogni caso, è posto il nesso necessario tra la scrittura e la morte, a partire da quello che la sorte ha scelto come l’ultimo, rivelativo, libro: *La solitudine del Minotauro* (2023). Si notino i due termini del titolo: la solitudine è condizione intima della scrittura; il minotauro è una creatura ambigua, ibrida, mostruosa; dunque, una bestia nella tana, una bestia solitaria che scrive. Ne riporto qui *l’incipit*:

Sei in attesa. Ancora un respiro, poi un altro ancora. Dopo è il silenzio. E tu sei attento, teso, in attesa. Tra il prima e il dopo. Una soglia. Ma per quanto tu abbia cercato dentro quel respiro e anche dentro di te, ancora non hai capito. Hai gettato, richiamando questa immagine, o meglio questa esperienza, un’esca a te stesso. Forse pensavi di afferrare il capo di un filo che invece di farti uscire dal labirinto ti portasse dentro di esso, sull’orlo dell’abisso, forse di fronte al Minotauro. Sai che quel filo, quello stesso filo, potrebbe portarti fuori da questo strano labirinto, che non ha volute ambagi e circonlocuzioni, ma è una distesa paludosa su cui regna il torpido mostro, a cui Baudelaire ha dato il nome di noia. In realtà non è davvero noia, o non soltanto. Ciò che ora ti tiene stretto nelle sue spire si genera dall’inerzia, o meglio ancora da qualcosa che potresti ancor meglio definire un senso d’inutilità. La tua inutilità, la tua inettitudine, e l’inutilità delle cose. Del mondo? Non sai per ora definire e precisare questo sospetto. Sai che per uscirne, per uscire dal labirinto, non ti serve la spada di Teseo, ma piuttosto un filo da intrecciare in una trama. Non solo un filo in realtà, ma un filo che si complica in trama e ordito, in un tessuto. È quello che ti è sempre mancato, e tu hai cercato di ovviare a questa mancanza ricorrendo non a persone, tanto meno a personaggi, che ti sono sempre sfuggiti, ma ricalcando l’orma lasciata da parole spesso non tue, parole che continui a evocare su questa scena, su cui stanno come per un infastidito atto di presenza (Rella 2023, 7ss.).

Parole spesso non nostre, quelle che noi postumi usiamo nei libri; più che un personaggio o un creatore, “forse sarai un testimone”, scrive poco dopo Rella di se stesso. Ma stare chiusi

nella tana a scrivere evoca anche un'altra presenza, quella inevitabile della morte: "Talvolta ti è parso di avvertire un vago sentore di morte penetrare da qualche interstizio per poi stagnare sospeso nell'aria e spalmarsi sulle pagine dei tuoi libri, sulla pelle del dorso delle tue mani". "Anche tu hai pensato a un faccia a faccia con la morte, un istante in cui la potresti riconoscere come tua. Tu sai però che Rilke alla fine, travolto dal dolore, dice di non essere più quello che era stato. Ormai 'da nessuno riconosciuto'. Non si deve – scrive pochi giorni prima di morire – mescolare l'adesso con quello che è stato, a ciò 'che un tempo ti stupì. La morte straniera ha sovrastato la sua propria morte, ne ha preso il posto. Non c'è più la sua o la mia o la propria morte, c'è solo la morte" (Rella 2023, 14). La poesia di Rilke, cui questo passo si riferisce, è l'ultima annotazione sull'ultimo diario del poeta, a Valmont, probabilmente databile a metà dicembre 1926, che riporto qui come testimonianza, con parole non sue, degli ultimi tempi di malattia di Franco:

Komm du, du letzter, den ich anerkenne,
heilloser Schmerz im leiblichen Geweb:
wie ich im Geiste brannte, sieh, ich brenne
in dir; das Holz hat lange widerstrebt
der Flamme, die du loderst, zuzustimmen,
nun aber nähr'ich dich und brenn in dir.
Mein hiesig Mildsein wird in deinem Grimmen ein Grimm der Hölle nicht von hier.
Ganz rein, ganz planlos frei von Zukunft stieg ich auf des Leidens wirren Scheiterhaufen,
so sicher nirgend Künftiges zu kaufen
um dieses Herz, darin der Vorrat schwieg.
Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt? Erinnerungen reiss ich nicht herein.
O Leben, Leben: Draussensein.
Und ich in Lohe. Niemand, der mich kennt.

[Verzicht. Das ist nicht so wie Krankheit war
einst in der Kindheit. Aufschub. Vorwand um grösser zu werden. Alles rief und raunte.
Misch nicht in dieses was dich früh erstaunte]

Vieni tu, tu ultimo, che riconosco,
dolore senza tregua nella trama del corpo:
come arsi nello spirito, vedi, io ardo
in te; il legno ha a lungo resistito
a consentire alla fiamma che tu fai divampare,
ora però io ti nutro e ardo in te.
La mia terrena mitezza diventa nella tua furia
una furia d'inferno non di qui.
Del tutto puro, del tutto senza piani di futuro
sono salito sul confuso rogo del dolore,
sicuro che non c'è luogo in cui acquistare avvenire a questo cuore in cui ogni provvista tacque.
Sono ancora io, colui che irriconoscibile arde? Ricordi non ne trascino dentro.
Oh vita, vita: esser là fuori.
E io nel rogo. Nessuno che mi conosca.

[Rinuncia. Non è come la malattia al tempo dell'infanzia. Rinvio. Pretesto per diventare grande.
Tutto chiamava e sussurrava. Non mescolare in questo ciò che un tempo ti stupì]
(traduzione di chi scrive)

Questo libro conclusivo contiene anche una confessione, relativa alle difficoltà degli ultimi tempi: “è un periodo della mia vita in cui faccio fatica a tenere viva l'attenzione sulle pagine di un libro, come avessi una sorta di rigurgito dovuto alla quantità spropositata delle mie letture del passato. Invece scrivo, e lo scrivere diventa sempre più l'oggetto di ciò che scrivo. Mi chiedo se non sia simile ad un atto autistico. Se non sia di fatto un atto autistico” (Rella 2023, 95). Un'altra, più ovvia, confessione si trova a p. 133: il Minotauro dall'anima mostruosa, solo, assolutamente solo, “*c'est moi*”. “Questa è la tua stanza. Qui vivi in esilio. *Völlig fremder*, totalmente straniero, come K. nel *Castello*” (Rella 2023, 23); qui comincia l'identificazione di Rella con i grandi mostri solitari della scrittura: “Anche Proust in una stanza, isolato dentro il suo libro e dentro le migliaia di lettere con le quali, come Rilke, teneva in vita i suoi rapporti con quelle persone che voleva vicine e al tempo stesso fisicamente lontane da sé. Anche questo è scrittura, anche questo è letteratura. “La sola vita vissuta pienamente è la letteratura”, ha scritto. Ma letteratura è anche privazione, è per esempio abitare come Proust in un luogo astratto in cui scrivere e poi scrivere ancora: *usque ad finem*” (Rella 2023, 23).

La scrittura, dunque, fino alla fine. Narrare storie è una necessità umana ineludibile, inaggirabile, primaria; forse è ciò che tiene in vita la specie, in ultima analisi, l'illusione estrema di una progettualità sensata. La radicalità di questa visione emerge in un libro di Franco a me caro: *Scritture estreme. Proust e Kafka* (2005), che si snoda seguendo altrettanto radicali considerazioni kafkiane: “Scrivere è l'assalto all'ultimo limite terreno”; “Da un certo punto non c'è più ritorno. Questo è il punto da raggiungere” (Kafka, *Aforismi di Zürau*, citato in Rella 2005, 21); “Strana, misteriosa, forse pericolosa, forse redentrice consolazione dello scrivere: uscire dalla schiera degli uccisori, osservare i fatti” (Kafka, *Diari*, 22. 1.1922, citato in Rella 2005, 95). Poiché, scrive Rella, “Scrivere è malattia. Il tempo della scrittura è il tempo della malattia e della claustrazione. Lo spazio si restringe ai confini della camera foderata di sughero in cui Proust scriveva la *Recherche*, alle mura incombenti della cantina che, come scrive Kafka a Felice, è il solo luogo vero della scrittura” (Kafka, *Diari*, 14-15.1.1913, 26-27). “La scrittura è malattia perché, a un certo punto, si è persino felici quando il suo luogo si stringe fino ad essere uno spazio “non più largo dei piedi che lo coprono” (Kafka, *Aforismi di Zürau*, 27). La stanza in cui si scrive è essa stessa una macchina punitiva, una macchina sacrificale come il terrificante dispositivo di *Nella colonia penale*”. “Proust nel *Cahier 57* scrive che “i libri sono figli della solitudine e del silenzio”. Nel *Tempo ritrovato* ribadisce: “figli dell'oscurità e del silenzio”. Proust e Kafka scrivevano di notte, nell'ombra della loro cella o della loro cantina. Scrivevano nell'oscuro e nella solitudine perché osceni e terribili erano i demoni che essi dovevano animare, a costo della loro stessa vita” (Rella 2005, 27). La scrittura è una colpa e una vergogna, una gioia chiusa e vergognosa da tana o da cantina, un atto disperatamente sterile, fatto non per rimuovere la realtà, ma per ri-produrla nella scrittura. D'altronde, “Bisognerebbe, credo, leggere soltanto libri che mordono e pungono. Se il libro che leggiamo non

si scaglia come un pugno sul nostro cranio, a che serve leggerlo? Abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia, che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio, un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi" (lettera del 17 gennaio 1904 di Kafka a O. Pollak, 97).

La scrittura e la morte. Morte è proprio ciò che, retrospettivamente, costruisce il nostro progetto di vita, che rende la vita un progetto, specialmente per colui che scrive, e che dunque è assai insicuro che la sua vita abbia veramente senso. Kafka cerca di poter morire (ed è impossibile) nell'opera che scrive; scrivere è un'occupazione spaventosa perché è qualcosa che attiva una follia, "una follia sommersa e strisciante" (lettera a Max Brod, 108, citata in Rella 2005, 108); scrivere è fissare gli occhi nelle tenebre finché questi diventano "occhi macchiati di terra" (*Quaderni in ottavo*, citato in Rella 2005, 108); scrivere "significa denudarsi di fronte a fantasmi che attendono ciò con avidità" (lettera a Milena, marzo 1922, 109). Vi è continuità tra scrittura e sacrificio: Kafka scrive a Felice che "la solitudine per scrivere è un obbligo superiore, non è un vantaggio o un piacere [...], ma un dovere e un dolore"; e Rella aggiunge: "Flaubert dichiara che il suo romanzo è un'opera mortale, che egli non uscirà vivo da quest'opera, e che dunque scrivere è di fatto andare verso la morte, verso la propria morte" (Rella 2005, 30-31). Fino al paradosso assoluto: "L'arte è verità e per la verità è necessario vivere, sacrificando tutto, anche la vita stessa" (32). Rella nota, con riferimento a Proust, che forse bisogna contenere in sé la prossimità della morte, per avere la lucidità della sofferenza autentica: "Scrivere è dunque aver avvertito e attraversato il travaglio della morte per giungere alle sofferenze autentiche della scrittura. Quando l'opera sembra aver preso corpo e figura, la morte non è più soltanto prossima, è in noi" (34). "Il romanzo, nel *Tempo ritrovato*, è sorto davanti ai suoi occhi insieme all'idea della morte, 'che si installò in me come fa un amore'; prosiegua della citazione proustiana: "Il suo pensiero aderiva allo strato più profondo del mio cervello, così profondamente che non potevo occuparmi di una cosa senza che questa attraversasse in primo luogo l'idea della morte". E poiché, come confessa Kafka a Felice, "Io sono fatto di letteratura, non sono e non posso essere altro" (lettera del 14.8.1913, citata in Rella 2005, 36), la sua malattia, la tubercolosi, è quell'arma "la cui estrema necessità rimane fin tanto che sono vivo"; perciò lo spazio che sta tra la vita e la morte diventa lo spazio della malattia e della scrittura (Rella 2005, 37) – e forse della scrittura come malattia.

Infine, una scena su cui Franco è tornato più volte: la morte di Bergotte, figura centrale per Proust, "una delle pagine più belle ed emblematiche della *Recherche*" (71), in cui il personaggio muore meditando su un piccolo lembo di muro giallo de *La veduta di Delft* di Vermeer e sulle patate poco cotte mangiate a colazione: "scivolò dal divano a terra, dove accorsero visitatori e guardiani. Era morto". Chiosa Rella: "'Morto per sempre?', si chiede il Narratore, ipotizzando una sopravvivenza dell'anima. Comunque almeno una sopravvivenza nei libri che si dispongono nelle vetrine, 'vegliando come angeli con le ali dispiegate e sembravano, per colui che non era più, il simbolo della resurrezione'" (Rella 2005, 72). Da qualche parte si nasconde sempre la speranza, in ogni autore, che qualcosa rimanga, che qualcosa re-susciti, o

non sia mai stato raggiunto dalla morte, se non in vita: ed è questo l'auspicio massimo che si può formulare come augurio postumo a uno scrittore come Franco Rella: la sopravvivenza nei libri.

I tempi e i temi degli esordi sono sempre determinanti. Ad esempio, ne *Il silenzio e le parole* (1981), Franco Rella elevò subito un'accorata, magari ingenua protesta contro il 'negativo', contro il silenzio viennese, contro il diktat della proposizione 7 del *Tractatus* wittgensteiniano. Le parole, bisogna dirle, fintanto che ci sono; e di ciò di cui non si può tacere, si deve parlare. "Il pensiero nel tempo della crisi" è il sottotitolo del libro, quella crisi che si è aperta allora per mai più chiudersi. È il tempo del Moderno (il calco di Rella è su *die Moderne*, sottinteso *Zeit*), che non è l'età moderna dal 1500 in poi, bensì la grande esplosione del Novecento; che è inquietudine, insicurezza, perdita di centro e coordinate, *Unheimlichkeit*, in cui "Ciò che infine ci custodisce / è il nostro essere senza protezione" (così Rilke). Come uscire dalla crisi, quindi, con quali parole, senza darla vinta al silenzio, all'ineffabile, al 'negativo'? Ne *Il silenzio e le parole* il presupposto è la *Krisis* della razionalità classica. Emergono nuove istanze: il corpo, la pluralità, l'alterità, la contraddizione e, come voce di tutte, l'arte. Il dominio della razionalità classica si risolve infine in oscillazione e incertezza; secondo Rella, lo stesso superuomo nietzschiano è il soggetto di questo superamento (Rella 1981, 52). L'arte rappresenta, in questo quadro, la possibile lingua di una nuova ragione; già Freud era dovuto ricorrere "alla lingua figurata dell'arte e della letteratura per superare i limiti del linguaggio scientifico-filosofico" (Rella 1981, 52). Aveva infatti scoperto che il soggetto era pieno di contraddizioni; da una parte, dunque, si stagliava la totalità, la grande unità classica, che però adesso diventava segno di stasi e di morte, e dall'altra l'abisso delle contraddizioni nel soggetto e nel mondo, che parevano inesprimibili. Freud effettua un'analisi del disagio della civiltà e del soggetto diviso in essa, eludendo in qualche modo il grande fascino del pensiero negativo, e mirando piuttosto a creare una logica del conflitto (Rella 1981, 58). Il sapere analitico è senz'altro fuori dalla metafisica, poiché questa immensa macchina è oramai distrutta; anche l'idea di progresso, che ha dominato tutta la razionalità scientifica a partire dal XVII secolo, e che nel XIX secolo costituiva l'unico modo di pensare il tempo a tutti i livelli della vita e dell'agire umani, deve prendere atto della fine del tempo lineare progressivo (Rella 1981, 94; i nomi sono quelli di Nietzsche, Freud, Benjamin). Per Franco Rella, dunque, al di là del silenzio viennese (Weininger, Wittgenstein, Lord Chandos...), si apre lo spazio per un diverso linguaggio, per le parole nel tempo della precarietà (*Vergänglichkeit*) e della crisi. "Di ciò si deve parlare: le parole per rappresentare questa realtà conflittuale devono essere costruite": solo così si può superare il *Trauerspiel* del pensiero negativo (Rella 1981, 63), che rappresenta solamente il rovescio della ragione classica. Adesso si avverte il bisogno di nuove formazioni di senso, che costruiscano il sapere della caducità, nella consapevolezza che tutte le nostre costruzioni sono parziali, che lasciano sempre un resto, non dicono mai tutto, non afferrano mai l'essenza: "Il resto è proprio ciò che mette in gioco le nostre certezze. L'incompletezza è la struttura stessa del sapere critico" (Rella 1981, 64). Il compito diventa perciò quello di ricomporre "come in un mosaico i

frammenti del passato e del presente, i frammenti che la crisi ci ha messo di fronte spezzando i grandi nomi della lingua della verità” (Rella 1981, 64).

I grandi Nomi della Verità giacciono spezzati: la morte di Dio in Nietzsche – scrive Rella – è anche la morte dell’Io, del soggetto del sapere classico, inteso come principio ordinatore del mondo; si apre lo spazio della precarietà, “il tempo della caducità e del precipitare delle cose nell’abisso della crisi, della mancanza di fondamenti” (Rella 1981, 67). Parallelo corre il cosiddetto ‘crollo dei fondamenti’ nella scienza: è un tempo di tensioni insopportabili, nota Rella; e questo conflitto penetra all’interno della scrittura stessa, che si fa terreno di frammenti, spazio aforistico incomponibile, già in Nietzsche (Rella 1981, 67). Proprio Nietzsche aveva infatti già abbandonato il linguaggio inadeguato, aveva lasciato il sentiero della filosofia per imboccare la via trasversale della rappresentazione artistica, fino al delirio (Rella 1981, 68); analogamente agisce la logica dell’inconscio in Freud, in cui l’*Unheimlich*, lo spaesamento, rappresenta anche il ritorno del rimosso. Da una parte, perciò, l’arte e il suo linguaggio figurale, dall’altra la razionalità tecnico-scientifica e anche filosofica: e laddove questa alternativa si presenta, si noti, Rella prende sempre partito per la prima. È infatti non nella filosofia tradizionale, quanto piuttosto nella scrittura letteraria di Kafka e Proust che Rella trova la pluralità delle storie che permettono di dire le cose in un linguaggio all’altezza del tempo. Attraversata dunque l’area del pensiero negativo, nel *Silenzio e le parole* Rella arriva a intravedere la costruzione di un nuovo modello di razionalità critica in Freud e Benjamin e attraverso la scrittura letteraria (Rella 1981, 194): questo il suo tentativo per uscire dalla crisi, sebbene l’incertezza non sia mai, in fin dei conti, davvero decidibile (è Freud che lo afferma, in *Al di là del principio di piacere*, 201).

Un’argomentazione simile, con esiti del tutto coerenti (poiché il pensiero del nostro autore rimane coerente nel tempo), la troviamo anche in uno dei testi più esplicitamente filosofici di Rella, *Pensare per figure*, in cui fin dall’avvertenza si avanza l’“ipotesi di una estetica che comprendesse le forme, le figure, le immagini attraverso cui diamo senso al mondo e al nostro essere nel mondo” (Rella [1999] 2004, VII). Anche qui sono decisivi gli inizi freudiani, l’*ethos* razionale di questa gigantesca figura, che tenta di parlare l’irrazionale con onestà e lucidità razionali; questo atteggiamento è assai simile a quello che Franco stesso conservò per tutta la vita. Già a partire da *La critica freudiana* (1977), Rella sottolineava il “tentativo di Freud di costruire un sapere del soggetto rompendo con gli statuti delle scienze classiche e legittimando un sapere per figure, che si avvaleva di una lingua di immagini (*Bildersprache*), del mito e della narrazione” (Rella [1999] 2004, VII). Questo linguaggio figurale (letterario e artistico) è l’unico che riesca a esprimere adeguatamente la crisi del soggetto nel moderno, ad esempio, ancora, in Kafka. Gli inizi di questo dualismo tra sapere filosofico-teoretico e sapere estetico vengono ricostruiti nel breve testo di Rella *La battaglia della verità* (1986), poi confluito in *Pensare per figure*, in cui l’autore individua un “momento in cui il sapere per figure sembrava essere stato sconfitto dal sapere filosofico: la storia di quella che definirei la ‘contesa di verità’ di Platone contro la tragedia e la sofistica” (Rella [1999] 2004, VII).

Finzione narrativa, verosimiglianza, maschera, da una parte, e dall'altra la pretesa di dire e far valere la "verità" da parte del pensiero filosofico-teoretico: insomma, la poesia tragica *versus* la filosofia platonica: questa l'alternativa che viene a delinearci nel testo. Scrive Rella, citando Zambrano, che "'Pensiero e poesia [...] si fronteggiano molto gravemente lungo tutta la nostra cultura'. La lotta è antica, e Platone stesso, per il quale questa si risolve nel trionfo del *logos* del pensiero filosofico, nelle *Leggi* la diceva già antichissima. Eppure poesia e filosofia nascono da un identico stupore verso il mondo [...]. Ma la filosofia ha un moto attraverso il quale si strappa da questo stupore: la sua forza genera la violenza con cui si stacca dallo stupore estatico di fronte alle cose; la violenza che la libera dalle cose stesse consegnandola all'idea" (Rella [1999] 2004, 7). Platone combatte contro i poeti questa battaglia, da cui nasce la filosofia. Ora, si chiede Rella, è possibile però "pensare per trame", attraverso miti? "Certo, anche le grandi opere filosofiche hanno una trama: sono grandi narrazioni. Così come le grandi opere letterarie sono cariche di pensiero, che potremmo definire filosofico. Ma le due strategie rimangono sostanzialmente divise" (Rella [1999] 2004, 10). Rella sottolinea come il fronte in cui si è impegnato in tutta la sua attività di saggista e di scrittore è stato quello di indagare sulle *trame del sapere*, su come esse si aggrovigliano e si dipanano fino a disegnare mappe sconosciute. "Lo studio appassionato di Freud mi ha condotto alla scoperta che lì, nel cuore di un tentativo che si voleva all'inizio dettato dall'epistemologia materialistica dell'Ottocento, si denunciava la carenza di ogni linguaggio scientifico o filosofico, e si proponeva una *Bildersprache*, un linguaggio di figure, che si organizzava in un vero e proprio racconto analitico, che non portava alla certezza, ma che addirittura fondava un sapere dell'incertezza" (Rella [1999] 2004, 10). Così, nei suoi libri successivi, decise di esplorare la "tensione, il conflitto tra sapere filosofico e letterario, ma cercavo di studiare un sapere di figure, di forme, in grado di cogliere e rendere visibili in una esperienza conoscitiva le lacerazioni e le contraddizioni insanabili del mondo" (Rella [1999] 2004, 11). Da un lato, quindi, l'irrisolvibile contesa di sapienza tra filosofia e letteratura, dall'altro il pensiero della narrazione.

In questo quadro, "Freud ha 'costruito' l'analisi proprio nello spazio della crisi del sistema rappresentativo filosofico e scientifico" (Rella [1999] 2004, 14), Freud per il quale la sola interpretazione sicura è appunto l'incompletezza; "in questa rottura dell'unità del mondo, del sapere e del soggetto (anche del soggetto della conoscenza), non è possibile, diceva Nietzsche, aggrapparsi ai fatti, ma è possibile solo interpretare", cioè introdurre senso (*Sinn hineinlegen*, come scrive Nietzsche, citato da Rella [1999] 2004, 15). Il linguaggio analitico freudiano è infatti un linguaggio costruito che comprende in sé le contraddizioni senza risolverle in una falsa unità e senza espellerle fuori di sé (Rella [1999] 2004, 17); è un linguaggio materiale e corporeo, *körperhaft*, come quello della teoria dell'isteria. Il soggetto diviso e attraversato dalla forza pulsionale è corporeità e complessità, e parla il linguaggio dell'*Unsicherheit*, dell'incertezza; per descriverlo è necessaria una *Bildersprache*, un linguaggio figurale di tipo letterario: grazie alla quale la struttura del testo analitico finirà per mettere radicalmente in questione sia la verità letteraria sia la certezza scientifica (Rella [1999] 2004, 18). Non a caso le storie dei casi clinici freudiani si leggono come novelle e sono prive dell'im-

pronta rigorosa della scientificità. Il linguaggio figurale “è proprio l'intreccio metaforico della *Bildersprache* che, decostruendo il linguaggio piano, *flächenhaft*, della scienza, ci permette di cogliere da più punti di vista i diversi dialetti dell'inconscio che rinviano alla pluralità, alla complessità, al groviglio *körperhaft* del soggetto” (Rella [1999] 2004, 19); questo linguaggio è già anticipato dalla trascrizione del lavoro onirico e del linguaggio significante dell'inconscio, e dalla *Phantasiebearbeitung*, cioè da quel lavoro di rielaborazione fantastica il cui “investimento metaforico e narrativo del linguaggio descrittivo [è] irriducibile a un sapere comprensivo, ovvero a una dimensione meramente filosofica” (Rella [1999] 2004, 23). Sottolineo: irriducibile alla dimensione filosofica – allo stesso modo, scrive Rella, le visioni della fisica contemporanea sulla materia e sulle forze sono poco meno dubbie delle corrispondenti vedute della teoria psicanalitica. Tutto ciò costituisce il rovescio della scienza dei fondamenti, andando piuttosto nella direzione di una costruzione interminabile il cui grado di incertezza o indeterminazione, come abbiamo già rilevato, non è mai davvero decidibile.

La progettata lingua di figure deve perciò, in prima istanza, misurarsi “in modo inquietante con la narrazione, la poesia, e i linguaggi critici che hanno attraversato narrazione e poesia”, non per riportarle all'interno di psicologia o filosofia, bensì “per scoprire in esse ciò che appunto dalla filosofia era stato rimosso e per così dire messo allo scarto: il corpo, le passioni, l'orrore, la morte. In una parola, il mistero dell'essere umano e delle contraddizioni non negoziabili che lo costituiscono” (Rella [1999] 2004, 55). Il sapere tragico è anche un sapere del corpo, ed è importante valutare quale sia la ragione del corpo, di ciò che è stato rimosso e sorpassato dal potere della razionalità classica: “il corpo e la sua grande ragione: essa non dice 'io', ma fa l'io” (da *Così parlò Zarathustra*, I, *Dei disprezzatori del corpo*). Qui ritorna ovviamente Nietzsche, con la sua equazione provocatoria tra fisiologia, estetica e filosofia in quanto “frintendimento del corpo” (*Prefazione alla Gaia scienza*), o, per meglio dire, con la sua concezione delle filosofie, specialmente metafisiche, come sintomi di determinati corpi. Franco Rella, che affermava spesso di non aver mai avvertito, neppure per un giorno, il silenzio del corpo, valorizza questo tema fondamentale anche grazie al suo essere simbolo tangibile della *Vergänglichkeit*, della caducità (Rilke, Freud), che sperimentiamo giorno dopo giorno innanzitutto tramite l'elemento corporeo. Il corpo permettere di conoscere attraverso il *pathos*, come ha scritto Eschilo nell'*Agamennone*: “Il sapere del *pathos*: il sapere dell'esperienza intraducibile in un concetto, ma figurabile in una narrazione” (Rella [1999] 2004, 55). Evidenzio questo passo: il sapere del corpo, fondato sul suo *pathos*, sul suo 'patire', sulla sua passione, è quello di un'esperienza che non si può tradurre immediatamente in un concetto filosofico, bensì solamente esprimere in modo figurale tramite una narrazione (o tramite un'immagine, nell'arte visiva; Rella privilegia sempre le metafore riferite alla lingua letteraria). Anche per questa ragione la psicoanalisi non è mai stata una scienza, però è sempre stata un sapere, un *sophón*.

Si domanda Rella in questo testo: “Ma quando ha preso avvio nel corpo della filosofia e della scienza la rimozione del corpo, delle passioni, di tutto ciò che determina la maggior parte delle nostre scelte e che pur tuttavia è destituito di ogni responsabilità conoscitiva? L'atto inaugu-

rale di questo immane processo di rimozione, o meglio di questo *processo sacrificale*, inizia con Platone, con il *Fedone*, là dove il corpo è letteralmente messo a morte perché non possa turbare la conoscenza della verità, che deve essere una, certa e immutabile, come uno dev'essere il linguaggio che la parla. L'opera di Platone non investe soltanto il *pathos* – il corpo, le passioni e le contraddizioni che solcano la vita umana –, ma anche il linguaggio che di questo *pathos* aveva fatto un sapere. Attraverso *Repubblica*, *Simposio* e *Fedro* assistiamo a una vera e propria *battaglia della verità* che vede di fronte Platone e la sua filosofia da una parte, e dall'altra la poesia e soprattutto la poesia tragica” (Rella [1999] 2004, 56). La contesa è chiara: da una parte, poesia e sofistica, i *díssoi lógoi*, che ci rimandano a un sapere tragico, alle trame che si sono sviluppate nell'elaborazione orale del mito, a un'esperienza conoscitiva del dissidio e dell'impermanenza; dall'altra, e contro di esse, il sapere filosofico, ovvero il sapere delle tecniche, della scrittura, della scienza. La medesima alternativa Rella la individua tramite il discorso *doxastós* e *apatelós* nel poema di Parmenide; questo non è un discorso falso (*pseudés*), bensì un discorso del sensibile, dell'apparente; vi sono quindi due vie, due accessi nel poema parmenideo: c'è la verità noetica, ma al di qua di essa c'è la via fenomenica e sensibile, che può essere percorsa attraverso l'inganno proprio della poesia e dei miti. Secondo Rella, Platone sceglie la via della verità, cercando di annientare questo cosmo ingannevole, il *kosmón apatelón* di Gorgia (Rella [1999] 2004, 58-59) fondato sulla finzione (*apáte*), sulla “giusta finzione” del pensiero tragico (di “finzione vera” parlerà in seguito Vico, trattato nel capitolo successivo: un discorso già confinato nell'ambiguo dominio dell'estetico, nel quale la “logica poetica” vichiana è via d'accesso alla verità). Il soggetto delle passioni si esprime attraverso il *logos apatelós* della poesia, tramite la finzione poetica, nella quale “non c'è nulla che possa fondare in termini assoluti la verità del discorso” (Rella [1999] 2004, 61). Si può pensare, dunque, in maniera del tutto differente, anche in termini di storie.

Platone, invece (per come è visto da Rella in questo testo), parla spesso di un inganno indotto dal corpo, dai sensi, nella conoscenza: il sensibile è un universo ingannevole, che non ha rilievo conoscitivo. Se il visibile e sensibile traggono in inganno, non così l'invisibile e l'intelligibile: “Il soggetto della conoscenza è dunque un soggetto senza corpo e senza passioni” (Rella [1999] 2004, 65); è, secondo Rella, l'anticipazione del gesto di Cartesio, del soggetto puro del pensiero. Al contrario, il sapere tragico ingloba in sé un dissidio costitutivo, il suo *logos* è percorso dal dissidio; mentre in Platone il mito rende visibile quanto il *logos* non può dire, ma solo se legittimato dal *logos* stesso (nei suoi miti filosofici, allegorici) e, nel rimarcare l'“antica inimicizia” tra filosofia e poesia (*Repubblica* X), Platone non potrà mai perdonare al poeta il fatto che il poeta mente. Questa menzogna – cioè questa finzione: la finzione estetica – è tuttavia preziosa, sembra volerci dire Rella, proprio per dire la verità, una verità che non sia separata dalla sua ombra. Non è un caso che gli autori ‘filosofici’ di Franco Rella siano tutti grandi scrittori: Kafka, Proust, Baudelaire, Rilke, Leopardi, Valéry, Mann, Flaubert, Beckett... – e anche i filosofi propriamente detti, certo, ma solamente se sono allo stesso tempo anch'essi grandi scrittori: Freud, Nietzsche, Benjamin, Bataille: altrimenti Rella ignora la storia della filo-

sofia e si schiera sempre dalla parte della poesia, dell'arte. Perché? Perché solo l'arte riesce a esprimere, con tutte le sue ambiguità, la totalità del mondo e dell'umano.

Che cosa rimane, dunque? (Sì, sarebbe meglio non pensarci). Rimangono i libri innumerevoli, cioè il solo unico interminabile libro di Franco Rella. Rimane un pensiero aperto, senza confini, in cui si intrecciano parole e immagini senza alcuna forma definita e definitiva. Rimane, forse, in un remoto cassetto che prima o poi verrà spalancato, il nostro capolavoro inedito incompiuto, *Il paté degli Iddii pestilenziali*, una farsa esilarante e spietata sul mondo intellettuale, accademico, culturale, il cui titolo cita un verso de *Il sogno del prigioniero* di Eugenio Montale (*La bufera*, 1956):

Albe e notti qui variano per pochi segni.
[...]
La purga dura da sempre, senza un perché.
Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
che chi obiurga se stesso, ma tradisce
e vende carne d'altri, afferra il mestolo
anzi che terminare nel paté
destinato agli Iddii pestilenziali.
[...]

“Tardo di mente, piagato” è il verso immediatamente successivo della poesia; così si sentiva Franco nella sua tarda età, assimilandosi a quella figura un po' ebete che è il personaggio centrale, senza volto, del quadro di Georges Seurat *Une baignade à Asnières* (1884, oggi alla National Gallery di Londra), un'immagine da lui simbolicamente usata in più contesti – dal suo sito al suo profilo *whatsapp* – come *alter ego* o *avatar*: al centro vi è un giovane assorto, isolato, forse meditativo; o più probabilmente è solo uno che ha sentito passare su di sé, in maniera inesorabile, il vento dell'ala dell'imbecillità (per usare una frase di Baudelaire cara a Franco).

Nelle nostre ultime telefonate, ci ripetevamo come un mantra incoraggiante, inconfutabile: bisogna continuare, e io continuerò. È un'imperfetta citazione del finale de *L'innominabile* di Samuel Beckett (1949) che di nuovo, *in extremis*, torna sul passaggio dal silenzio alle parole, alle storie, alla pena e alla colpa di scrivere: “Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, fintanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare, forse è già avvenuto, forse mi hanno già detto, forse mi hanno portato fino alla soglia della mia storia, davanti alla porta che si apre sulla mia storia, ciò mi stupirebbe, se si apre, sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, *il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer, you must go on, I can't go on, I'll go on*, bisogna continuare, non posso continuare, e io continuerò”.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1981

F. Rella, *Il silenzio e le parole*, Milano 1981.

Rella [1999] 2004

F. Rella, *Pensare per figure* [1999], nuova edizione ampliata, Roma 2004.

Rella 2005

F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano 2005.

Rella 2023

F. Rella, *La solitudine del Minotauro*, Torino 2023.

Rella, *Mati* inedito

F. Rella, S. Mati, *Il paté degli Iddii pestilenziali*.

English abstract

The contribution explores Franco Rella's role as an exceptionally insightful reader of the relationship between literature and philosophy, both of which he submits to close exegetic readings. In particular, the article starts from Rella's last volume, *La solitudine del Minotauro* (2023), focusing on the links between writing and death, and examines subsequently the long-lasting contrast between philosophy and art in Rella's *Pensare per figure* (1999).

keywords | Franco Rella; Writing and Death; Marcel Proust; Franz Kafka.

Franco Rella

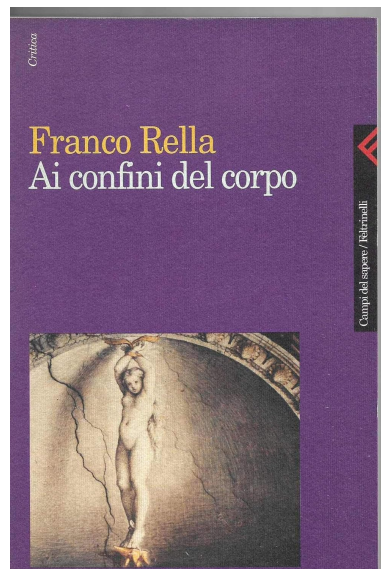
Il filosofo che ha restituito all'Io maschile un corpo

Lea Melandri

Dopo la prima edizione nel 2000 per Feltrinelli, nel 2012 Garzanti ha ripubblicato il libro del filosofo Franco Rella, *Ai confini del corpo*. Ci sono molte ragioni per rallegrarsi di questa riproposta. Alcune è l'autore stesso a indicarle: una politica che ha volutamente invaso lo spazio che sta sul limite dell'inizio-vita e quello ancora più sottile che lo separa dalla morte; la presenza sempre meno eludibile intorno a noi di "soggetti, persone, corpi con il loro carico di dolore"; l'evidenza che "non esiste una questione del corpo disgiunta dalla questione del potere".

Per chi ha seguito con continuità il suo percorso singolare, si tratta semplicemente di riconoscere a Rella il merito di avere aperto al pensiero nuove strade possibili, portando il soggetto a conoscersi e ad avvicinarsi un po' di più alla verità del proprio essere. Se siamo capaci di guardare dentro noi stessi e il mondo, non è difficile accorgersi che la noia – come scrive Proust – "è un panno caldo e grigio rivestito all'interno di una seta dai colori più smargianti", che nel rovescio abitualmente invisibile di un ordine dato si possono fare scoperte illimitate. Da una ricerca che vuole restare dentro l'ambito della filosofia, a riparazione della 'censura' che essa ha operato storicamente sull'esperienza corporea, nasce tuttavia anche un'idea diversa della politica – la persona al posto del cittadino – e la costruzione di un'antropologia capace di ripensare e modificare il rapporto di potere tra i sessi.

Se si è costretti a parlare di 'confini' tra corpo e linguaggio è perché abbiamo ereditato una visione del mondo dualistica: il corpo visto come *oggetto* da parte di un *soggetto* conoscente, una relazione ostile che si è trasformata in controllo, violazione e sfruttamento, ma che per questo non ha mai abbandonato la nostalgia per l'armoniosa riunificazione di ciò che la storia ha diviso. Dal momento che le condizioni materiali del vivere sono state identificate col sesso femminile, è attraverso il corpo della donna che l'uomo è andato cercando per secoli il mistero della sua esistenza, del nascere e del morire, della passione amorosa e della sofferenza. Scostandosi dall'"atto sacrificale" con cui si è affermato nelle civiltà esistenti il principio paterno – come principio spirituale che trascende le leggi della natura –, Rella porta allo scoperto una



contraddizione evidente: non si può parlare, scrivere del corpo, senza interrogarsi sul soggetto conoscente, in quanto soggetto incorporato, sessuato, senza riportare su di sé l'interrogativo: "E io? E io e il mio corpo?". Da questa domanda, che rivoluziona la visione del mondo mettendo il soggetto maschile nella posizione associata tradizionalmente alla donna, alla passività, alla vergogna dell'"essere guardato", prende avvio un saggio "audace e innovativo", sia nell'esplorazione dei territori "impresentabili" dell'esperienza umana, sia nella ricerca di forme di "scrittura critica", dove si danno insieme inseparabili pensiero ed emozioni.

Le linee guida di un viaggio che si lascia aperte volutamente strade, sorprese, ripensamenti, sono dunque essenzialmente due: forzare i confini del corpo, varcare sempre nuove soglie per addentrarsi nel suo mistero e dare parola alle passioni che lo abitano, gioie e patimenti, e al medesimo tempo interrogarsi su come "scrivere il corpo" evitando che si riduca alle parole che ne parlano. L'esito è una scrittura che si interroga costantemente su se stessa, che vuole mantenersi fedele a un Io incorporato, diventare corpo pensante, amalgama di ragione e sentimenti, una scrittura che, se da un lato insegue l'opportunità di una "trama", si lascia poi felicemente attrarre dalla "logica del frammento".

A prevalere sulla forma tradizionale del saggio è il "movimento erratico del pensiero" che come una "deriva morenica" si ingrossa via via che avanza, incorporando materiali eterogenei: letteratura, arte, filosofia, schegge narrative, frammenti di esperienza propria, eventi tecnologici. La parola che tenta di avvicinarsi al "cuore di tenebra" della civiltà e di ogni individuo non può che essere una "parola vacillante", un filo teso che in ogni istante può spezzarsi. È questa consapevolezza che, impedendo al singolare percorso di pensiero e di scrittura di Rella di fermarsi all'incontro di letteratura, arte e filosofia, gli permette di entrare in un terreno fatto di "ossessive iterazioni, note, aforismi, soprassalti della coscienza". Cosa posso dire io di fronte a questi appunti, che si rifiutano a ogni forma, che sfuggono da tutte le parti, che si muovono come vogliono, senza che io possa né dirigerli, e nemmeno raccogliarli in una qualsiasi trama?

Contro l'acclimatamento all'orribile che occupa la scena del mondo, ma anche il mal vivere di ogni vita singola, la salvezza sembra venire dalla "fede" in una "parola" che ha la capacità di ascolto e la "compassione" necessaria per assumersi la responsabilità di rappresentare l'"irrappresentabile". Il capovolgimento del *cogito ergo sum* – "È attorno al corpo che si avvita il pensiero come un rampicante intorno all'albero che lo sostiene" –, del guardare in essere guardato, non poteva che riflettersi anche sulla scrittura che si fa a sua volta "cavità aperta", accogliente, assumendo su di sé modi di essere che sono stati da sempre attribuiti al femminile. Scrive Franco Rella a proposito di *Ai confini del corpo*:

Questo libro cresce incorporando parole, immagini, esperienze, ricordi. Sembra che tutto questo sia attratto da una cavità aperta nel corpo della scrittura che, procedendo, essa non riempie e nemmeno delimita. Scena cava, dunque, su cui si stagliano immagini che ho colto, che ho vissuto, che ho mescolato le une alle altre fino al punto che io stesso fatico a distinguerle.

Ora, tornando al tema centrale del libro, il corpo e il suo “inesorabile essere lì”, con le sue passioni, l’eros e la sofferenza, Rella sa bene che i nessi tra la condizione materiale del vivere e il pensiero ci sono sempre stati e che la difficoltà a farli emergere sta nell’atto fondativo stesso della coscienza, nel suo essersi posta al di sopra e al di fuori dei vincoli biologici. L’idea stessa che il corpo abbia dei “confini”, sia pure sfrangiati e pieni di aperture come tutti gli steccati di difesa, nasce dalla logica contrappositiva e ostile che ne ha fatto una “terra straniera”, una “fanghiglia barbarica”. A inchiodare l’Io al corpo sono quelle esperienze che lo lasciano allo scoperto – la sessualità, la malattia, l’invecchiamento e la fine della vita –, tanto da far pensare che “la filosofia, l’arte, gli affari” non siano altro che “un immenso ostracismo contro l’alito della morte, una stasi di fronte al suo mistero, al suo smarrimento, alla sua feroce presenza”. “C’è ancora spazio – si chiede Rella – nella rete sempre più fitta dei poteri diffusi che regolano e ordinano il piano della realtà, per la possibile verità del singolo, messo di fronte a se stesso, al proprio corpo, alle proprie passioni, alla sua vita e alla sua morte?”

Un Io maschile che ritrova il suo essere corpo non poteva non attraversare i luoghi che sono stati considerati “destino” della donna, e il ripensamento che ne ha fatto il femminismo, come riscoperta della politicità della vita personale, dei segni che la cultura dominante ha impresso durevolmente sui corpi e le identità di un sesso e dell’altro. In una critica al dualismo che sa “chiamare le cose col loro nome”, che non esita ad addentrarsi in “analisi spinte, sintesi impudiche, palpeggiamenti lascivi di temi scabrosi”, la figura femminile assume inevitabilmente una rappresentazione duplice: è il “pube fiorito” di Nanà, che fa irruzione nell’arte e nella letteratura inaugurando la modernità (Manet, Zola), è il corpo morto, pietrificato di Albertine (Proust), il corpo erotico attraverso cui l’uomo, con la carezza e il graffio, l’amore e la violenza, cerca un sé corporeo irraggiungibile. È solo a metà del libro che all’immagine femminile più nota subentra quella di Claudia, la donna che ha uno sguardo proprio, una sua autonomia, a cui Rella riconosce di non poter dare espressione e racconto. Innanzi tutto perché l’uomo sa poco di come una donna percepisce il suo corpo, e poi perché restituire a Claudia il suo sguardo vorrebbe dire far cadere tutta l’impalcatura fantastica, emozionale, narrativa, su cui si regge il libro, la cultura a cui appartiene. Se non si può cambiare radicalmente strada nella rappresentazione della donna, si può “fermarsi un poco a riflettere sulla sorte di Claudia e sul destino dei sessi, approdare ad alcuni esiti sorprendenti”. Liberando la donna dai suoi lacci, l’esperienza del corpo si fa anche per l’uomo più vicina, più “propria”, meno misteriosa. Vuol dire incontrare la singolarità e l’interezza di ogni essere.

Nel caso di Rella, del cambiamento che riguarda il soggetto maschile, il suo lasciarsi guardare, la sua disponibilità a “sapersi” e a “raccontarsi”, è il *corpo della scrittura* a dare conto, ma a parlare a tutti e tutte è la felicità dei percorsi nuovi e inaspettati che si aprono al pensiero e alla pratica politica, alla creatività del singolo, così come ai cambiamenti in atto in una società oggi terremotata nei suoi fondamenti arcaici. Per tornare alla suggestiva immagine di Proust, “gli arabeschi” che stanno sul rovescio del “panno grigio” delle abitudini forse non sono più di casa solo nel sogno ma in ciò che il desiderio dissidente comincia a pensare reale e possibile.

Questo contributo è una versione rivista e aggiornata del testo pubblicato in “minima&moralia. Un blog di approfondimento culturale”, in data 22 gennaio 2014.

English abstract

The author analyses Rella's thought contained in the book *Ai confini del corpo*, reprinted in 2012 ten years after the first edition and dealing with the topics of body, self, writing, power, desire.

keywords | Franco Rella; Borders of Body; Body of writing.

Lacune, fratture, lacerazioni

Arte e testimonianza

Angela Mengoni

Raccontare una storia significa, come sapeva Agostino, ripercorrere i meandri della memoria, affrontare anfratti, buio, paradossi, lampi di luce:

Significa scoprirsi “senza termine”, una “moltitudine infinita”.

Significa scoprire sé come infiniti e dunque letteralmente indicibili.

Significa di fatto testimoniare l'inesprimibile.

Ma che rapporto ha la mia storia, le nostre storie, con la storia.

Cosa testimonia la storia? Come si intreccia alle storie?

Franco Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*

Pensare la portata testimoniale dell'opera d'arte, la sua capacità di prendere in carico il tratto costitutivamente eccedente del mondo o la dismisura dell'evento, significa anche, suggerisce Franco Rella nelle pagine di *Dall'esilio*, chiarire che l'orizzonte referenziale dell'evento e del mondo non è compatto e scevro da lacune, significa cioè chiarire anzitutto di quale *storia* l'arte può essere testimonianza.

È il Nietzsche della *Il inattuale* a mettere in guardia sul modo in cui l'ipertrofia di storicizzazione, la “febbre storica” che ha assalito la sua epoca, comporti paradossalmente una omogeneizzazione del passato e una rassegna livellante degli eventi come nel dispositivo delle esposizioni universali, cosicché la narrazione storica diventa un produttore di coerenza laddove tutto è invece eterogeneità e frattura: “Questo eccesso di storia porta a saturazione le lacune, le fratture, le lacerazioni che hanno solcato il tempo che ci sta alle spalle, e che si prolungano nel nostro tempo” (Rella 2004, 90). Contro questa compattezza scevra da conflitti, per Nietzsche la relazione col passato deve essere presa in carico da “un sapere che volge il pungolo verso se stesso”, un sapere capace cioè di ripensare i modi della relazione tra presente e passato al di là di ogni continuismo storicista.

Quella di un pungolo che inaspettatamente si rivolge contro alla mano e al corpo che lo brandisce è una figura di pensiero che richiama l'idea di “storia a contropelo [*gegen den Strich*]” con cui in *Über den Begriff der Geschichte* Walter Benjamin – citato poche pagine più avanti da Rella – indicava la folgorante produzione di *leggibilità* storica composta nell'immagine dialettica da un ora, lo *Jetztzeit*, e un allora che si illuminano reciprocamente, in un lampo. Le nuove forme che questo sapere deve trovare per poter testimoniare delle lacune, fratture e lacerazioni del passato sono, per Nietzsche, le forme dell'arte; è proprio a partire da questo legame tra il riconoscimento della costitutiva resistenza e lacunosità degli eventi che tessono il passato e la capacità delle forme artistiche di far segno a quella resistenza che Franco Rella

dipana il suo viaggio attraverso “la creazione artistica come testimonianza”, come riassume, in modo piano, il sottotitolo del volume.

Vorrei qui sottolineare brevemente due tratti di questa riflessione, che sono anche quelli che, per certi aspetti, possono avvicinarla – pur nelle ovvie e non trascurabili differenze rispetto a una tradizione di matrice strutturalista – all’orizzonte di una semiotica del testo e di uno sguardo ravvicinato alle dinamiche di senso dell’opera d’arte, che sono anche e sempre dinamiche immanenti alle logiche del sensibile delle opere. Anzitutto, la rivendicazione dell’orizzonte testimoniale come costitutivamente *plurale*: non è mai l’omogeneità compatta, immediata, dell’immagine-simbolo che può testimoniare della lacunosità dell’orizzonte memoriale e evenemenziale, giacché “fare storia è costruire una trama di storie” (Rella 2004, 97). In secondo luogo, il fondamentale riconoscimento che il nucleo resistente, inassimilabile dell’esperienza non è testimoniabile dalla rivendicazione di una sua supposta irraggiungibilità e di una resa all’inesprimibile, al contrario: le risorse della forma artistica, lungi dal limitarsi a una rappresentazione mimetico-referenzialista, sono capaci di iscrivere al cuore della forma sensibile proprio quel tratto di lacunosa resistenza alla rappresentazione “ruotando” attorno all’indicibile, come riassume la citazione di Benjamin a proposito delle *Wahlverwandschaften*: “L’indicibile, ciò che non trova espressione, è il centro di verità attorno a cui ruota ogni vera opera d’arte, che per ciò stesso spezza la falsa totalità [...] e si dà come frammento” (Rella 2004, 97).

Sul primo punto, è significativo che Rella declini la neutralizzazione storicista delle lacune e delle opacità volte alla produzione di una “falsa totalità”, anche sul versante di quelle immagini che, come un diaframma distanziante, ipostatizzano il reale impedendo di esperirne l’alterità e la resistenza: “Pensiamo alla moderna tecnologia dei telefoni cellulari. Si fotografa ciò che accade davanti ai nostri occhi e in luogo di raccontare l’accaduto si spedisce in tempo reale una fotografia dell’evento”; si tratta di una ideale assenza di mediazione simile alla sostituzione del racconto con gli impulsi di una calotta cranica che, nel film *Strange Days*, “trasmette direttamente ciò che si è provato” (Rella 2004, 92). L’accento è qui da porsi su quella trasmissione “diretta” di un evento che sembra poter essere vissuto ormai soltanto come immagine, cosicché la resistenza del mondo e la sua alterità vengono messe a distanza e cristallizzate in una paradossale immagine memoriale del presente: “Quasi che tra noi e il nostro presente calasse costantemente l’ombra del passato”. L’evento può allora “essere vissuto soltanto come memoria, come passato, come storia” a patto però di intenderli nel senso compattante e neutralizzante che si è detto.

Invece di confrontarci con “ciò che ci colpisce”, dice Rella, ne costruiamo subito un’immagine memoriale, per esempio un’immagine in tempo reale, immagine unica e compatta, scevra da ogni opacità e ubbidiente all’imperativo di una totale trasparenza e immediatezza. La forma immaginale è qui, si potrebbe dire, isomorfa alla forma della (non)esperienza storica, un’esperienza che sembra “affondare muta nel passato” invece che “comunicarsi in un racconto”, ossia in una forma di intreccio plurale e opaco capace di restituire quella “costellazione carica

di significato” che per Rella, seguendo Benjamin, definisce l’esperienza storica e l’esperienza sensata di “ciò che ci colpisce”. Ecco allora che l’esperienza, lungi dal ridursi a un orizzonte compatto e ap problematico da ‘rappresentare’, si configura come qualcosa che si trattiene “sul bordo del passato”, rianimando di quel passato le porzioni che si intrecciano con l’ora in una costellazione plurale (Rella 2004, 94). Non siamo per certi versi lontani dal modo in cui Foucault definisce l’evento come un “punto di intersezione di velocità, linee storiche e temporalità differenti”, percorsi che confluiscono in un presente denso, processuale, complesso e dunque testimoniabile solo come precipitato di questo intreccio.

Veniamo qui al secondo tratto cui accennavo sopra, ovvero all’appassionato riconoscimento di un potenziale testimoniale immanente alle opere d’arte, proprio laddove l’esperienza limite che ne è l’oggetto sembra ricadere nel mondo dell’irrappresentabile e dell’inesprimibile. Vi è qui una fedeltà all’immanenza dettata, per Rella, proprio da quel “pensiero che pensa contro se stesso” nel momento in cui esso si esprime “non nella storia, ma nelle storie, nelle narrazioni” (Rella 2004, 96). È un pensiero che necessita delle forme dell’esperienza estetica, delle ‘storie’ nell’accezione anti-universalistica e narrativa che quel plurale esprime.

Non solo, dunque, non vi è alcuna rassegnazione alla irrappresentabilità delle regioni limite dell’esperienza umana, ma la presa in carico del loro tratto eccedente, accecante, è anzi la possibilità specifica di forme estetiche che “possono parlare del disumano come nessuna narrazione storica o scientifica può fare” (Rella 2004, 96). Negli stessi anni in cui Rella scriveva queste pagine, uno dei dibattiti più vivaci e polemici nel campo della teoria delle immagini riguarderà proprio l’idea che le qualità formali e sensibili delle immagini, lungi dal ridursi ad aspetti meramente formalistici, possano restituire il tratto di dismisura delle esperienze più estreme, che siano cioè – per dirla con il titolo del libro di Georges Didi-Huberman – delle “immagini malgrado tutto”. Tra gli scatti che furono oggetto di quel dibattito – le quattro foto che un membro del *Sonderkommando* di Auschwitz-Birkenau riuscì a scattare vicino alle fosse esterne di incenerimento pienamente attive del campo – persino l’inquadratura mossa e sfocata dei rami di un albero di betulla, una foto che sembra non mostrare ‘niente’ – dice Didi-Huberman – testimonia, in realtà, della tragica posizione di chi ha voluto prendere quelle foto in condizioni estreme e lo fa attraverso il suo specifico tessuto visivo tremolante e quasi astratto, che ci mostra però l’affanno, il rischio, il disorientamento del corpo del testimone.

A sua volta, l’orizzonte estetico può assolvere al compito di testimonianza se si fa carico di un tratto di accecamento, di resistenza, che è proprio delle regioni estreme dell’esperienza e proprio di queste storie lo storico deve farsi “guardiano”, poiché esse testimoniano, “nei loro interstizi, lo spazio di un brusio che contiene mille voci e tra queste voci anche la voce del silenzio” (Rella 2004, 97). Si riafferma continuamente la necessità di una pluralità capace di creare frizioni, interstizi, aprire pieghe e accogliere una molteplicità di voci, e silenzi, esattamente il contrario dell’orizzonte compatto della storia come produzione di coerenza. Ma anche il contrario di qualsiasi immagine-simbolo, che pretende di dire tutto dell’orizzonte eventuale. A questa compattezza Rella oppone un’estetica della *differenza* tenue, sottile,

dello scarto, del delicato riconoscimento delle molteplici possibilità che costituiscono il reale e l'evento: se esiste una "sorta di salvezza estetica contro il 'male' del mondo" essa viene piuttosto dalla "saggezza dell'incertezza del romanzo", o dal rigore con cui la poesia oppone al buio le tracce più tenui, la *differenza* di minuscoli fatti o cose – come la cipria di *Piccolo testamento* di Montale o il topo bianco d'avorio di Dora Markus. Da questi minuscoli scarti emerge "la coscienza propria della letteratura che il reale è di fatto un fascio di molteplici possibilità e che dunque proprio questa coscienza può essere opposta alle macchine da guerra del potere".



Anonimo (membro del Sonderkommando d'Auschwitz), *Donne spinte verso la camera a gas del crematorio di Auschwitz* (negativo n. 283), agosto 1944, Oswiecim, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.

Gran parte dei lavori che si sono occupati del rapporto tra arte, letteratura e trauma hanno sottolineato come i soggetti debbano esprimere una non-storia, "they have an unstory to tell", come riassume Cathy Caruth. Quell'indicibile che non può trovare espressione diretta si dà come sincope del senso, ma pur sempre una sincope iscritta nel senso, nelle forme e nelle infinite possibilità con cui i testi significano l'insignificabile e con cui sono capaci di "far giungere al senso ciò che lo nega [*faire advenir au sens ce qui le nie*]", come dice Denis Bertrand a proposito della scrittura sfigurale di Robert Antelme ne *L'espèce humaine*. Se, dunque, torniamo alle già citate parole di Benjamin su Goethe per cui "l'indicibile [...] è il centro di verità attorno a cui ruota ogni vera opera d'arte", la riflessione di Rella chiarisce come la portata testimoniale delle forme estetiche consista proprio nelle strategie di senso che costituiscono quel "ruotare attorno", un *far-segno* capace di rinviare alla dimensione altra di un'eccedenza: "L'opera testimonia questo inesprimibile frantumandosi, aprendo in se stessa le crepe che manifestano questo oltre che deve in qualche modo essere reso visibile e testimoniato" (Rella 2004, 104).

Mi sembra, infine, che possa qui aprirsi il contatto possibile con quella parte del pensiero semiotico che ha esplorato le possibilità di questo "oltre-senso [*oltre-sens*]", penso ad esempio a quella 'estetica della *frattura*' che Algirdas Julien Greimas esplora in un piccolo libro intitolato significativamente *De l'imperfection*, nel quale ci ricorda come la figuratività non sia altro, in fondo, che "questo schermo dell'apparire la cui virtù consiste a intr'aprire [*entr'ouvrir*], a lasciar intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di oltre-senso".

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 2004

F. Rella, *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Milano 2004.

English abstract

In his text devoted to the relationship between artwork and testimony, Franco Rella investigates the ways in which art can bear witness to the extreme horizons of experience and history. The paper traces his arguments, with particular reference to two aspects: the plural horizons of testimony and the consequent critique of any "false totality" and production of coherence; the exploration of testimonial power at the very heart of artworks through their immanent production of sense, against any resignation to the idea of a radical "unrepresentability".

keywords | Franco Rella; Testimony in Art; Concept of Trauma; Aesthetics; Visual semiotics; History and narration.

Franco Rella, connecteur

Antonella Sbrilli



Paul Cézanne, *La pendule noire*, 1869-70, collezione privata (wiki commons).

"I've been terribly interested in time always"

Joan Lindsay

Nell'editoriale del numero di *Engramma* intitolato *Connessioni* (168, settembre/ottobre 2019), Maria Bergamo e Fabrizio Lollini hanno usato il termine *connecteur* per definire chi trova e avvicina le "connessioni nascoste tra le discipline, delinea rapporti tra testi scritti, fonti letterarie, traduzioni visive; mette in cortocircuito l'opera d'arte con il suo contesto". Ascoltare e leggere Franco Rella quando triangola correlazioni fra opere d'arte, pagine di romanzo, testi filosofici, richiamandoli a sé da lontananze temporali e formali perché si tocchino in qualche punto del pensiero, rivela in lui – fuori da attività codificate e steccati disciplinari – una natu-

ra, *sui generis*, di *connecteur*. La sua attitudine a connettere prosa e poesia, immagini ferme e in movimento, metodi, teorie, luoghi, si è esercitata anche, non di rado, sul tema “problematico e paradossale” del rapporto dell’arte con il tempo.

Quando nel 2013 Achille Bonito Oliva pubblica il secondo volume della sua *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo*, dedicato al *Tempo interiore*, chiede a Franco Rella di introdurlo; il saggio *Figure del tempo* (Rella 2013), per addentrarsi nel tema sconfinato che è chiamato a presentare, usa come porta di accesso un’opera quasi simbiotica, il romanzo di Don DeLillo *Punto omega* (2010), che prende origine e senso narrativo dall’esperienza di un’altra opera, la videoinstallazione *24 Hours Psycho* dell’artista scozzese Douglas Gordon: in essa, il film di Hitchcock viene dilatato fino a durare 24 ore, chiamando i visitatori/spettatori (fra cui anche lo scrittore DeLillo) a una sfida percettiva e a ogni genere di riflessioni sulle anomalie e le contraddizioni dei passaggi temporali. Dalla compenetrazione creativa di un racconto, di un classico del cinema e di una installazione, Rella avvia la sua strategia connettiva, che in uno stesso paragrafo tocca Baudelaire (“Il tempo m’inghiotte minuto per minuto”), si sposta su Benjamin della città come labirinto; da qui passa ai dipinti immobili che de Chirico dedica alla figura di Arianna e quindi a Nietzsche, il convitato maggiore, che a sua volta introduce affacci su Freud, Proust, Valéry, sui ritmi delle avanguardie, per arrivare di nuovo a DeLillo, che nel romanzo *Cosmopolis* si interroga sulla necessità di una nuova teoria del tempo. E Rella si domanda, con lo scrittore: “Siamo oggi un altro tempo?” (Rella 2013, 25). Fra le generazioni del primo Novecento e il clima del postmoderno americano, l’autore segue poi le cronofobie e le incrinature delle linee del tempo, chiamando in causa Blanchot, Foucault, Lyotard, Deleuze con il “tempo dell’ecce, il tempo-ora”. Fedele all’andatura connettiva del suo scrivere, l’*ecceità* di Deleuze è intesa da Rella come avvicicabile alle prassi performative, al “tempo di alcune esperienze dell’arte più vicina a noi, della modernità estrema in cui siamo” (Rella 2013, 24).

Questa e altre incursioni nel tema sono confluite in un libro dal titolo quasi didascalico *L’arte e il tempo* (Rella [2020] 2021), una raccolta di interventi che trattano “il tempo del museo, il tempo delle avanguardie, il tempo, o meglio il fascio di tempi, della metropoli e della tecnica. E dunque il tempo della memoria” (Rella [2020] 2021, 203). In copertina si vede la riproduzione di una scatola dell’artista americano Joseph Cornell, della serie *Aviary* (voliera), in cui la sagoma di un pappagallo campeggia su una incastellatura di quadranti d’orologio (marca Elgin), fra molle, spirali e un carillon rotto. E come un segnatempo, anche l’antologia di interventi di Rella rende omaggio alla scansione delle ore e dei mesi e raccoglie – nella prima parte – dodici saggi che attraversano secoli di dipinti e sculture, scritture, pensiero. Vi si avvengono autori antichi, come Dürer (*Specchi e clessidre*), Leonardo visto attraverso Freud (e viceversa); riflessioni sui generi del paesaggio, del ritratto e dell’autoritratto, della natura morta; su concetti sottili e complessi come enigma e bellezza; sugli spazi e i luoghi, fra cui la città “museo dell’avanguardia” e poi, soprattutto, il museo. Il saggio scelto per aprire la raccolta, col titolo *Il museo. Immagini e figure del tempo*, era già apparso nel catalogo del riallestimento della collezione della Galleria Nazionale di Roma, che nel 2016 l’allora direttrice Cristiana

Collu aveva intrapreso nel segno di una frase dell'Amleto, "Time is out of joint", il tempo è scardinato; una frase che Rella intende come un anticipo di future infrazioni alla visualizzazione lineare e progressiva del tempo e delle opere. Nel saggio, il museo è sentito insieme come un concentrato coagulo di tempi e storie e come un "guardiano dell'enigma dell'arte, custode del suo segreto e del suo significato" (Rella [2020] 2021, 18). Nella raccolta *L'arte e il tempo*, si ritrova ricorrentemente il XIX secolo di Courbet, di Manet, di Van Gogh e di Cézanne, che Rella rievoca attraverso le lettere che Rilke scrisse alla moglie in occasione delle sue ripetute visite alla mostra cézanniana del 1907 al Grand Palais di Parigi. Testimonianza di un esercizio dello sguardo ("Ma c'è bisogno di tempo, di tanto tempo per tutto"), le lettere del poeta commentano i quadri esposti, fra cui la *Pendola nera* dal quadrante misteriosamente e filosoficamente privo di lancette.

Il rapporto elettivo fra Rilke e Cézanne è uno degli esempi, che Rella sottolinea, della "tensione che si è creata tra opere e linguaggi diversi" (Rella [2020] 2021, 167), mettendo in dialogo artisti coevi o separati da generazioni. Già pubblicati, come detto, in diverse sedi e occasioni, i dodici testi sono considerati dall'autore (e anche questa è la traccia di un diagramma temporale):

capitoli di un libro sostanzialmente unitario, che disegna un lungo arco temporale fatto anche di rinvii, riprese, scoperte e riscoperte. Li vedo come una storia che si è dipanata in diverse tappe. Alcune cose sono ripetute, forse è meglio dire ribadite. Non ho cercato di cancellare questi segni che indicano anche nel tempo la costanza di temi, di concetti, di immagini che costituiscono di fatto il mio sguardo (Rella [2020] 2021, 203).

Qualunque sia infatti il focus o l'occasione del testo – presentazione, conferenza, saggio – la prosa dell'autore è ritmata da paragrafi contigui, in cui chi legge ritrova – per motivi sempre leggermente diversi e sempre profondamente affini – gli interlocutori e le interlocutrici del suo pensiero e del suo sguardo: a quelli già nominati, si aggiungano Kafka, Adorno, Weil, Cvetaeva, Giacometti, Montale, Fontana, Francis Ford Coppola... Sono collegamenti incalzanti per i tanti vertici toccati nel giro delle frasi e allo stesso tempo ponderati, poiché scelti da un repertorio di incontri che formano parentele di pensieri e figure.

Nella seconda parte del volume, dal titolo *Micrologie*, Rella propone dieci "microsaggi", "aprossimazioni", "elaborazioni, senza note o riferimenti", che si affiancano ai dodici testi della prima parte, proponendosi come "una sequenza di domande che vengono poste al pensiero" (Rella [2020] 2021, 171). Con la medesima struttura, che accosta e connette, ritroviamo e troviamo artisti, domini, scenari, fra cui, da ultima, anche la Street Art, messa in una prospettiva che avvicina Zola, Proust, Banksy e le scritte spontanee che sbiadiscono sui muri. Il libro si chiude con un album di quarantuno immagini, riproduzioni di opere che fanno da contrappunto ai testi che le precedono, entrano in tensione con essi, proiettano una "luce su aspetti dell'umano che la parola ha solo sfiorato" e registrano il gusto dell'autore, ciò che gli è piaciuto. La sequenza si apre con *l'Inverno* di Benedetto Antelmi dal Battistero di Parma, un vegliardo che, come spiega Rella in un commento radiofonico (RadioTre Suite, 22/10/2021),

allude alla fine dell'anno, alla fine della vita e per "quegli occhi sbarrati che guardano nel vuoto forse anche alla fine del mondo"; l'ultima immagine riproduce la *Lupa* di Kentridge dal fregio *Triumphs and Laments* realizzato nel 2016 sul muraglione del Tevere, a cui Salvatore Settis ha dedicato una delle sue *Incursioni* nel 2020. Si tratta di un'opera ottenuta togliendo la patina di sporco dal travertino, e che – da allora – è svanita, ricoperta da nuova patina, compiendo un consapevole viaggio verso il nulla. In mezzo, ci sono, fra altri già nominati, Klee, Cornell e Hopper, Kiefer, Velazquez e lo *Studio dal ritratto di Innocenzo X* di Francis Bacon, il cui "urlo apre una buia voragine che sembra inghiottire tutto, anche il tempo" (Rella [2020] 2021, 207).

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 2013

F. Rella, *Figure del tempo*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo*, v. II, *Il tempo interiore*, Milano 2012, 10-27.

Rella [2020] 2021

F. Rella, *L'arte e il tempo*, Milano 2021.

English abstract

Franco Rella's interest in connecting literature, poetry, still and moving images, methods, theories, places, was also insistently exercised on the "problematic and paradoxical" theme of art's relationship with time. To this topic he devoted reflections that cross the boundaries between disciplines.

keywords | Franco Rella; Time and Art; Time and Memory; Connections.

Franco Rella, ipotesi per un ritratto

Tommaso Scarponi

Discorso sul metodo

Nel suo libro *Ai confini del corpo* (2000), Franco Rella scrive che lo strumento “più potente che la ragione ha prodotto, o sognato, per dominare il caso, per trasformarlo in una fitta rete causale, è indubbiamente il metodo”. Così, passando da Leonardo da Vinci e Cartesio al Monsieur Teste di Valéry, nello specchio del moderno *la vocazione del poeta è quella di sognare il proprio metodo*, perché in esso – cioè nello *stile*, dove forma e contenuto coincidono – trovi spazio la sua parola. Il coagulo di metodo e stile, infatti, traccia l'unico ritratto possibile del poeta: la sua stessa opera.

Se questo è vero, tra i pensatori italiani contemporanei, nessuno come Rella ha lasciato un'opera tanto difficile da avvicinare. L'ostacolo che il lettore incontra coincide con la stessa forma dell'oggetto interrogato – perché il profilo dell'opera di Rella disegna una sagoma *apparentemente* discontinua: critica d'arte e letteraria, pratica della traduzione e del commento, prosa saggistica e narrativa. La tentazione più triviale, continuamente assecondata, è quella di addomesticare questa incognita, schermando l'enigma-Rella attraverso definizioni come ‘scrittore’ (che andrebbe benissimo, se significasse qualcosa di esatto e preciso, e torneremo su questo punto) o ‘filosofo’ (termine impiegato tanto spesso per il solo fatto che Rella insegnò estetica).

Sarebbe utile, a questo punto, rilevare che questa mania della catalogazione disciplinare ha colpito anche altri inclassificabili del Novecento italiano: si pensi ai due ‘germanisti’ Ferruccio Masini e Furio Jesi, o allo ‘slavista’ Angelo Maria Ripellino. Ovviamente, chiunque ha letto i loro scritti sa bene che è impossibile ridurli a puerili etichette: ciò che questi autori hanno compiuto è l'esplorazione di *territori di confine*, senza nome e senza volto, come ogni soglia, e che solo attraverso metafore più o meno efficaci possiamo cercare di indicare.

Il fatto è che l'opera di Rella si colloca al centro di quell'evento fatale che è *l'evaporazione delle discipline*. Tutta la filosofia contemporanea – da Heidegger a Benjamin, da Deleuze a Corbin, da Merleau-Ponty a Florenskij – vive *la vocazione al meticciamiento*, secondo cui la



Luca Signorelli, Empedocle, affresco, Duomo di Orvieto, Cappella di San Brizio (1499-1502).

più autentica filosofia accade nel momento in cui il pensiero insegue, interroga e vivifica altre forme di razionalità: l'arte, la psicanalisi, la letteratura, la linguistica, la musica, le scienze fisiche. Si tratta di comprendere che è *possibile incontrare la filosofia solo e soltanto quando da essa si esce*, perché come l'Eros del *Simposio* platonico, l'amore del pensiero è privo di dimora (*aoikos*), ed è chiamato a procedere 'espropriato' di tutto.

E tuttavia, *che un pensiero non sia riducibile a un ambito disciplinare, non significa affatto che debba, per questo, essere indisciplinato*. Occorre sostare su questo punto, perché è la prima grande lezione di metodo che Rella ci ha lasciato: in un tempo in cui il venir meno delle discipline rischia di diventare (anche) l'alibi per falsi sperimentalismi ed esercizi di scrittura insignificanti (non di rado sfocianti in mediocri tentativi di autocelebrazione), *il pensiero di Rella, all'opposto, testimonia l'obbedienza alla disciplina ferrea dello studio rigoroso*. Riprendendo la celebre immagine di Wittgenstein, la scala (in questo caso, l'attenzione alla tradizione) serve a salire; dopo l'ascesa bisogna gettarla, altrimenti l'utile mezzo si muterebbe in un fardello insostenibile.

Ma, appunto, l'abbandono della scala è possibile solo *dopo* la salita. Per uscire dalla propria dimora, occorre anzitutto averla riconosciuta, e avervi sostato a lungo. Il rigore del percorso, infatti, garantisce la serietà delle future estroflessioni in cui il pensiero vorrà rischiarsi. E il venir meno di questa esigenza non produrrà altro che un discorso vuoto, in cui tutto conviene astrattamente con tutto (ovvero la notte, di hegeliana memoria, in cui tutte le vacche sono nere).

C'è una pagina esilarante di Giorgio Manganelli che denuncia esattamente queste derive: stigmatizzando l'idiozia di certi discorsi, che pretendono di muoversi "indipendentemente da qualsivoglia esigenza di coerenza intellettuale", l'autore ricorda di aver seguito una tesi di laurea in cui "testi marxisti, ateocristiani, liberali, conservatori, deuteroleninisti si giustapponevano in un perfetto ecumenismo critico". Ecco, nell'itinerario speculativo di Rella non vi è la minima traccia di simili volgarità. Il fatto che ogni suo libro costituisca un continuo pendolare da un'ossessione all'altra (e queste ossessioni avevano nomi ben precisi: Flaubert e Rilke, Hölderlin e Manet, Bataille e Kafka, Proust e Blanchot) non produce mai l'indistinzione caotica dell'ecumenismo critico di cui parla Manganelli. Ma allora la domanda è: che cosa *faceva* esattamente Rella quando leggeva e scriveva?

Tentazione al disfacimento

Per rispondere a una simile domanda occorre partire, apparentemente, da lontano. Il grande studioso di Sufismo Alberto Ventura, dovendo evidenziare le affinità profonde che legano l'esoterismo islamico con le pratiche dello yoga indiano, proponeva questo *aut aut*: da una parte, la *sintesi* (la visione dei nessi, delle segnature profonde che connettono e fanno dialogare fra loro le cose apparentemente più distanti); dall'altra, il *sincretismo* (la mescolanza arbitraria e artificiale dei nuclei speculativi più diversi).

La sintesi è originaria, una realtà trascendentale, non un'invenzione retorica o un artificio contingente. In questo senso, la sintesi che regge le indagini di Rella è un'esperienza che accomuna tutti i suoi amati autori: *il legame profondo fra linguaggio e morte, il paradosso per cui al mortale è dato di parlare, e nelle sue stesse parole trovare la radice enigmatica della bellezza*. Il fatto che questa radice eterna, informe e silenziosa innervi i suoni e le forme delle parole – questo è lo scandalo che agitava Rella.

Le parole, certo, indicano le cose; ma queste, non appena vengono nominate, spariscono. Il linguaggio scherma il mondo, e noi non vediamo mai le cose in se stesse. Il circolo invincibile di pensiero e linguaggio ci costringe a vedere nient'altro che le cose *così come ce le siamo rappresentate*. Ma se ogni parola ha una sua storia, una tradizione che la informa, se ogni parola è, quindi, *piena di tempo*, la strategia di Rella non è quella di inventare nuovi linguaggi, innocenti e non ancora macchiati da quella barbarie che è la storia; all'opposto, la parola non deve essere placidamente, falsamente atemporale ma, secondo la lezione di Benjamin, talmente carica di tempo da esplodere. *Nel momento in cui la parola descrive con la massima precisione una cosa, chi pronuncia o scrive quella parola comprende che essa, proprio perché esatta (avente cioè un significato), non è un'immagine (irriducibile a qualsiasi significato)*.

In *Forme del sapere* (2014) l'esperienza della scrittura è evocata con una frontalità paragonabile, forse, solo all'ultimo Blanchot. In una pagina davvero insuperabile, Rella parla della pratica, felice e inquietante a un tempo, dello scrivere:

C'è felicità, ma anche inquietudine. L'ombra ritorna. Ho spento il computer. Lo schermo si abbuia, e io divento opaco. L'opacità è prossima all'angoscia. Talvolta l'opacità si insinua anche nei tempi della scrittura, negli intervalli vuoti, in cui l'attrazione è appunto quella del vuoto. Lo sguardo scivola su tutto e non si arresta su nulla, oppure si fissa vitreo in una zona d'ombra che assomiglia allo stato di tensione senza scopo e senza meta dell'insonnia. L'opaco è già nella scrittura [...]. Scrivere è dunque, in qualche modo, convivere con il tempo che ci si propone in frammenti di tempo, in fra-tempi, con parole che, mentre definiscono un'immagine o un'idea, sono prese da una sorta di tentazione al disfacimento.

Cosa resta dopo questa consumazione del linguaggio? Resta l'immagine – o meglio: l'immagine del pensiero. Com'è noto, l'espressione 'immagine di pensiero' traduce il termine benjaminiano *Denkbild*. Ma la traduzione è problematica: che significa immagine di pensiero? È l'immagine a pensare, o è il pensiero che, esprimendosi, la genera? Senza entrare nella selva dei motivi benjaminiani, è possibile ravvisare in una pagina di Rella il senso che l'enigma-*Denkbild* ha nella sua opera.

Nel suo libro *Asterischi* (1989), Rella ha commentato il ritratto di Empedocle dipinto dal Signorelli nel Duomo di Orvieto, a fianco del celebre Giudizio Universale. Nell'affresco, Empedocle sporge da un cratere rotondo, proteso all'indietro, e il gomito sinistro appoggiato all'orlo del cratere sostiene il suo peso.

Sui libri di storia dell'arte leggiamo: 'Empedocle si sporge a guardare il finimondo'. Ma se seguiamo la direzione del suo sguardo vediamo anche noi ciò che egli vede; e sono capri, ippogrifi, delfini, strani animali alati, cavalieri, che si intrecciano in uno straordinario arabesco su uno sfondo dorato. La scena, al bordo inferiore del cratere, si fa ancora più ricca: la fenice, divinità paniche e dionisiache, e metamorfosi che mescolano l'umano e il naturale, e il mondo cosiddetto reale al mondo immaginale.

Il *Denkbild* di Rella è questo contatto fra immagine e pensiero, che strofinandosi l'una con l'altro come pietre focaie riproducono ciò che resta dopo la consumazione del linguaggio: il silenzio del mondo, l'enigma a cui siamo continuamente destinati.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1989

F. Rella, *Asterischi*, Milano 1989.

Rella [2000] 2012

F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano [2000] 2012.

Rella 2014

F. Rella, *Forme del sapere. L'eros, la morte, la violenza*, Milano 2014.

English abstract

Franco Rella's speculative itinerary is extremely suggestive: the author has written works of extraordinary stylistic variety throughout his life. But it is also an extremely complex path to follow in its vocation for rigorous method. This contribution aims to emphasise the character of Rella's thought, thus showing the stable foundation of all his stylistic wanderings.

keywords | Franco Rella; *Denkbild*; Concept of Synthesis.

Il bosco feroce: Dioniso, Orfeo e Narciso

In dialogo con Franco Rella sull'interpretazione di
Sonett an Orpheus III.II, "Spiegel noch nie hat man
wissend beschrieben"

Massimo Stella

Gesang ist Dasein... Wann aber *sind* wir?
Il canto è esserci... Ma quando siamo noi?
Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo I.III*



1| Cima da Conegliano, *Orfeo*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Baladine Klossowska aveva regalato nel novembre 1921 a Rilke una riproduzione dell'*Orfeo* di Cima da Conegliano.

2| *La Dame à la licorne, La vue*, 1500-1510, Musée de Cluny, Paris.

Sonett III.II

Spiegel noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.
Ihr, noch des leeren Saales Verschwender –,
wenn es dämmert, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen –,
andere schicktet ihr scheu vorbei.
Aber die Schönste wird bleiben –, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.

La traduzione di Franco Rella così rende:

Specchi: nessuno ancora ha mai descritto
sapendo l'esser vostro nella vostra essenza.
Voi, come un setaccio di buchi fitto
voi, del tempo spazi interstiziali.
Voi, ancor di vuoti saloni generosi –,
come foreste immensi nel crepuscolo...
E il lampadario, cervo dalle ramosi corna,
muove attraverso il vostro impenetrabile.
A volte siete colmi di pitture.
Alcune sembrano in voi venute –,
altre remote respingeste timorosi.
Ma la più bella rimarrà –, finché
nelle sue gote altrove trattenute,
irrompa il chiaro Narciso liberato.

Nella lettura complessiva che Franco Rella dedica ai *Sonetti a Orfeo* rilkiani, il *Sonetto III* del *Zweiter Teil* riveste un ruolo del tutto speciale.

Gli specchi aprono, con le loro immagini fugaci, quegli interstizi del tempo, quello spazio intermedio tra essere e non-essere in cui ogni possibile diventa realtà, come ha detto Hölderlin (*Estetica*, 96). Il 'sapere' degli specchi è dunque la 'scienza', o la 'sapienza' – l'esperienza – di questo spazio intermedio. E così il vuoto si popola di immagini, e attraverso queste immagini, che sono lì riflesse, anche *Narciso può essere redento: sopravvivere nei tratti "della più bella"*. Qui Rilke rovescia un mito secolare, e questo rovesciamento è esito di una rivoluzione nel pensiero. *Narciso, il suo Narciso, sopravvive: l'unico Narciso redento dell'immaginario occidentale*. È redento perché nella fugacità dell'immagine, nell'amore che li si riflette, non è perdita, ma conquista dello spazio nostro della caducità: la felicità delle cose che cadono presso di noi, per noi sulla terra scura, come nell'immagine che chiude ED X [*Elegie duinesi X*] (miei i corsivi) (Rella 1991, 149).

Questo brano tratto dal commento al testo del *Sonetto III*.II contiene il punto fondamentale dell'interpretazione proposta da Franco Rella: l'idea, cioè, che il Narciso riflettentesi nello specchio di Orfeo-Dioniso risulti "redento", salvato, sottratto alla *Vergänglichkeit*, alla caducità e all'illusorietà intrinseche della vita umana. La posizione di Rella va spiegata: agli occhi suoi, il Narciso rilkiano che precede quello dei *Sonetti a Orfeo*, ovvero quello dei due *Narziß* composti nel 1913 – dei quali riporto il testo in appendice –, rappresenta l'uomo e il poeta di fronte, per un verso, al lutto della propria natura effimera, e per l'altro alla vanità di ogni conoscenza – transitorietà dell'essere e del conoscere allegoricamente raffigurata dall'apparire, succedersi e dileguarsi delle immagini sulla superficie di uno specchio. Ma il Narciso e lo specchio

dei *Sonetti a Orfeo* sarebbero altra e rinnovata cosa: lo specchio dei *Sonetti* è infatti metafora – secondo Rella – del mondo orfico-dionisiaco, ereditato da Hölderlin e da Nietzsche nonché dalla tradizione (tardo)antica, e divenuto, da luogo di morte, luogo di vita metafisica, di vita, cioè, vissuta non più nel tempo effimero dell'individuo, ma in quello cosmico della ciclica, incessante, generazione e distruzione: un Narciso *redento*, appunto, da Dioniso e Orfeo.

Orfeo è il cantore che piegava il selvaggio dentro la forma del canto. È il cantore che è stato smembrato dalle Menadi e che rinasce nel canto. Orfeo è la figura di Dioniso-Zagreus, il dio del mutamento e della metamorfosi, il dio smembrato e rinato, che “deve venire”, come aveva già detto Hölderlin e con lui tutto il primo romanticismo tedesco. Dioniso-Zagreus è una figura orfica. Dioniso danza con i Cureti, “ma i Titani si insinuano con astuzia: dopo averlo ingannato con giocattoli fanciulleschi, ed ecco che questi Titani lo sbranarono, sebbene fosse ancora un bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, Orfeo il tracio: ‘La trottola, il giocattolo rotante e rombante, le bambole pieghevoli e le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante’. E non è inutile menzionarvi come oggetto di biasimo i simboli inutili di questa iniziazione: l'astragalo, la palla, la trottola, le mele, il giocattolo rotante e rombante, lo specchio, il vello” (Colli, I, 4 [B 37]). Si veda anche, oltre questa testimonianza di Clemente Alessandrino, quella di Nonno in Colli, I, 4, [B 40e]: “Con spada orrenda i Titani violarono Dioniso che guardava fissamente l'immagine mendace dello specchio straniante”. Nei *Sonetti a Orfeo* si ritrovano tutti gli elementi della storia orfica di Dioniso: l'infanzia, la trottola, la mela e il frutto, lo specchio e il vello. Alcuni di questi elementi tornano anche nella costellazione, anch'essa orfica e rilkiana, di Narciso. Perché Rilke parla di Orfeo e non di Dioniso, staccandosi da una tradizione che egli ben conosceva, da Hölderlin, di cui aveva letto con ammirazione l'edizione Hellingrath [...] e da Nietzsche, di cui aveva postillato la *Nascita della tragedia?* (Rella 1991, 9-10).

Non entro nel merito della ‘questione orfica’, nonché del legame tra (ciò che noi chiamiamo) Orfismo e Dionisismo, e soprattutto non intervengo sulla lettura e ricostruzione, tutta esperienziale-sapienziale (certo non neutra), che Giorgio Colli ne ha offerto: assumo semplicemente il dato di fatto che Rella elegge Colli e la sua prospettiva ad *auctoritas*. È senz'altro indubitabile, in ogni caso, che Rilke riceva dalla tradizione – e immediatamente da Hölderlin e da Nietzsche – la figura di Dioniso-Zagreus smembrato e divorato dai Titani, e che la proietti quindi sull'Orfeo dilacerato delle Baccanti, facendo dello *sparagmos* la situazione immaginaria ultimativa dell'intero ciclo dei *Sonetti*. Bisogna tuttavia intendere – o meglio, il lettore che io sono sente la necessità di intendere – tale scena e i suoi attori, Dioniso, Orfeo e Narciso, fuori dall'opacità del processo di mitologizzazione e di ri-mitologizzazione (già antichi e tardo-antichi), processo in cui lo stesso Rella si immerge quando evoca, ognora attraverso Colli, la rilettura plotiniana di Narciso e soprattutto il *Papiro di Berlino 44* contenente la vicenda di Demetra, Kore e Dioniso (già narrata nell'*Inno a Demetra*) onde mostrare la strutturale appartenenza di Narciso alla costellazione orfica. Il teorico della ‘macchina mitologica’ Furio Jesi sosteneva, al proposito, che l'eventuale orfismo e dionisismo rilkiani – ammesso che si possa parlare di un orfismo e di un dionisismo rilkiani – sono essenzialmente una *postura narrativa* (Jesi, 1976). Ma ciò che più trovo opacizzante nella mitologizzazione non è tanto il gioco delle e con le immagini, quanto piuttosto l'esegesi allegorizzante che lo accompagna e

insieme lo sostiene e moltiplica. E l'allegoria rischia di chiudere la pluralità del movimento di senso in direzione moralizzante, gnomica.

È fondamentale, allora, guardare al dispositivo affabulatorio e fático dei *Sonetti*. Si tratta di un gioco di cornici e di voci: una voce narrante esterna, indeterminata e tuttavia deittica, appartenente al tempo della Macchina e della Banca – il deserto del Presente – ci mostra la scena primeva e primaria, la *Urszene*, del Bosco (*Sonetto I.I*), immagine della *Physis*, in cui, per la prima e unica volta, nel tempo mitico, si è levata la voce di Orfeo, la quale rappresenta *tout court* la voce *umana* e costituisce una memoria tanto perduta quanto custodita nell'immemorabile, proprio perché originaria. Non c'è dunque gioco di identificazione tra la voce narrante e la voce di Orfeo: c'è piuttosto distanza. E proprio tale distanza è la cifra dei *Sonette an Orpheus* spiegandone anche il titolo-dedica "sonetti a/per Orfeo": la voce narrante abbandona, se non consegna, Orfeo come vittima sacrificale alla Legge del Bosco, che è la Legge di Zagreus, ovvero la Caccia e il pasto selvaggi. È come se, in altri termini, *la voce umana della poesia fosse lasciata in preda, sacrificata alla ferocia del bosco*. Franco Rella ha sostenuto a più riprese che l'anonimo 'giovane poeta', il poeta triste e inconsolabile di fronte al destino effimero della Bellezza e del Mondo, protagonista della breve nota freudiana sulla *Caducità* (*Vergänglichkeit*, 1915), fosse Rainer Maria Rilke (l'ipotesi era già stata formulata da Herbert Lehman nel 1966, e Rella stesso la cita, cfr. Rella 1981, 77). Freud e Rilke si incontrarono nel 1913, l'anno della composizione dei due *Narziß*, attraverso Lou Andreas-Salomé. Quel 'giovane poeta' era – nella lettura freudiana – l'emblema della fissazione umana al lutto ovvero del rifiuto umano della mortalità. I *Sonetti a Orfeo* celebrano come un rituale – io credo – il patto con la mortalità sottoforma dell'assenso al sacrificio: si cede al Predatore, all'Altro – alla Natura, al Bosco, alla Morte, a Dioniso – una vittima, Orfeo, per resistere sopportabilmente in vita – il che, per un poeta, significa scampare alla mutezza. Ciò non implica, però, come spesso è stato scritto a proposito dei *Sonetti*, l' 'accettazione' della mortalità. La pattuizione è infatti un compromesso: e i compromessi non liberano, non esorcizzano la paura. Piuttosto, legano. Il patto consente al poeta di parlare ancora, ovvero di trovare ancora una lingua che non sia superfluo parlare: ed è ben noto come il completamento delle *Elegie* e la rapidissima composizione dei *Sonetti* avvengano contemporaneamente e congiuntamente, dopo una crisi di parola decennale. Il compromesso è pieno di ombre e di disagio (*Unbehagen*): il Bosco è sempre là. Zagreus attende sempre il tributo di sangue che gli spetta. Nel paragrafo 4 della sua introduzione ai *Sonetti*, Franco Rella così scrive:

Attraverso Dioniso Nietzsche aveva messo in discussione tutta la metafisica occidentale, proponendo la visione tragica del mondo: la visione in cui ciò che appare non è destinato, come nella filosofia classica, a cadere per sempre per lasciare il posto a ciò che è e permane, all'idea. Attraverso Dioniso, Nietzsche aveva scoperto l'amore della profondità che si raggiunge soltanto con l'accettazione del mondo, con un inaudito sì alla vita, con il suo carico di dolore e di morte, che apre la via per giungere alla salvezza e anche alla felicità. L'Orfeo di Rilke eredita questi compiti. E' anch'esso non solo cantore, ma sovrumano, celeste: un dio, anche se "un perduto dio". Ma è un dio che sovrasta l'umano, senza però annientarlo nel suo "tremendo", come il Dioniso di Nietzsche (derivato soprattutto dalle *Baccanti* di Euripide), o come, anche, gli angeli di Rilke nelle

prime *Duinesi*. Orfeo è un Dioniso, inoltre, che ha ricevuto da Apollo la lira e che con essa può tracciare, per l'ascolto, figure che sono come le costellazioni celesti: un significato delle cose caduche che supera in sé la caducità (Rella 1991, 9-10).

Io penso che Rilke non elabori nei Sonetti una 'metafisica dell'effimero' così superando il 'Tremendo' o meglio l'Enorme (*das Ungeheure*) del dionisiaco nietzschiano – ricorderemo tutti come l'Enorme sia il terrore di Malte nelle *Aufzeichnungen*, quel terrore che solo la Madre può occultare coprendolo con il suo corpo (è questo il 'mistero eleusino'?). E penso piuttosto che nei *Sonetti* il poeta riesca, per un brevissimo lasso di tempo – i *Sonetti* furono, infatti, composti di getto – a sostenere l'*illusione* della (propria) sopravvivenza e della (propria) alienità al sacrificio sostitutivo: un autoinganno altrettanto caduco quanto la vita umana e la sua bellezza. E penso altresì che il Dioniso nietzschiano, che Rilke – ciò è senz'altro vero – ha sempre cercato di esorcizzare, come mostrano le sue annotazioni alla *Nascita della tragedia*, non risulti affatto esorcizzato nei *Sonetti*: il Predatore, il Cacciatore non sazia mai la sua sete di sangue, e si tratterà allora d'illudersi che cantare l'orrore abbia un qualche senso, se non altro e almeno un senso estetico. Non c'è dubbio che esteticamente la lingua dei *Sonetti* sia un traguardo straordinario, ma lo è nella misura in cui si tratta d'una parola che fluttua rapidamente sui vuoti, sulle sospensioni, sui buchi del compromesso, come se essa fosse appena appuntata sui lacerti sparsi d'una superficie che altro non fa se non sfuggire, glissare; e quella superficie scivolosa è lo spazio stesso della pattuizione, della sua finzione sacrificale – dico 'finzione' nel *senso di scena e azione scenica (to drama)*, in quanto il sacrificio è, al contempo, una scena e un'azione scenica.

Che posto prende, allora, in questo quadro, la figura di Narciso? Il bosco è popolato di alberi e animali. La Natura – di cui il Bosco è metonimia – e le creature che vi abitano sono definite, nella loro essenza, da un'endiadi aggettivale che accoppia il nominale *klar* al participiale *gelöst*, mentre il movimento attribuito alle fiere è espresso dal verbo *dringen/eindringen*. Rella traduce così i vv. 5-6 del *Sonetto I.I* che apre l'intera raccolta:

Tiere aus Stille *drangen* aus dem *klaren*
gelösten Wald von Lager und Genist;

Animali di silenzio *irrupero* dal *chiaro*
bosco *liberato*, da tane e nascondigli.

È il momento in cui, per la prima volta, dal mondo si leva, e per il mondo si propaga, la voce di Orfeo: gli animali *sbucano* fuori dal folto del bosco (tane e cespugli) ad ascoltare attenti e incantati: sicché l'immagine iniziale dei *Sonetti* è quella del Bosco chiuso, intricato, buio che, improvvisamente, si apre, si slarga come in una radura – di qui gli aggettivi *chiaro* e *liberato* – ove balzando gli animali appaiono, anch'essi, chiari e *liberati*. D'altra parte, lo spazio aperto (*das Offene*) individua pressoché formularmente, nell'immaginario rilkeano, lo spazio e la dimensione in cui l'animale solo si muove, come, ad esempio, sanciscono i primi quattro versi dell'*Ottava Elegia*:

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um *ihren freien Ausgang*

con tutti gli occhi vede la creatura
l'aperto. Soltanto i nostri occhi sono
come ritorti all'interno e intorno a lei [la creatura] disposti
come trappole, a circondare la sua uscita libera (miei la traduzione e i corsivi).

Rella rileva giustamente nella nota di commento al *Sonetto I.I* quanto segue:

Il bosco "chiaro" e "liberato". I termini tornano identici per un'altra grande figura orfica, Narciso (SO, II, III) (Rella 1991, 135).

Infatti, nel *Sonetto III.II* (di cui abbiamo riportato integralmente il testo all'inizio), la voce narrante così affabula:

Einige scheinen in euch gegangen –,
andere schicket ihr scheu vorbei.
Aber die Schönste wird bleiben –, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.

Alcune [le immagini] sembrano in voi [gli specchi] venute –,
altre remote respingeste timorosi.
Ma la più bella rimarrà –,
finché nelle sue gote altrove trattenute,
irrompa il chiaro Narciso liberato (c.vo mio).

Al di là del fatto che non riconosco come oggetto 'la natura orfica di Narciso', se non nella prospettiva di quella mitologizzazione e ri-mitologizzazione della quale parlavo poco sopra, viene qui senz'altro attribuita a Narciso l'endiadi formulare che definisce l'animale 'chiaro e liberato'. Ma perché? Perché, credo, Narciso rappresenta l'animale umano *tout court*. Non la *vittima sacrificale*, che può essere solo l'*animal vocale*, l'animale consacrato dal cruento rito espiatorio, Orfeo, ma la *preda comune* che tutti siamo. Infatti, gli specchi dei vuoti saloni, d'un tratto e misteriosamente, diventano Bosco e riflettono il lampadario che s'è trasformato nel capo ramoso di un grande cervo (fantasma di Atteone che sarà sbranato dai cani?): torna l'immagine primaria della Caccia selvaggia. Narciso rimane intrappolato nel Bosco divoratore e va incontro alla sua sorte. Non c'è alcuna redenzione. In una lirica composta a Muzot i primi di giugno del 1923 (poco più di un anno dopo i *Sonette an Orpheus*), Rilke scrive: "Nur Götter sind, Durch ihre Spiegel ziehn / wir von dem Hintergrund von Tier und Pflanze": "Solo gli dèi sono. Noi passiamo attraverso i loro specchi, / sullo sfondo di piante e animali" (traduzione di Giacomo Cacciapaglia, in *Poesie sparse* 2000, 509). Ma, in quello specchio c'è un'immagine che, pur sempre, *dura*, che resiste ed è al contempo *die Schönste*, "la più bella". *Che cosa è quell'immagine?* E in che senso essa dura e resiste, *rimane* "finché, dall'altra parte / nelle

sue guance richiuse / non irrompa il chiaro liberato Narciso?” (così ritraduco io i due versi finali del *Sonetto*). Credo che una possibile risposta venga offerta dal *Sonetto IV.II* che subito segue nella traduzione di Rella:

Sonett IV.II

O dieses ist das Tier, das es nicht giebt.
Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.
Zwar war es nicht. Doch weil sie's liebten, ward
ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum
zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
Und die gab solche Stärke an das Tier,
daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.

Oh! questo è l'animale che non c'è.
Non lo conobbero, eppure l'hanno amato
– l'andatura, il portamento, il collo,
fino alla quieta luce del suo sguardo.
Certo non era. Ma poiché l'amarono divenne
un animale puro. Sempre a lui fu dato spazio.
E nello spazio, chiaro e dispiegato,
levò leggero il capo, quasi neanche dovesse
essere. Non lo nutrono con grano,
sempre solo della possibilità che fosse.
E questa diede tanta forza all'animale,
che quello da sé trasse un corno. Un corno.
Bianco davanti a una vergine passò,
e fu nell'argento dello specchio, fu in lei.

Si tratta del sonetto dedicato all'Unicorno e alla sua Dama. È trasparente, qui, che lo specchio della Dama Vergine – identificata da una lunga tradizione, a partire dal *Fisiologo*, con la Vergine Maria, mentre l'Unicorno non sarebbe altro che il Cristo (Pastoureau, Taburet-Delahaye 2018, 21) – non incarna il luogo della caducità o la trappola feroce del Cacciatore, bensì lo spazio della permanenza. Perché specchio e corpo femminile-materno elevato a principio generatore universale si sovrappongono, e perché il principio generatore femminile-materno è l'unico sostegno alla possibilità e alla continuità dell'essere: i lettori di Rilke avranno certamente riconosciuto in questi versi del *Sonett IV.II* una citazione – un'auto-citazione – dalle *Aufzeichnungen*, là dove Malte celebra e descrive gli incantati arazzi della *Dame à la licorne* in cui si ravvisa non solo e non tanto un'allegoria dei cinque sensi accresciuti del “senso inter-

no”, ovvero del sesto senso, quell'*esprit de cœur* esclusiva prerogativa femminile sintetizzata nel motto *Mon seul désir*, bensì un'immagine mitico-cosmologica, una rappresentazione della Creazione riunita intorno al suo perno, la Dea Natura-Signora degli animali (Stella 2017; 2019). Ma questa autocitazione è amara: nelle *Aufzeichnungen* la *Dame à la licorne* era una *fedede*, qui, invece, è *il ricordo di una fedede*. Perché qui, nello specchio femminile dell'“immagine più bella”, *die Schönste*, irrompe non l'Unicorno, l'animale puro immaginario, la creatura semplicemente noetica nutrita dal solo desiderio della donna (*Mon seul désir*), bensì l'animale umano, Narciso, l'uomo-figlio-amante destinato a morire che rompe l'incantesimo della permanenza. Sicché, dall'Eden della *Dame à la licorne* che assembla ai suoi piedi tutti gli animali, le erbe e le piante in un mondo di continuità e pace, ripiombiamo nel Bosco di Zagreus, dove la donna, anche lei, diventa feroce divoratrice. Lo *sparagmos* di Orfeo è evocato nel *Sonett XXXVI.I* che chiude la prima parte dell'opera. Perché è la donna che esegue il sacrificio dell'*animal vocale*, dell'eletto: è fondamentale notarlo! Continuo a chiedermi se il terribile *Gesang der Frauen an der Dichter*, il *Canto delle donne al poeta* (1907) dei *Neue Gedichte*, possa essere immaginato come l'allocuzione ultima delle Baccanti a Orfeo prima dello smembramento selvaggio. È una domanda aperta che avrei voluto porgere a Franco Rella.

Gesang der Frauen an der Dichter

Sieh, wie sich alles auftut: so sind wir;
denn wir sind nichts als solche Seligkeit.
Was Blut und Dunkel war in einem Tier,
das wuchs in uns zur Seele an und
schreit/ als Seele weiter. Und es schreit nach dir.
Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht,
als sei es Landschaft: sanft und ohne Gier.
Und darum meinen wir, du bist es nicht,
nach dem es schreit. Und doch, bist du nicht der,
an den wir uns ganz ohne Rest verlören?
Und werden wir in irgendeinem mehr?
Mit uns geht das Unendliche vorbei.
Du aber sei, du Mund, daß wir es hören,
du aber, du Uns-Sagender: du sei

Canto delle donne al poeta

Vedi, come tutto ciò che si schiude: così siamo noi;
e nulla altro siamo se non tale beatitudine.
Ciò che sangue e buio era in una bestia,
crebbe in noi per farsi anima, e grida
come anima, ancora. Per te lo grida.
Tu, certo, lo ricevi nel tuo volto
come un paesaggio, soltanto: mite e senza desiderio.
Perciò, pensiamo noi che non sia tu
quello a cui si grida.
Eppure, non sei tu quello

incui perderci interamente?
quel qualche-uno in cui diventare di più?
Con noi trapassa l'infinito.
Sii tu, tu la bocca, che ce lo fa sentire
tu, Che-di-noi-dici: sii tu. (Traduzione mia).

Appendice

Riporto qui di seguito, soprattutto per servizio al lettore, le due composizioni liriche del 1913 dedicate da Rilke a Narciso, citate da Rella nel suo commento onde sottolinearne la distanza dal successivo Narciso dei *Sonetti*. La traduzione è quella di Giacomo Cacciapaglia.

Narziß (1913)

Narziss, verging. Von seiner Schönheit hob
sich unaufhörlich seines Wesens Nähe,
verdichtet wie der Duft vom Heliotrop.
Ihm aber war gesetzt, dass er sich sähe.

Er liebt, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offenen Wind enthalten
und schloss entzückt den Umkreis der Gestalten
und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.

Svanì Narciso. Dalla sua bellezza
Senza tregua esalava la sostanza
Densa come un profumo d'elitropio.
Ma suo destino era che si vedesse.

Ciò che emanava riassorbiva in sé il suo amore
E più nulla di lui era nel vento aperto
E chiuse il cerchio delle forme estatico
E si abolì e non poté più essere.

Narziß (1913)

Dies also: dies geht von mir aus und löst
sich in der Luft und im Gefühl der Haine,
entweicht mir leicht und wird nicht mehr das Meine
und glänzt, weil es auf keine Feindschaft stößt.

Dies hebt sich unaufhörlich von mir fort,
ich will nicht weg, ich warte, ich verweile;
doch alle meine Grenzen haben Eile,
stürzen hinaus und sind schon dort.

Und selbst im Schlaf. Nichts bindet uns genug.
Nachgiebig Mitte in mir, Kern voll Schwäche,
der nicht sein Fruchtfleisch anhält. Flucht, o Flug
von allen Stellen meiner Oberfläche.

Was sich dort bildet und mir sicher gleicht
und aufwärts zittert in verweinten Zeichen,
das mochte so in einer Frau vielleicht
innen entstehen; es war nicht zu erreichen,

wie ich danach auch drängend in sie rang.
Jetzt liegt es offen in dem teilnahmslosen
zerstreuten Wasser, und ich darf es lang
anstaunen unter meinem Kranz von Rosen.

Dort ist es nicht geliebt. Dort unten drin
ist nichts, als Gleichmut überstürzter Steine,
und ich kann sehen, wie ich traurig bin.
War dies mein Bild in ihrem Augenscheine?

Hob es sich so in ihrem Traum herbei
in süßer Frucht? Fast fühl ich schon die ihre.
Denn, wie ich mich in meinem Blick verliere:
ich könnte denken, dass ich tödlich sei.

Questo dunque da me emana e si scioglie
nell'aria e nell'effluvio dei boschi,
mi sfugge lieve e già non è più mio
e, non urtando in cosa ostile, splende.

S'alza da me senza tregua e s'esala;
io non voglio disperdermi, io aspetto, persisto,
ma hanno fretta tutti i miei confini,
si gettan fuori e già sono laggiù.

Nulla vale a legarci. Neanche in sonno.
Centro che cede in me, nocciolo debole
che non trattiene la sua polpa. O fuga,
o volo da ogni punto della mia superficie.

Ciò che laggiù si forma e certo mi somiglia,
e tremolando emerge con acquosi contorni,

forse si generò dentro una donna,
ma quanto più tentavo

di penetrarla, più era irraggiungibile.
Ora nell'acqua diffusa e impartecipe
giace aperta, e mi è dato di contemplarla attonito
a lungo sotto il mio serto di rose.

Là non è mai amata. In quel fondo non c'è
che una rovina di pietre impassibili,
e vedo chiaro quanto sono triste.
Questa era negli occhi di lei la mia immagine?

Si mutò nel suo sogno in una dolce paura?
Quasi sento la sua paura in me.
Poiché, come nel mio sguardo mi perdo,
potrei credere d'esser micidiale.

(traduzione di Giacomo Cacciapaglia, in R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino 2000, 445-447).

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1981

F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano 1981.

Rella 1991

R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, a cura di F. Rella, Milano 1991.

Nota bibliografica

Le edizioni italiane con testo a fronte delle opere di R.M. Rilke citate nel saggio sono le seguenti: R.M. Rilke, *Poesie I* [1895-1908], a c. di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, trad. di G. Cacciapaglia, A.M. Carpi, C. Lievi, Torino, 1994; *Poesie II* [1908-1926], a c. di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, trad. di G. Cacciapaglia, R. Carifi, A.M. Carpi, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, Torino, 1995; R.M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, a c. di A. Lavagetto, Torino, 2000; R.M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, intr., trad. e note di F. Jesi, Milano, 1974.

Il breve scritto freudiano *Caducità* (1915) in cui, sotto le spoglie anonime del 'giovane poeta', è molto verosimilmente adombrata la figura di R.M. Rilke si trova, nella traduzione di S. Daniele, in S. Freud, *Opere*, vol. 8, Torino, 1989, 173-176. Il primo a ravvisare R.M. Rilke nel ritratto freudiano del 'giovane poeta' fu Herbert Lehman: *Conversation between Freud and Rilke*, in "Psychoanalytic Quarterly", 1966, 55, 423-427.

Per il Furio Jesi teorico della macchina mitologica e interprete della lirica rilkeana rimando rispettivamente a: *La festa e la macchina mitologica*, in Id. *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979 e *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, 2000 [1976 1° ed.].

Per la simbologia mariana e cristica della coppia Dama-Unicorno, rimando a M. Pastoureau, E. Taburet-Delahaye, *Les secrets de la licorne*, Paris, 2018.

Per la lettura in chiave mitica e cosmologica degli arazzi della *Dame à la licorne* evocati e commentati da Rilke nel *Malte* rimando a due miei lavori: M. Stella, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra Modernismo e Antichità Classica*, Milano, 2017; M. Stella, *Lo specchio, il telaio, la dama e l'unicorno: R.M. Rilke e il lavoro della poesia tra crisi della presenza e tessitura della vita*, in S.M. Barillari, M. Di Febo (a cura di), *Attraverso lo specchio: l'immagine, il doppio il riflesso*, Aircuzio, 2019, 55-72.

English abstract

Franco Rella was a memorable interpreter of R. M. Rilke's *Sonnets to Orpheus*. According to Franco Rella, Rilke's Orpheus redeems both the melancholic transience of Narcissus and the devouring destructiveness of Nietzsche's Dionysus. This essay is a critical re-examination of this interpretation.

keywords | Franco Rella, R.M. Rilke; *Sonnets to Orpheus*; Orpheus; Narcissus; Dionysos; Dame à la licorne; Nietzsche.

Il risveglio dell'angelo

Davide Susanetti



Beato Angelico, L'arcangelo Gabriele, ca. 1455-1455.
Miniatura persiana, Angelo, XVI sec.



I Platonici della Persia medievale e la musica dei salotti parigini della *Belle époque*. Le epifanie degli angeli e la resurrezione della memoria nella *Ricerca del tempo perduto*. Che hanno a che fare gli uni con altri contesti così disparati? Fili sottili, invisibili e spesso inverificabili nella datità della storia possono legare visioni e scritture distanti nel tempo e nello spazio. Fili che legano, all'insegna dell'analogia, forme radicali di esperienza in cui la grigia e apparentemente compatta superficie del mondo, attutita e resa uniforme dal regime coartante della *routine*, improvvisamente sfolgora nella bellezza di un oltre in cui si intravede il volto di una verità sempre inseguita con nostalgia. Ed è alla ricerca paziente di questi fili da intessere e ritessere in consapevoli e rinnovate trame che Rella si è volto indagando, a più riprese, la tensione tra il manifesto e il non manifesto, tra l'uno e il molteplice, nel darsi di una *concordia discors*, nella cifra di una complessità che contiene ogni cosa e insieme lascia che

ogni cosa sia, nella vertigine di oscillazione costante tra la compiutezza di un'immagine e la dispersione dei suoi frammenti. "Strano *logos* il suo. Ibrido, mutevole, orfico direi. Ma forse cellule orfiche sono assopite dentro il cervello dell'occidente" recita il prologo del viaggio cui il suo libro *L'enigma della bellezza* invita il lettore, riprendendo ed estendendo sentieri tracciati nell'antologia *Bellezza e verità* di poco precedente. Nella pratica dell'"ibrido", nell'attraversamento della selva – attraverso cui l'attenzione tenta di sorprendere e destare l'assopita cellula "orfica" di una sapienza possibile dell'uno e delle differenze – Rella perviene, come a una stazione cruciale, nel punto di incrocio accennato tra la teosofia d'Oriente e l'opera di Proust che rimano, con sorpresa, l'una con l'altra.

Traducendo e commentando alcuni quaderni e alcune note che precedono la stesura definitiva della *Ricerca*, Rella isola il nucleo di un pensiero attorno a cui tutta l'impresa ruota, misurandosi con il sole nero della morte. Il darsi di una pura "gioia", il prodursi di un "sentimento inebriante della vita al di fuori del tempo" è rivelazione di un "essere" che riposa "nel profondo di noi" e si nutre "soltanto dell'essenza delle cose". Annota Proust nel *Quaderno 58*:

Mi è capitata questa gioia irresistibile, è sorto in me un essere che un istante prima non esisteva, che voleva vivere [...], che si sentiva immortale [...]. Questo essere, che si nutre e si inebria solo dell'essenza profonda, universale, delle cose, langue mentre godiamo e osserviamo il presente, in cui si accostiamo alla realtà attraverso la mediazione dell'utilità pratica o la disponiamo arbitrariamente secondo idee preconcepite (Rella 1990, 170).

Quest'"essere" è uno "straniero" che, talora, ci visita e si impone a noi, schiudendo la percezione di una vita che è la nostra, ma che è, al contempo, altra dalla vita che continuamente crediamo. Vi sono accidenti e soglie propizie in cui tale spiraglio si apre. Come al momento del risveglio mattutino, in quell'istante in cui gli occhi sono aperti, ma si è ancora dentro il sonno. Una dimensione liminare su cui la scrittura proustiana ripetutamente si sofferma. Commenta Rella:

È il momento in cui la pluralità delle cose, delle forme, delle esperienze vissute si muove intorno a noi prima di essere semplificata, ridotta e uniformata dalla forma dell'abitudine. È il momento in cui la potenza delle immagini dà all'intelletto che si sveglia una forza, un'acutezza sconosciute. È il momento in cui ha luogo un'esperienza immaginale e insieme noetica (Rella 1990, 23).

L'immagine che affiora, che si presenta, è ciò in cui altro si rende presente, altro in cui il pensiero è chiamato a immergersi e a scontrarsi per ricondursi a sé stesso. Scrive Proust sempre nel *Quaderno 58*:

Mi rendevo conto che era sempre sotto qualche immagine che la realtà da scoprire mi si presentava [...] fissando gli occhi sull'immagine, chiedendomi cosa era dietro di lei, cercando di ricordarmi di quel pensiero che non conoscevo [...]. Ho avvertito toccando con il pensiero quell'immagine che è nel mio cervello che sotto di essa vi è qualcosa [...]. Spingo nuovamente il mio pensiero dentro il cervello come una sonda, cerco il punto esatto dell'immagine dove ho sentito qualcosa [...] fino al punto in cui il mio pensiero si scontra a qualcosa che lo ferma (Rella 1990, 186-187).

Immagini come “geroglifici per l’intelligenza”, come “creature addormentate”, come luoghi ove, in istanti di “resurrezione”, appare al pensiero la realtà stessa della vita come un “arresto”. Immagini, ancora, la cui lettura sembra non potersi imbrigliare in una regola cosciente o in un metodo ripetibile, ma ha bisogno di accadere nell’imprevedibilità di un’intuizione che lampeggia. Incidenti casuali che si producono nel quotidiano o l’ascolto assorto di una musica aprono all’improvviso una breccia in cui l’immagine e la realtà che essa riveste si danno in uno. Così avviene nell’ascolto del brano di Vinteuil che sembra, d’un tratto, fiammeggiare di “gioiose luminosità scarlatte” in cui l’unità del tutto si frastaglia nella meraviglia del molteplice. Così scrive Proust in una delle note relative al *Tempo ritrovato*:

Quella musica creava davanti a me, traeva dal silenzio della notte, in un rosseggiare aurorale, le forme di un mondo incognito [...] quel mondo nuovo era immateriale, quella forma singolare che esso proiettava davanti a me in una luce improporata era la forma di una gioia differente dalle altre gioie come la gioia misteriosa e carica d’ombra che potrebbe emanare dalla buona novella annunciata dall’Angelo del mattino (citato e tradotto in Rella 1990, 198).

Un angelo vermiglio alleggiava anche nell’*Aurelia* di Nerval, inducendo il protagonista a partire per l’Oriente dopo mistiche rivelazioni. E Proust ne aveva, con ogni probabilità, memoria. Ma, nei materiali della *Ricerca*, la sua presenza si costella di ulteriori implicazioni. L’altro essere che si cela in noi, la resurrezione della verità perduta nella potenza dell’immagine, lo schiudersi di un’altra dimensione in lampi rosseggianti, il rapporto tra l’unità e la molteplicità, l’evidenza di un’esistenza altrimenti reale di quanto si dà nella pura immaterialità di una visione interiore. Tutto ciò – come Rella mette in evidenza in *Bellezza e verità* e, di nuovo, in *L’enigma della bellezza* – richiama alla mente la gnosi di quel *mundus imaginalis* che il platonismo arabo e persiano avevano esplorato e di cui le ricerche di Corbin hanno ridisegnato la geografia in tempi a noi più prossimi. Un mondo in cui le forme sensibili si smaterializzano e gli intelligibili, per converso, assumono figura e dimensione. Un mondo intermedio che, per così dire, simboleggia tanto con ciò che sta in basso quanto con ciò che sta in alto, costituendone la necessaria e altrimenti impossibile connessione. È la dimensione dell’immagine “vera” che riconduce ogni cosa dell’universo materiale alla cifra della propria verità spirituale. È la Terra celeste, il paese dell’Anima. È il regno degli Angeli, mediatori tra i piani, personificazioni dell’invisibile e insieme rivelazione del visibile stesso. È il piano in cui l’unità della trascendenza si frantuma e moltiplica in forme, ma è allo stesso tempo il luogo in cui è possibile infine incontrare, nella figura stessa dell’Angelo, il volto nascosto di ogni realtà terrena riportata alla propria unità essenziale. È infine il dominio di una corporeità incorporea in cui la pluralità del mondo è restituita alla sua purezza e insieme salvata in figure e presenze che non rispondono alla reificante domanda “Che cos’è?”, bensì a quella che chiede “Chi è?”. Espressione di questa tradizione è il racconto visionario di Sohrevardi, in cui il colore intravisto da Proust è simbolo di una soglia e, allo stesso tempo, modo di conoscenza. Nel deserto, un prigioniero sfuggito al carcere e ai propri guardiani s’imbatté in un essere il cui volto e la cui capigliatura avevano un singolare colorito rossastro. Sembrava un ragazzo, ma, in verità, era l’arcangelo Gabriele, antico quanto la creazione stessa, il più anziano e il maggiore della discendenza di

Dio. L'uomo era stupito. Se era così vecchio, come mai la sua capigliatura non era bianca? Paziente, l'angelo gliene spiegò la ragione:

Quando una cosa bianca [...], la cui bianchezza è della natura della luce, viene a essere mescolata con il buio, appare il rosseggiare [...]. Il crepuscolo e l'alba sono uno spazio di mezzo: un lato verso il giorno, che è la bianchezza, e un lato verso la notte, che è nerezza, di qui la porpora del crepuscolo del mattino e della sera (Rella 1991, 69).

Crepuscolo e alba sono una soglia, uno spazio di mezzo, lo spazio dell'Angelo che non si stanca di indicare ai viandanti la patria che essi hanno dimenticato. Così sintetizza Rella in *Bellezza e verità*:

Sono stupefacenti le analogie fra l'angelo scarlatto del *Septuor* di Vinteuil di Proust e l'Arcangelo incorporato di Sohravardi: il colore rosso come colore della mescolanza, dello spazio di mezzo, del sapere che lega cielo e terra, le molte forme e i molti frammenti in cui noi abbiamo esperienza del mondo; il fatto che questa conoscenza del mondo [...] come mescolanza di buio e di luce, si dà come *cognitio matutina*, che introduce al pellegrinaggio della terra straniera, alla ricerca della patria obliata, viaggio che ci-desitua da ogni abitudine nel cuore stesso dell'atopia, là dove, però scopriamo le meraviglie del mondo (Rella 1990, 22).

Al di là di Proust e dell'angeologia persiana, la pratica di de-situarsi, di perseguire la radicalità dell'atopia, di giungere a quel *limen* in cui visibile e invisibile si rovesciano l'uno sull'altro, di esperire l'oltranza della bellezza e di costituire una visione che si generi nell'intermedio della mescolanza costituisce forse uno dei fili rossi dell'avventura intellettuale di Rella e uno dei suoi più preziosi lasciti. Il tratto "orfico" del suo pensiero, se è orfico lo specchio di Dioniso ove, nella superficie dell'immagine, si riflettono i frammenti del mondo e il volto del dio.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1990

F. Rella (a cura di), C. Baudelaire, *Bellezza e verità*, Milano 1990.

Rella 1991

F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano 1991.

English abstract

The article highlights Rella's original critical contribution to the understanding Proust. The relationship with beauty and truth that the author of the *Recherche* investigates in his work reaches a formulation that resembles the Persian theory of *mundus imaginalis*.

keywords | Franco Rella; Marcel Proust; Concept of Angel; *Mundus imaginalis*.

L'arte visiva come fonte paritetica alla scrittura

Angela Vettese

“Le dottrine morali non sono mai riuscite a parlare del ‘singolo’, dell’individuo, dell’uomo reale” (Rella 1998, 9). Ci troveremo così, scrive Franco Rella ricordando la nona tesi di *Filosofia della Storia* di Walter Benjamin, “di faccia a un mondo di macerie, a una sterminata distesa di rifiuti, che stanno nelle periferie della repubblica platonica, o in quelle dello stato dello spirito assoluto di Hegel. Ovunque, sparsi intorno alle mostruose e terribili utopie che il pensiero è riuscito a produrre” (Rella 1998, 9). In tutta la sua produzione, l’estetologo si dedica con forza alla sua critica della metodologia dominante nella filosofia occidentale, quella che conduce a visioni del mondo sistematiche e che riflette questa attitudine nella tipologia di scrittura. Questa, per quanto dialogica (Platone) o simbolicamente autobiografica (*Fenomenologia dello Spirito*, Hegel), ha un andamento logico e a sua volta sistematico.

L’area cui attinge Rella è quella della filosofia etica che si esprime in maniera asistemica, aforismatica e frammentaria, dagli scettici antichi agli stoici per arrivare fino alla trattatistica ebraica di interpretazione della *Torà*, fino ad Agostino nelle sue *Lettere* e nelle sue *Confessioni*, fino a Montaigne, Rousseau, Nietzsche, Kierkegaard, Baudelaire, Bataille: autori che hanno creato un campo di ricerca in cui, pur nelle profonde differenze, si erge la comune urgenza di parlare non solamente del singolo, ma attraverso questo del pathos; quel pathos che, secondo Eschilo nel canto corale dell’*Agamennone*, è una forma del sapere, un tipo di conoscenza che penetra nel soggetto anche senza che questi lo voglia, per esempio nel sonno, senza l’aiuto della coscienza e della ragione.

Stiamo parlando di quel genere di sapere che l’Ulrich de *L’uomo senza qualità* di Musil esprime in metafore, quello che Marcel Proust, nel *Tempo Ritrovato* della *Recherche*, definisce come costruito da continue ricuciture tra pieni e vuoti, cioè tra memoria e oblio; in una trama tessuta con una cura che riesce a dare una forma all’io, altrimenti indicibile. Forse è dell’in-



Albrecht Dürer, *Autoritratto nudo*, 1505, Weimar, Schlossmuseum.

dicibile che i grandi filosofi sistematici hanno avuto paura, là dove invece il passo accorto dei sillogismi consente di non cadere nell'incertezza. Ma l'incertezza, l'indefinito, il pathos, sono parte sorgiva della nostra esistenza e per questo chi li accantoni è destinato a generare "mostruose e terribili utopie" (Rella 1998, 9).

Per descrivere l'io, e con esso la parte emozionale della vita, è necessario del resto non arenarsi di fronte a un altro elemento sostanzialmente assente dalla filosofia sistematica: il corpo. La sua vergogna, per usare un termine caro a Jean-Jacques Rousseau, e il suo scandalo, come lo ha definito Tertulliano, sono fonti ineludibili del vissuto. La vergogna e lo scandalo della nudità sono all'origine dello stato difensivo che Levinas attribuisce a qualsiasi incontro faccia a faccia, il quale fonda ogni relazione umana. Mentre Descartes, che pure ci ha raccontato di sé nella *Stube*, al caldo, inoltrandosi in una premessa al *Discorso sul Metodo* che individuava le precondizioni fisiche di questa sua impresa mentale, Descartes che altrove sostiene che il bambino è un coacervo di *res cogitans* e *res extensa*, si affretta ad abbandonare ogni ulteriore descrizione che includa la corporeità in quanto ritiene che, appunto, ci si possa dire veramente pensanti solo quando, da adulti, si espunga dai processi di pensiero ogni traccia di *res extensa*.

Ecco allora che l'autorappresentazione diventa la via maestra per parlare del sé in maniera non astratta né mendace, per quanto è possibile. L'autorappresentazione si esprime nelle grandi opere autobiografiche: come in parte già ricordato, ricorrono i nomi di Agostino, Montaigne, Pascal, Rousseau, Stendhal, Baudelaire, Bataille e dei romanzieri novecenteschi centrati sul flusso di coscienza.

Rella ci ha abituato a un procedere che non gerarchizza le fonti, non le dispone in senso cronologico, vi attinge liberamente come a un paniere di cose già pensate con la cui stoffa si può cucire un pensiero nuovo. A maggior ragione questo metodo viene usato nel libro *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo* (Rella 1998), cui segue di soli due anni quell'ideale prosecuzione che è *Ai confini del corpo* (Rella 2000). In entrambi si fa ricorso non solo alla memoria dei testi letti, ma anche di numerosi disegni e quadri. Le opere di Albrecht Dürer, Rembrandt, Goya, Manet, Schiele, si associano alla letteratura di Valéry, Canetti, Celine, come brani di un sapere indiviso in cui la verbalità e la razionalità non godono di alcuna supremazia. Né hanno bisogno giustificazioni speciali per essere inseriti nella catena che conduce da un pensiero all'altro. Poesia, pittura, musica, qualsiasi altro linguaggio contribuisce alla formazione del sapere.

Dal punto di vista di chi si occupi di arti visive, questa posizione è di incredibile originalità. I dibattiti secolari sul fatto che pittura e scultura meritassero di entrare nel novero delle arti liberali; la questione se il disegno sia davvero, come secondo Leonardo, una "cosa mentale"; le discussioni su come si debba intendere il concetto hegeliano di "morte dell'arte" e comunque la necessità di riconoscere che, in quel contesto, la filosofia risulta un mezzo più evoluto per la manifestazione dello spirito assoluto di qualsiasi espressione artistica; tutto questo è privato

di consistenza. È significativo che venga invece pienamente accettato l'intersecarsi profondo di filosofia, incisione e mitologia classica quantomeno nel pensiero di Dürer come ricostruito da Panofsky, Klibansky e Saxl in *Saturno e la melanconia* (Einaudi 1997).

Riconosciuta pienamente nel suo portato di pensiero, l'arte visiva si dispiega in una serie di messaggi anche più diretti di quelli verbali. *L'autoritratto nudo* di Dürer (Weimar, Schlossmuseum, 1505) viene descritto come il primo "vero autoritratto", dal momento che, all'opposto della statuaria classica, rappresenta la nudità di una persona specifica e non di un canone. Ed ecco che a questo esempio, nel discorso di Rella, si associano una serie di fonti diverse:

Che cosa vuole proporci o significare il pittore con il suo pene rilevato e tumido sulla cadente sacca dei testicoli? Cosa voleva dire Montaigne quando proclamava di volersi mostrare in una nudità che generalmente spaventa gli uomini, che mai vorrebbero offrirsi così allo sguardo altrui? Cosa spingeva Baudelaire a pensare che il suo cuore messo a nudo – la nuda ostensione di sé – sarebbe stata un'operazione esplosiva, addirittura insopportabile ai più? Che cosa si nasconde in questo eccesso di ostensione, nell'esibizione della miseria nelle Confessioni di Rousseau, o perfino nell'oscena cecità di Edipo? (Rella 1998, 10).

La figurazione aiuta tanto la ricerca dell'io quanto la spoliatura da qualsiasi ornamento, orpello, stilizzazione che possa diminuire il valore di testimonianza. Gli autoritratti di Rembrandt sono rappresentazioni della prossimità della morte, particolarmente quello del vecchio ridente (Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 1665). In esso vediamo "il baratro in cui affonda ogni sorriso e qualsiasi alito di ogni possibile felicità" (Rella 1998, 63). L'autoritratto di Egon Schiele intitolato *Masturbazione* (Vienna, Albertina, 1911) è un altro documento dell'attrazione verso il nulla, e infatti: "La colata dello sperma non è il compimento di un atto di desiderio; non è il compimento di un atto erotico o autoerotico; è svuotamento. Quando anche questo sarà giunto al termine, in Egon non rimarrà più nulla. Ci troviamo appunto di fronte a un atto chenotico, a un atto mortale, al vuoto" (Rella 1998, 66). Il nulla rappresentato da Van Gogh non prende la forma di un autoritratto ma di un *Campo di grano con corvi* (1890, Amsterdam, Van Gogh Museum). Ma, si domanda Rella all'inizio di *Negli occhi di Vincent*, "Negli episodi delle peripezie dell'io, che mi accingo a presentare, non deve apparire anche il mio io?" (Rella 1998, 19). Certo, per assolvere pienamente il compito di "comunicarsi altrui" (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*) o almeno per capire cosa possa significare questo atto di ostensione senza reticenza, occorre che anche chi scrive esponga il suo io. Con il suo piglio sperimentale, Rella decide di farlo costruendo per il libro *Negli Occhi di Vincent* un ultimo capitolo narrativo e di ripercorrere in esso la sua relazione con il quadro di Van Gogh, dopo averlo confrontato con la visione che ne offre Akira Kurosawa in un suo film. In un dialogo con la compagna Elena, Rella discute di come debba essere vista l'opera: forse due Soli e gli occhi di Vincent che si chiudono verso la morte, una morte che aveva previsto in termini temporali con una buona precisione, in una lettera a Theo, e che dunque aveva già immaginato, visto, vissuto. Il dipinto sembrerebbe dunque rappresentare l'arrivo del nulla, desiderato eppure spaventoso.

Rella non teme di mettere questo quadro vicino al sé narrativo e, poche pagine dopo, vicino a un sé ancora più autobiografico, in cui racconta se stesso "seduto davanti al computer, e

scrivo e mi scrivo, e lo schermo si riempie di righe argentate di parole, nello spazio aperto da queste righe lo schermo diventa uno specchio e in esso mi vedo” (Rella 1998, 169). L'autore non teme neppure di evocare lo specchio, strumento per eccellenza dei pittori che si ritraggono, esattamente alla fine del suo percorso. La piena dignità gnoseologica di un apprendere fondato (anche) sulla visualità è compiuta. Non è un procedimento usuale e un tale riconoscimento non va sottovalutato.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1998

F. Rella, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Milano 1998.

Rella 2000

F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano 2000.

English abstract

Along with philosophical texts, Franco Rella uses literary and pictorial sources with no hierarchies or chronologies, fully embracing the visual texts as sources for reliable knowledge. Focusing on the analysis of the self, Rella also asks for a fragmented discourse and for an asystematical way of thinking, in opposition to the main western philosophical systems. The act of digging into the self also leads Rella, within his book *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo* (1998), to embrace a narrative experimental style, in which the main character is his own self.

keywords | Franco Rella; Idea of Self; Concept of Fragment; Asystematical philosophy; Dürer's Selfportrait; Van Gogh.

Il labirinto del mondo delle cose. Invito alla lettura di *Metamorfosi*. Immagini del pensiero

Giulia Zanon



Giovanni Battista Piranesi, *Via Appia antica*, in *Le antichità romane*, Roma 1756.

Siamo come fossili
che sussistono sconvolti nel mondo nuovo.
Gustave Flaubert, *Correspondance*

Nel 1984 Franco Rella pubblica *Metamorfosi*, il cui sottotitolo *Immagini del pensiero* ben delinea il tentativo, sempre presente nella produzione del filosofo, di dimostrare la possibilità di un pensiero del visibile.

Punto di partenza è la presa di coscienza, lucida e dolorosa, del nostro essere presenti in un mondo abitato da cose. Rella scrive che viviamo su di “montagne di cose” e, partendo da una innocua metafora paesaggistica, ci fa precipitare senza alcuna cautela da un promontorio in

un “mare di oggettività, in cui naufraga ogni amore e ogni tentativo di salvezza” (Rella 1984, 47). La cognizione di una realtà impregnata dalla presenza ineludibile delle cose, questo accumularsi incessante, nel quale ci troviamo immersi senza alcuna possibilità di fuga, trova una sua descrizione nella condizione che il filosofo, nella postfazione a *La fine del classico* di Peter Eisenmann, chiama “malattia del reale” ovvero la “paralizzante percezione della pluralità incontenibile, del brusìo, del brulichìo, che porta la ragione ad ammutolire” (Rella 2009, 167).

Come questo stato patologico sia, per Rella, condizione storicamente connotata nella fine del classico, o meglio ancora nella crisi del suo sistema (riprendendo il concetto di crisi, fondamentale per la filosofia italiana a partire dagli anni Settanta), si può leggere nel volume del 1978 *Il mito dell'altro*:

La crisi del sistema classico, la crisi dentro la quale oggi ci muoviamo, ha significato storicamente la fine dell'illusione di poter ricomporre la molteplicità dei linguaggi in un linguaggio complessivo, che potesse avere ragione della pluralità contraddittoria del reale (Rella 1978, 9).

Naufrago nel mare dell'oggettività, l'uomo si trova nella condizione di non riuscire più a sintetizzare la molteplicità dei linguaggi in un'unica forma e riconosce l'impossibilità di poter parlare in modo univoco della complessa contraddittorietà del reale. In altre parole, la crisi del sistema implica la consapevolezza storica di non poter raggiungere una prospettiva unificante.

Rella prosegue, mutuando la definizione di “percezione storica di una eccedenza” con la quale Remo Bodei chiama il carattere straboccante di questa esperienza. Entrambe le definizioni prese in esame si concentrano sul processo di presa di consapevolezza di questo stato. ‘Percezione’ è la parola centrale: per Bodei è la percezione di un'eccedenza, per Rella è la percezione di una pluralità incontenibile:

Siamo sempre nel mondo, mai siamo “nel nessun luogo senza negazioni: il puro”. Siamo sempre avvolti, come dice Rilke, in “una foresta di segni” (Rella 1984, 28).

La nostra esistenza è immersa in un costante fluire di figure, di simboli, di cose: la “foresta di segni” della metafora di Rilke. Drammatica conseguenza di questa consapevolezza è l'ammutolire della ragione, l'impossibilità stessa di dire questo stato o di poter usare il linguaggio per decrittare la “foresta di segni” nel quale siamo persi, ovvero:

la fine dell'illusione di poter ricomporre la molteplicità dei linguaggi in un linguaggio complessivo, che potesse avere ragione della pluralità contraddittoria del reale” (Rella 1978, 9).

La fallacità nell'esprimere il mondo eccedente, plurale e incontenibile “in una sola ragione e in un solo linguaggio” getterebbe chiunque in uno stato “paralizzante” (Rella 1978, 9). Così come nella *Lettera di Lord Chandos* di von Hofmannsthal vi è una “bancarotta della parola”, un tacere di fronte alla titanica impresa di dire il mondo, persi nella “penombra e nell'abbagliante deserto delle cento lingue, dei cento linguaggi della determinazione”, nelle benjaminiane

“cento lingue dell’iperdenominazione e dell’iperdeterminazione in cui è sfiorita la lingua dei nomi”.

Nel quarto capitolo di *Metamorfosi*, intitolato *La melanconia e il labirinto del mondo delle cose*, Rella descrive un mondo di oggetti, una strabordante moltitudine di cose che, galleggiando nel disordine di questa crisi, offre a noi delle visioni.

Attraverso una serie di figure della letteratura, della poesia, e dell’arte – evocate dal canone personalissimo di un autore che è in primis lettore – Franco Rella accarezza la tragedia di questa aporia e ci spinge ad abbracciare la molteplicità delle immagini che popolano il nostro mondo, a esplorare le intersezioni e le ibridazioni che si manifestano tra di esse, per tracciare:

una ragione processuale, stratificata, impura, che contiene, accanto alle più astratte formalizzazioni, zone di opacità, frammenti del passato, reliquie, anticipazioni.

Perché è in questa ragione processuale, ben lontana da una sistematica univocità, che si agglutina il pensiero:

Perché è in queste zone di confine, che si producono forse le “immagini del pensiero” più alte, più significative, del sapere del moderno, del sapere del destino dell’uomo nella nostra epoca (Rella 1984, 28-31).

Il gioco invita a chinarsi su questa moltitudine di cose, raccoglierle e farle reagire. Come succede nel bambino che colleziona sassi, francobolli, farfalle e in un cosmo di cose apparentemente muto trova un ordine segreto, una costellazione di senso. Così insegna la fiaba:

Hans può trovare la strada nella foresta, seguendo le tracce dei sassolini che egli aveva accumulato nelle sue tasche [...] Hans può prolungare la sua vita offrendo da tastare alla strega un ossicino di pollo (Rella 1984a, 43).

Eppure questo modello interpretativo, questo modo segreto di vedere il mondo, che crede che vi sia più o meno realtà in ciascun oggetto da cui è toccato, è per l’adulto inutilizzabile, in quanto invisibile, e può persino sembrare “inquietante, demoniaco e mostruoso” se studiato “con gli occhi della ragione astratta”. Cartesio reputa la sensibilità dell’infanzia un modello negativo da cui la ragione deve staccarsi per essere veramente ragione (“la prima e principale causa dei nostri errori sono i pregiudizi della nostra infanzia”, Cartesio, *Opere filosofiche*, III, 61). Nelle *Risposte alle VI obiezioni* Cartesio scrive di come lo spirito del bambino non sappia fare uso degli organi del corpo “ed essendovi troppo attaccato non pensava nulla senza di essi, così solo confusamente percepiva tutte le cose” (*Opere filosofiche*, II, 405) e nei Principi della filosofia di come “durante i nostri primi anni, la nostra anima o il nostro pensiero era sì fortemente offuscato dal corpo, da non conoscere nulla distintamente, benché percepisse molte cose assai chiaramente” (Cartesio, *Opere filosofiche*, III, 45).

Secondo Cartesio quindi il bambino “confusamente percepisce tutte le cose” e “percepisce molte cose assai chiaramente” (e si noti come, ancora una volta, il termine chiave sia ‘percezione’). Forse, continua Rella, la ferocia dell’attacco cartesiano alle immagini che abitano il

mondo per il bambino non sarebbe comprensibile se non la si collocasse nell'epoca della rivoluzione scientifica, forse il più violento fendente inflitto agli statuti conoscitivi classici, l'epoca di "percezione acuta dell'impermanenza delle cose". Come affrancarsi, dunque, dallo stato allucinatorio dell'infanzia, che trova in ciascun oggetto una intera realtà? Come può la ragione emergere di fronte alla "impermanenza delle cose"? "La ragione", scrive Franco Rella, "si sviluppa attraverso l'elaborazione del lutto, trasformandolo in un nuovo e positivo rapporto con il mondo" (Rella 1984, 46).

È nel cuore stesso della metamorfosi che "si leva la parola che dice le cose che mutano, che aiuta le cose a mutare, strappandole dalla loro rigida immobilità cadaverica" (Rella 1984b, 130). Come leggiamo ne *La Tempesta* di Shakespeare:

Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
(W. Shakespeare, *The Tempest*, I, 2)

Ariel canta l'immagine di un cadavere che decomponendosi diventa gioiello e ci mostra in nuce un processo trasformativo, che Eliot accoglierà nella sua *Terra desolata*, riprendendo la figura per descrivere il marinaio fenicio annegato "those are pearls that were his eyes. Look!" (T.S. Eliot, *The Wasteland*, v. 48): è l'immagine del corpo putrescente che nel nuovo movimento del suo marcire trova il colore di una nuova vitalità, svela una rinnovata cangianza. Così come in Joyce:

A corpse rising saltwhite from the undertow, bobbing landward, a pace a pace a porpoise. There he is. Hook it quick. Sunk though he be beneath the watery floor. We have him. Easy now. Bag of corpsegas sopping in foul brine. A quiver of minnows, fat of a spongy titbit, flash through the slits of his buttoned trouserfly. God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from all dead. Hauled stark over the gunwale he breathes upward the stench of his green grave, his leprous nosehole snoring to the sun. A seachange this, brown eyes saltblue (J. Joyce, *Ulysses*, Paris 1922, 49-50).

Questa continua oscillazione delle cose "fra l'essere e il nulla, che imprime al mondo e alla realtà quel suo ritmo vertiginoso, sempre sulla linea di confine fra apparenza e inapparenza" è però ostile a chi, come il bambino, "preferisce piuttosto congelare le cose in [...] un gesto demoniaco" che le arresta "sulla sponda colorata della vita, l'occhio colmo di immensità e la lingua paralizzata" (Rella 1984, 46). È il melanconico che, dice Walter Benjamin, "abbraccia le cose morte nella propria contemplazione per salvarle":

La fedeltà è invece del tutto adeguata solo nel rapporto fra l'uomo e le cose. Esse non conoscono una legge più alta, e la fedeltà non conosce alcun oggetto al quale appartenere in modo più esclusivo che al mondo delle cose. Questo la evoca sempre intorno a sé, e ogni premio alla fedeltà si circonda dei frammenti del mondo cosale come degli oggetti a essa più appropriati e confortevoli.

mi. Impacciata e senza motivo essa esprime a suo modo una verità per la quale naturalmente tradisce il mondo. La melancolia tradisce il mondo per amore della conoscenza. Ma il suo ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. 2, 194).

Come ci ricorda Franco Rella, Walter Benjamin è per Hanna Arendt “un pescatore di perle” che si cala in profondità per trovare qualcosa di “ricco e strano” nella oscurità abissale del mondo. Eppure:

il pescatore di perle non è felice. Il suo è un carattere saturnino, melancolico. I frammenti che egli strappa al corso del tempo, come i francobolli negli album dei bambini, non sono che un pulviscolo, la polvere che una perduta immagine lascia dietro di sé, unica e grigia testimonianza di una totalità irraggiungibile (Rella 1984b, 46).

Nel tentativo del malinconico di trarre in salvo dall'impermanenza quelle immagini “attraverso cui ama il mondo”, esse stesse diventano cose. Perché il gesto del collezionista sia realmente salvifico, bisognerebbe che egli potesse collezionare il mondo intero. Eppure la sua pratica, che è quella dell'aver, è costitutiva del mondo stesso, perché è l'oggetto a determinarsi “in base al fatto che esso deve essere posseduto, seppure in via trascendentale, nella coscienza” (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, vol. 2, 71).

Il segreto ordine della collezione di farfalle di un bambino (o della collezione di immagini del filosofo) è quindi azione mostruosa, pericolosa e spuria. “Tradisce il mondo” ma è necessaria: è il pericoloso processo della conoscenza.

Scritti di Franco Rella citati nel contributo

Rella 1978

F. Rella, *Il mito dell'altro*, Milano 1978.

Rella 1984a

F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano 1984.

Rella 1984b

F. Rella, *Il doloroso amore: nota su Umberto Saba*, "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati" (1984), 125-135.

Rella 2009

F. Rella, *Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora*, in P. Eisenmann, *La fine del classico*, Milano 2009.

.....

English abstract

The present contribution explores the multi-layered significances that Franco Rella's reflections on the visible, as often connected to the category of 'metamorphoses', assume with specific reference to his volume *Immagini del pensiero* (1984).

.....

keywords | Franco Rella; Walter Benjamin; Remo Bodei; Descartes; Shakespeare; *Immagini del pensiero*.

Bibliografia di Franco Rella

a cura di Giulia Zanon, con la supervisione di Susanna Mati

L'impresa di stilare una Bibliografia che sia davvero esaustiva si rivela impresa quasi impossibile, essendo Rella un autore multiforme, poliedrico e, soprattutto, molto prolifico. Così com'è pressoché impossibile costringere in una chiara gerarchia le varie modalità espressive, letterarie e scientifiche del filosofo: dalla monografia alla curatela (di testi poetici, letterari, filosofici), dal romanzo al saggio scientifico, dallo scritto nel catalogo d'arte, all'articolo nel quotidiano.

Lo stesso Franco Rella, nel sito dedicato al suo lavoro avvertiva dell'impossibilità di "dare conto delle collaborazioni a riviste e volumi collettanei italiani, americani, olandesi, francesi", ricordando le collaborazioni a riviste quali "Nuova Corrente", "aut aut", "Alfabeta", "La gola", "Anterem", "Atque", "Eidos", "Casabella", "Gran Bazar", "Lotus International", "Artman", "L'asino d'oro", "Risk", "Universitown", "Studi germanici", "Confines", "Servitium", "Blok" (Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires), "Paradosso", "Topos", "Working Papers", "Archipiélago", "Journal of the graduate School of Fine Arts", "Shadow" (University of Pennsylvania), "Assemblage", "Il regno" ecc., oltre che a quotidiani come "la Repubblica", "l'Unità", "el Pais", "il Corriere della sera", "il Corriere del Trentino" e "il T quotidiano".

Pubblichiamo in questa pagina il tentativo più esaustivo e sostanzioso di una Bibliografia completa degli scritti di Franco Rella. Sono incluse le monografie e le curatele principali, nonché una gran parte degli interventi in cataloghi e in volume, e una prima traccia della sterminata produzione saggistica di Rella nelle varie riviste. Gli studiosi e i lettori sono caldamente invitati a inviare al curatore integrazioni e correzioni per implementare questo lavoro.

Considerato il livello formale e di contenutistico di tutti gli scritti di Rella, dai più brevi alle monografie più consistenti e complesse, dalle traduzioni agli interventi estemporanei, abbiamo scelto di organizzarli in un ordine cronologico. L'esito è una sorta di "biografia intellettuale" che si delinea e si dipana attraverso la produzione del filosofo, dagli anni Settanta ai nostri giorni, tracciando una storia dell'evoluzione degli interessi e del pensiero e della inesausta produzione intellettuale di Franco Rella.

1971 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 | 1979 | 1980 | 1981 | 1982
| 1983 | 1984 | 1985 | 1986 | 1987 | 1988 | 1989 | 1990 | 1991 | 1992 | 1993 |
1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005
| 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 |
2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | 2023

1971

Testo come dato o testo come prodotto?, "Nuova corrente" 54 (1971), 156-163.

A proposito di materialismo e strutturalismo, "Nuova corrente" 55 (1971), 263-287.

1972

a cura di, G. Bataille, *La parte maledetta*, Verona 1972.

1973

a cura di, *Per Freud. Saggi sul pensiero freudiano*, Verona, 1973.

traduzione di, G. Deleuze, Nietzsche. *Con antologia di testi*, a cura di G. Franck, Verona 1973; nuova edizione Verona 1977.

a cura di, G. Bataille, *L'abate C.*, Verona 1973; nuova edizione Milano 1998.

Leggere Freud: intorno alla Verneinung (de negatione), "Nuova corrente" 61-62 (1973), 209-253.

1974

Una tomba per Edipo? Nota su Deleuze-Guattari, "aut aut" 144 (novembre - dicembre 1974), 65-78.

Ipotesi per una descrizione di una battaglia, "Nuova corrente" 63, 94-110.

Su marxismo e psicoanalisi, "Nuova corrente" 63 (1974), 111-122.

1975

Negazione presunta, Rivalba 1975.

a cura di, R. Establet, P. Macherey, *La scienza del capitale: leggere Marx*, Verona 1975.

La costruzione del testo analitico, "aut aut" 147 (maggio - giugno 1975), 123-128.

Il divano di Santa Teresa, "aut aut" 148 (luglio - agosto 1975), 135-146.

1976

mit G. Jervis, *Der Myth der Antipsychiatrie*, Berlin 1976.

Introduzione a Luce Irigaray, "aut aut" 151 (gennaio - febbraio 1976), 91-93.

Nota introduttiva a Costruzioni nell'analisi di Sigmund Freud, "aut aut" 152-153 (marzo - giugno 1976), 125-129.

Dallo spazio estetico allo spazio dell'interpretazione, "Nuova corrente" 68-69 (1975-1976).

1977

a cura di, *Il dispositivo Foucault*, Venezia 1977.

La critica freudiana, Milano 1977.

Krisis e critica, "aut aut" 159-160 (maggio - agosto 1977), 127-143.

Il paradosso della ragione, "aut aut" 161 (settembre - ottobre 1977), 107-111.

Per Wittgenstein, "Nuova corrente" 72-73 (1977).

1978

Il mito dell'altro, Milano 1978; Eng. trans. *The myth of the Other. Lacan Foucault, Deleuze, Bataille*, translated by N. Moe, Washington 1994.

a cura di, O. Weininger, *Sesso e carattere*, Milano 1978; nuova edizione Milano/Udine 2012.

A. Cavallaro, *Pittura visionaria e metafisica*, con un testo di F. Rella, Milano 1978.

1979

in L.V. Masini, *Il simbolismo*, Milano 1979.

Benjamin con Freud, "Alfabeta" 6 (ottobre 1979), 4.

Il discredito della ragione, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino 1979, 147-177.

Freud, Rilke e l'"amico silenzioso", "Nuova corrente" 1979, 324-343.

1980

a cura di, *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Venezia 1980.

Corpo e linguaggio. Nota sulla filosofia di Lacan, "aut aut" 177-178 (maggio - agosto 1980), 71-93.

1981

Il silenzio e le parole, Milano 1981; nuova edizione Milano 1988; Milano 2001; tr. esp. *El silencio y la palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, traduzione de A. Fuentes Marcel, Barcelona 1992; Rosario, 1998.

Miti e figure del moderno, Parma 1981; nuova edizione ampliata Milano 1993; nuova edizione ulteriormente ampliata Milano 2003.

Postfazione, in G. Comolli, *La foresta intelligente*, Bologna 1981.

1982

a cura di, L. Aragon, *Il paesano di Parigi*, Milano 1982.

Postfazione, in C. Ferrucci, *L'indicibile sapere: arte e realtà in Freud*, Roma 1982.

1983

La conoscenza letteraria 1, Modena 1983.

1984

Metamorfosi. Immagini del pensiero, Milano 1984; nuova edizione Bergamo 2013; tr. esp. *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*, traduzione de J. Jordá, Madrid 1989.

Il doloroso amore: nota su Umberto Saba, "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di scienze umane, di lettere ed arti" 6, 24 (1984), 125-135.

La figura che salva, "Alfabeta" 62-63 (luglio-agosto 1984), 21.

1985

La cognizione del male. Saba e Montale, Roma 1985.

a cura di, R. Giannone, *Abitare la frontiera. Il moderno e lo spazio dei possibili*, Venezia 1985.

Il velo di Maia, in G. Bergamaschi, *Fior di lino*, Milano 1985.

testo in *L'immagine del suono: Salvatore Sciarrino, grafici 1966-1985*, catalogo della mostra (Latina, Le Batiment Deux, 24 - 31 ottobre 1985), Latina 1985.

testo in in *Marco N. Rotelli: metafore del corpo*, catalogo della mostra (Torino 12 novembre 1985 - 15 gennaio 1986), a cura di G. Zani, Latina 1985.

La vertigine della mescolanza, "Lotus" 35, 53.

1986

La battaglia della verità, Milano 1986.

Attraverso l'ombra, Milano 1986; tr. fr. *À travers l'ombre*, Lagrasse 1989.

a cura di, H. de Balzac, *Seraphita*, Trento 1986.

a cura di, H. de Balzac, *Teoria dell'andatura*, Venezia 1986; nuova edizione Bergamo 2015.

L'avventura del pensiero, in *Dove va la filosofia italiana?*, a cura di J. Jacobelli, Roma 1986, 153-159.

Lo sguardo dell'argonauta. The gaze of the Argonaut, in *Hypnos. Massimo Scolari, works 1980-1986*, exhibition catalogue (Cambridge (MA), Gund Hall Gallery 11-29 November 1986), foreword by J.R. Moneo, New York 1986.

A. Gelmi, *Annamaria Gelmi*, con un testo di F. Rella, Trento 1986.

Il fantasma della qualità, a cura di C. Spadoni, con un testo di F. Rella, Ravenna 1986.

1987

Limina. Le parole e le cose, Milano 1987.

con G. Belli, a cura di, *La città e le forme*, Milano 1987.

1988

Uno sguardo senza possesso, "Alfabeta" 108 (maggio 1988), 11.

Contro la seduzione del potere, "aut aut" 226-227 (luglio - ottobre 1988), 102-108.

Malinconia nel moderno, "aut aut" 228 (novembre - dicembre 1988), 13-17.

1989

Asterischi, Milano 1989.

a cura di, *Forme e pensiero del moderno*, Milano 1989.

1990

con G. Belli, a cura di, *L'età del divisionismo*, Milano 1990.

a cura di, C. Baudelaire, *Bellezza e verità*, Milano 1990.

La scrittura enigmatica di A. Savinio, in *Savinio, gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1992*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo e Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, 9 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991), a cura di M. Di Carlo, P. Vivarelli, Milano 1990.

La vertigine della mescolanza, "Lotus" 35, 53.

1991

L'enigma della bellezza, Milano 1991; nuova edizione Milano 2006.

Rifrazioni, Porretta Terme 1991.

a cura di, Sofocle, *Edipo Re*, Milano 1991.

a cura di, R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, Milano 1991.

a cura di, F. Hölderlin, *Edipo il tiranno*, Milano 1991; nuova edizione Milano 2008.

Introduzione in La giovane pittura d'Europa, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 19 gennaio - 3 marzo 1991), Milano 1991.

Postilla su Rilke e Orfeo, "aut aut" 243-244 (maggio - agosto 1991), 157-159.

1992

La disattenzione, Firenze 1992.

a cura di, C. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, Milano 1992; nuova edizione 2015.

L'arte e il pensiero. Il pensiero dell'arte, "atque" 5 (1992), 99-110.

1993

a cura di, Euripide, *Baccanti*, Milano 1993; nuova edizione Milano 2007.

Il senso della natura. Il senso del mondo, in Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 15 maggio - 29 agosto 1993), a cura di G. Belli, Milano 1993.

con O. Cecchi, *La verità del cercare*, "aut aut" 256 (luglio - agosto 1993), 73-83.

Porte sull'ombra, "atque" 7 (1993), 197-208.

1994

Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero, Milano 1994; nuova edizione Milano 2018.

Romanticismo, Parma 1994.

a cura di, R.M. Rilke, *Le elegie duinesi*, Milano 1994; nuova edizione 2004.

Rivoluzione espressionista e rivoluzione romantica. Un pensiero per l'arte del moderno, in Espressionismo tedesco. La collezione del Museum am Ostwall di Dortmund, catalogo della mostra (Rovereto, Archivio dell'900, 8 aprile - 26 giugno 1994), a cura di I. Bartsch, G. Belli, Milano 1994.

1995

La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad, traduzione di A. Fuentes Marcel, Barcelona 1995.

a cura di, C. Baudelaire, *Ultimi scritti. Razzi. Il mio cuore messo a nudo. Povero Belgio*, Milano 1995.

Marco Rotelli, con un testo di F. Rella, Ravenna 1995.

1996

Bíos, Porretta Terme 1996.

Confins. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione, Bologna 1996; tr. esp., *Confins, L'Hora del present*, traduzione di X. Antich, Valencia 1998.

L'ultimo uomo, Milano 1996.

I segni e le cose, in Ferdinand Léger. *L'oggetto e il suo contesto, catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Bricherasio, 26 gennaio - 15 aprile 1996), a cura di M. Vescovo, B. Hedel-Samson, Milano 1996.

1997

Estetica del romanticismo, Roma 1997; nuova edizione Roma 2006.

Prólogo in C. Bonell Costa, *Las leyes de la pintura*, Barcelona 1997.

Georges Bataille, *la logica del frammento*, "Casabella" 643, 75.

1998

Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo, Milano 1998.

Marino Marini: sculture e dipinti, Rovereto 1998.

a cura di, G. Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, Milano 1998.

Lo spazio della luce, lo spazio dell'ombra, in *Canzonieri, Lo spazio è la luce più sottile*, Regione siciliana Assessorato dei beni Culturali ambientali e della pubblica istruzione - Università di Palermo facoltà di lettere e filosofia - Goethe Institut, Palermo 1998.

Mito e la crisi del moderno, in *L'ombra degli dei. Mito greco e arte contemporanea*, a cura di E. Di Stefano, Napoli 1998.

1999

Egli, Mantova 1999.

Pensare per figure, Bologna 1999; nuova edizione ampliata: *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka, il postumano*, Roma 2004.

Il moderno: da Van Gogh a Warhol, Rovereto 1999.

a cura di, F. Kafka, *L'angelo e altri racconti dai Diari*, Mantova 1999.

a cura di, R.M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne*, Bologna 1999; nuova edizione Bologna 2007.

Sguardi sui confini del visibile, in *Sguardi gardesani*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, aprile 1999), a cura di J. Davie, M. Parr, Milano 1999.

Presentazione, in L. Krier, M. Scolari, W. Chi, *Memoria e progetto*, Meda 1999.

Intervista a Franco Rella, in S. Bernardi, *Danza macabra*, Trento 1999.

2000

Ai confini del corpo, Milano 2000; nuova edizione Milano 2012; tr. esp. *En los confines de el cuerpo*, traducción de H. Cardoso, Buenos Aires 2004.

a cura di, *Trame 1: Pathos. Scritture del corpo, della passione, del dolore*, Bologna 2000.

S. Bordi, F. De Masi, G. Giaconia, R. Kaës, A. Lucchin, G. Pellizzari, F. Rella, F. Riolo, P. Rossi, A.A. Semi, *L'inconscio: prospettive attuali*, Milano 2000.

Fragilità dell'immagine. Benjamin e Klee, in *Paul Klee. Figure e Metamorfosi*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Morandi, 25 novembre 2000 - 28 febbraio 2001) a cura di M. Pasquali, Milano 2000.

Verso l'estremo/Towards the extreme, in *La forma del mondo/la fine del mondo*, catalogo della mostra (Milano, PAC Padiglione di arte contemporanea, 14 luglio - 15 ottobre 2000), Milano 2000.

Il paradosso della Forma, in *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale Moderna 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001), a cura di G. Piantoni, A. Pinget, Torino/London 2000.

De senectute, "Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura" 44 (2000), 119-124.

Nietzsche e l'architettura; un bersaglio mancato, "Casabella" 675, 87.

2001

a cura di, *Trame 2: Il male. Scritture sul male e sul dolore*, Bologna 2001.

a cura di, *Frammenti allineati: saggi e racconti su temi baudelairiani*, Venezia 2001.

Il sapere dell'arte, prolusione di Franco Rella (Venezia, Tolentini, 3 marzo 2001), Venezia 2001.

Louis Aragon, Il paesano di Parigi, 1926, in *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino 2001, 833-839.

Le paradoxe de la forma, in *Italiens. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 4 - 15 juillet 2001), sous la direction de G. Piantoni, A. Pinget, Paris 2001.

2002

a cura di, *Trame 3: Tra sapere e potere. Percorsi della seduzione*, Bologna 2002.

a cura di, *Trame 4: La memoria e l'oblio*, Bologna 2002.

Figure del male, Milano 2002; nuova edizione Milano/Udine 2017.

2003

La tomba di Baudelaire, Roma 2003.

a cura di, *Paola Grott: attraversare l'altrove: dipinti e disegni*, Ponzano Veneto 2003.

L'emergenza del segreto, in *Piero Pizzi Cannella, doppia coppia, catalogo della mostra* (Verona, Galleria dello scudo, 19 dicembre 2003 - 28 febbraio 2004), a cura di L. Lorenzoni, Verona 2003, 25-48.

2004

Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza, Milano 2004; tr. esp., *Desde el exilio*, traducción de P. Fleisner, Buenos Aires 2010.

Pensare e cantare la morte, Torino 2004.

Postfazione, in M. Proust, *I sonni notturni d'un tempo: una prosa inedita*, a cura di S. Mati, Pistoia 2004, 27-29.

Figure del paradosso in Dürrenmatt, in *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, atti del convegno (Università degli Studi di Pavia, 2002), 13-22.

2005

Scritture estreme. Proust e Kafka, Milano 2005.

a cura di, *Trame 5: Sentimento e memoria*, Bologna 2005.

Friedrich Dürrenmatt. Ein Komplex, in *I miti di Dürrenmatt*, catalogo della mostra (Cologny, Fondation Martin Bodmer, 19 novembre 2005 - 12 marzo 2006), a cura di M. Botta, Milano 2005.

El último exilio, "Pensamiento de los Confines", 127, dicembre 2005.

2006

a cura di, G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, Roma 2006.

a cura di, G. Bataille, *Storia dell'erotismo*, traduzione di S. Mati, Roma 2006.

Postfazione, in M. Proust, *La cameriera della baronessa Putbus*, a cura di S. Mati, Pistoia 2006, 31.

La filosofia dei possibili, in *Figure del conflitto. Studi in onore di Giacomo Marramao*, Roma 2006.

2007

Micrologie. Territori di confine, Roma 2007; tr. esp. *Micrologías, Biblioteca de los confines*, traducción de N. Dante Saporiti, Buenos Aires 2017.

con S. Mati, *Georges Bataille, filosofo*, Milano 2007; tr. port. *Georges Bataille, filósofo*, tradução de D. Pessoa Carneiro, Florianópolis 2010; tr. fr. *Georges Bataille, philosophe*, édition par T. Vercruyssen, Paris 2011.

2008

con S. Mati, *Nietzsche: arte e verità*, Milano 2008.

Figure del limite. Il sublime e l'estetico, in *Il sublime ora/The Sublime now*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 19 settembre 2008 - 6 gennaio 2009), a cura di M. De Michelis, Milano 2008.

2009

La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti, Milano 2009.

Experience and the truth: the philosophy of art, in *Sounds and Visions: Artists' Films and Videos from Europe. The Last Decade*, exhibition catalogue (Tel Aviv, Museum of Art, February - March 2009), edited by A. Gioè and M.R. Sossai, Milano 2009.

Postfazione, in S. Mati, *La mela d'oro: mito e destino*, Bergamo 2009, 161-165.

Postfazione, in P. Eisenman, *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Milano/Udine 2009, 163-175.

La historia y las historias, "Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas" 6-7 (2009), 39-50.

La poesia e la sua ombra, "Anterem" 78 (2009), 7-9.

2011

Interstizi. Tra arte e filosofia, Milano 2011; tr. port. *Limiaries. Entre arte e filosofia*, tradução de A. Santurbano, P. Peterle, Florianópolis/Rio de Janeiro 2021.

Soglie. L'esperienza del pensiero, Verona 2011.

Storie alla fine della storia, in *La transavanguardia italiana*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011 - 22 aprile 2012), a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2011.

L'ombra delle realtà future: lo sguardo dell'arte, della teologia e della filosofia verso l'inconoscibile, "Il regno" 56/16 (2011), 533-536.

2012

con S. Mati, *Thomas Mann: Mito e pensiero*, Milano/Udine 2012.

Elogio dell'ombra, in F. Ermini, *Il secondo bene*, Bergamo 2012.

Modernità e contemporaneità: i tempi del museo, in *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, a cura di D. Fonti, R. Caruso, 53-56.

Postfazione, in F. Ermini, *Il secondo bene: saggio sul compito terreno dei mortali*, Bergamo 2012.

The gaze of Argonaut in Massimo Scolari: The representation of Architecture, exhibition catalogue (New Haven, Yale School of Architecture, 6 February - 4 May 2012), edited by G. Marzari, Milano 2012.

Immagini di confine, "Firenze Architettura" 2 (2012), 8-15.

Un pathos del pensiero, "Estetica. Studi e ricerche" 2 (2012).

2013

Sguardi sull'arte del moderno, Palermo 2013.

Figure del tempo, introduzione a *Enciclopedia delle arti contemporanee. Il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2013.

La scuola dello sguardo / The school of the gaze, in Nicola Samorì, *Die Verwindung*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Mazzoli, 26 gennaio - 30 marzo 2013), Modena 2013.

Prefazione, in V. Giordano, *Ai margini della solitudine*, Roma 2013.

Eros et connaissance, "Cahiers critique de philosophie" 12 (2013), 73-86.

Avventure e sventure del soggetto. Un'indagine preliminare, "Comunicazionepuntodoc. Soggetto/soggetti. Percorsi dell'identità nell'epoca moderna" 8 (2013), 31-44.

2014

Forme del sapere. L'eros, la morte, la violenza, Milano 2014.

Quando la filosofia diventa critica, in *La critica oggi*, a cura di F. Purini, F. Moschini, C. De Albertis, Roma 2014.

Schegge di verità, "Anterem" 88 (2014), 88-90.

Escrever ao Excesso, "ALEGORIA" 0 (2014).

La forma del vuoto, "Estetica. Studi e ricerche" 2 (2014).

A forma do vazio, tradução de D. Pessoa, C. Barbosa, "Technography. Arte e reflexao Vestigios" 1 (2014).

Rella: "Vivevamo in una casa rumorosa, con i libri imparai a isolarmi", intervista a cura di A. Gnoli, "Robinson Repubblica" 14 luglio 2014.

2015

Il compito dell'impossibile, Napoli/Salerno 2015.

La costruzione critica in *Scritti per Mario Manieri Elia*, cura di F. Cellini e M.M. Segarra Lagunes, Roma 2015, 189-198.

Straniero in vita e filosofo. De senectute in Caro Misanthropo, a cura di A. Crulli e F. Iannello, Napoli 2015.

Corpo, in *Nel cuore del corpo. Estasi, parole, passioni*, atti del convegno (Fonte Avellana, 1-3 aprile 2015), a cura di M. De Simone e A. Vecchietti Masacci, Firenze 2015.

Lo spazio della luce, lo spazio dell'ombra, in M. Canzoneri, *Opera completa 1984-2015*, Acireale 2015.

Schegge di luce, frammenti di verità, "Anterem" 90, 2015.

Il Pathos del sapere, Paideia, "Psicoanalisi" 19/2 (2015), 59-78.

2016

Immagini del tempo. Da Metropoli a Cosmopoli, Milano 2016.

Pathos. Itinerari del pensiero, Milano/Udine 2016.

Costruire il presente, in V. Gregotti, *Lezioni veneziane*, Milano 2016.

Di alcuni motivi dell'ultimo Benjamin a partire da L'opera d'arte, in *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, a cura di M. Montanelli e M. Palma, Macerata 2016, 123-135.

Pensare poeticamente, "Anterem" 92 (2016), 42-44.

L'eclisse del desiderio, "Estetica. Studi e ricerche" 1 (2016), 81-90.

2017

Il segreto di Manet, Milano 2017.

Quale Bellezza?, Napoli/Salerno 2017.

El color de la sombra, "Instantes y Azares" 17-18 (2017), 29-40.

2018

Forme di esistenza. Istruzioni per l'uso, Milano 2018.

Scrivere. Autoritratto con figure, Milano 2018.

a cura di, V. Gregotti, *Architettura e progetto. Scritti per il "Corriere" 2001-2017*, Milano 2018.

con B. Kaufmann, a cura di, *Paul Cézanne Rainer Maria Rilke, Quadri da un'esposizione. Parigi 1907*, Milano 2018.

Lo spazio della luce, lo spazio dell'ombra, in Michele Canzoneri. *Opera completa 1984-2015*, catalogo della mostra (Acireale, Galleria del Credito Siciliano, 5 giugno - 15 ottobre 2015), a cura di C. Quadrio Curzio, L. Guerra, C. Gatti, Milano 2018.

Rilke con Cézanne. Faccia a faccia di fronte al mondo in Paul Cézanne Rainer Maria Rilke, *Quadri da un'esposizione. Parigi 1907*, a cura di B. Kaufmann, F. Rella, Milano 2018.

Rifrazioni. L'arte e l'esperienza del tempo, in *Time is out of joint*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, dal 10 ottobre 2016), edited by C. Collu, Roma 2018.

Inapparenze, "Anterem" 96 (2018), 8-11.

2019

Immagini e testimonianze dall'esilio, Milano 2019.

Territori dell'umano, Milano 2019.

Nota a margine della Schiena di Dio, in F. Brancato, *La schiena di Dio. Escatologia e letteratura*, Milano 2019.

Pizzi Cannella. Una storia per immagini, in Pizzi Cannella. *En plein air*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Mucciaccia, 25 ottobre 2019 - 18 gennaio 2020), Roma 2019.

Uno sguardo all'indietro, in *Ragione e sentimento*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 19 marzo - 03 luglio 2019), a cura di C. Stefani e M. Mininni, Roma 2019.

Intervista con Franco Rella, in S. Casalini, *Lo spazio ibrido: culture, frontiere, società in transizione*, Milano 2019.

Lo sguardo del testimone, "Psiche" 1 (2019), 29-42.

Freud e Leonardo, "Estetica. Studi e ricerche" 2 (2019), 681-688.

2020

Narrare. Tentativi d'inventario, Milano 2020.

Note su Simeon e la nuda vita. L'eccesso della verità, in Max Ophuls. *La letteratura al cinema*, a cura di D. Brotto e A. Motta, Venezia 2020.

Neste lugar abstracto - In questo luogo astratto, in *Krisis. Tempos de Covid-19*, editado por P. Peterle, A. Santurbano, F. Degani, R. Salvador, Florianopolis 2020.

O temor de olhar para si, in *Krisis. Tempos de Covid-19*, editado por P. Peterle, A. Santurbano, F. Degani, R. Salvador, Florianopolis 2020.

As nossas vidas no limite do humano, entrevista com Franco Rella, editado por A. Gnoli, tradução de P. Peterle, "Literatura Italiana Traduzida" 1, 7 (julho 2020).

Se l'arte si riprende la strada, "la Repubblica Robinson" 10 dicembre 2020.

2021

L'arte e il tempo, Milano 2021.

L'atopia erotica. Saggio su Séraphîta, in H. de Balzac, *Séraphîta*, Roma 2021, 190-225.

E nel buio il mondo sparisce, in *In questo luogo astratto della storia*, a cura di I. Cannas e M. De Simone, Firenze 2021.

L'illimitato, l'anima, le cose, in *L'anima e il sublime*, a cura di I. Casali, Milano 2021, 195-210.

Prologo de L'Enigma de la bellezza, tradução de D. Amon e M. Câmara, "Literatura italiana traduzida" 5 (maio 2021).

2022

a cura di, R.M. Rilke, *Noi siamo le api dell'invisibile: lettere da Muzot*, Milano 2022.

Paris, 1907: A las puertas del Grand Palais, in *Les ciudades de Rilke*, edición de C. B. Garcia-Estévez, Madrid 2022, 83-110.

La scrittura del sacro, "Estetica. Studi e ricerche" 3 (2022), 793-812.

Prefazione, in A. Chemollo, *Venezia, alter mundus*, Venezia 2022.

2023

La solitudine del minotauro, Torino 2023.

Pensare contro se stessi, in *La filosofia come forma-di-vita*, a cura di A. Carnesecchi e F. Pratelli, Milano/ Udine 2023.

a cura di, P. Valéry, *Il poeta maledetto. Monsieur Teste. Il cimitero marino*, Busto Arsizio 2023.

"Il cuore trionfa, più forte di tutto". Paul Valéry, il poeta maledetto, "Pangea" 20 maggio 2023.

English abstract

We present on this page a Bibliography of Franco Rella's writings, which includes his main monographs, translations and curatorships, as well as numerous contributions in catalogues and volumes and an initial outline of his boundless non-fiction production in collective volumes and journals. Organised in chronological order, the Bibliography traces a kind of "intellectual biography" that outlines and unravels through the philosopher's production from the 1970s to the present day, tracing a history of the evolution of his interests and thought. Scholars and readers are warmly invited to send integrations and corrections to the Engramma Editorial team, in order to incorporate them in this work.

keywords | Franco Rella; Bibliography.



la rivista di **engramma**

febbraio **2024**

209 • Immagini del pensiero. Omaggio a Franco Rella

Editoriale

Monica Centanni, Susanna Mati, Angela Vettese

Contro il pensiero neutro

Emanuele Arielli

E, e. La lezione delle parole che diventano figura

Alessandra Chemollo

Asterischi, passaggi, stupore delle soglie

Giorgiomaria Cornelio

Un saluto a Franco Rella

Flavio Ermini

Memoria e cadavere, ripetizione e allegoria

Mario Farina

A Venezia Kafka ha cercato casa

Roberto Masiero

“Uno scrittore, scrive”: FR, Grande Lettore

Susanna Mati

Franco Rella. Il filosofo che ha restituito

all'lo maschile un corpo

Lea Melandri

Lacune, fratture, lacerazioni. Arte e testimonianza

Angela Mengoni

Franco Rella, connecteur

Antonella Sbrilli

Franco Rella, ipotesi per un ritratto

Tommaso Scarponi

Il bosco feroce: Dioniso, Orfeo e Narciso

Massimo Stella

Il risveglio dell'angelo

Davide Susanetti

L'arte visiva come fonte paritetica alla scrittura

Angela Vettese

Il labirinto del mondo delle cose

Giulia Zanon

Bibliografia di Franco Rella

Giulia Zanon, con Susanna Mati