

LORETTA INNOCENTI

*Parola e immagine nel Rinascimento*¹

1. I segni della rappresentazione

Narra Plinio che in Grecia, durante una competizione, il pittore Zeusi dipinse dei grappoli d'uva così ben fatti, che gli uccelli ne furono ingannati ed accorsero in volo a beccarne gli acini. L'altro artista in gara, Parrasio, dipinse invece un panno che sembrava gettato sul suo quadro, come a coprirlo, e Zeusi stesso lo credette vero, al punto che pregò l'autore di toglierlo di lì perché si potesse vedere la sua opera; accortosi dell'errore, riconobbe la superiorità dell'avversario e gli cedette di buon grado la vittoria². In questo famoso aneddoto, riportato fin dall'antichità ogni volta che si parli dell'arte come mimesi del reale, c'è un elemento mai abbastanza considerato: accanto all'imitazione del vero, infatti, compare l'aspetto essenziale della credulità di chi guarda e si lascia irretire dalla rappresentazione artistica. Una riproduzione del mondo, in quanto copia, non può essere considerata identica ad esso e, di conseguenza, sarà tanto più ingannevole quanto più simile; d'altra parte, però, ci sono comunque nel gioco anche le vittime della «frode». Ben a ragione allora la palma del vincitore va a chi inganna l'ingannatore, a chi illude uno che di illusioni se ne intende ma che, davanti alla maestria e alla perfezione, non sa più riconoscerle. Eppure, forse proprio perché questa vittoria rischia di esaltare l'inganno, l'impostura, la falsità, e di ridurre la sicurezza e la trasparenza della rappresentazione, Parrasio è stato dimenticato e i grappoli di Zeusi sono invece diventati, nell'estetica occidentale, l'emblema della perfetta imitazione, quella però che può essere ritenuta vera solo da chi di arte e di artifici non sa nulla, da creature istintive, dotate soltanto di buona vista e, magari, di costante appetito. Altre storie simili, raccontate dal Vasari, hanno infatti sempre degli animali per protagonisti: il cavallo che prende a calci un suo simile dipinto dal Bramante a Milano, il cane che attacca un cane dipinto dal Monsignori, i pavoni che distruggono a beccate l'affresco del Bernazzano che rappresenta delle fragole, gli uccelli che tentano di volare sull'albero dipinto da Girolamo da Verona.

Fino dalla *Poetica* di Artistotele, comunque, il concetto di *mimesi* artistica apparentemente non è problematico per la rappresentazione visiva, che decisamente *imita* l'oggetto; anzi, il visuale – l'uva di Zeusi – è preso a modello per altri linguaggi: il teatro con la sua rappresentazione anche iconica ma, soprattutto, i sistemi verbali della poesia e, in senso ancora più lato, della letteratura. Modello apparentemente

¹ Questo saggio, uscito in Franco MARENCO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese, Volume primo, Il Medioevo. Il Rinascimento. Il Seicento*, UTET, Torino 1996, pp. 588-603, è qui ripubblicato per gentile concessione dell'autrice.

² «Dicono che costui [Parrasio] contese del dipingere con Zeusi, et hauendo Zeusi arrecato uve dipinte tanto appunto che gli uccelli credendo che fussino vere uve vi volavano. Nella scena egli produsse un lenzuolo dipinto, il quale pareva tanto vero, che Zeusi lo stimolava che rimovesse la vela, et mostrasse la pittura, et conosciuto l'errore si chiamò vinto con ingenua vergogna, perché egli hauea ingannato gli uccelli, et Perrhasio hauea ingannato lui, il quale era artefice» (*Historia Naturale di C. Plinio Secondo, in volgare tradotta per Christophoro Landino*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1543, p. DCCCLXII).

astratto e atemporale di rappresentazione, l'immagine visiva, per la sua somiglianza con ciò che raffigura, è quello che la parola vorrebbe – e dovrebbe – essere: la riproduzione «esatta» di un mondo reale o immaginario, tale da far dimenticare il suo statuto di irrealtà, da creare in chi osserva o ascolta quello che Coleridge avrebbe chiamato la *suspension of disbelief*, la sospensione dell'incredulità.

Accanto a questa relazione, per così dire, semiotica, per cui l'immagine visiva diventa metafora di ogni rappresentazione e l'iconismo modello di ogni mimesi del reale, c'è tra verbale e visivo un tipo di rapporto chiaramente inscritto nel tempo, una relazione, storica e culturale, continuamente indagata dalla critica. Tra le arti visive e la letteratura di un definitivo periodo sembra esservi una somiglianza, un *air de famille* come scriveva Mario Praz, che ci consente di associare la poesia barocca alle fontane del Bernini o l'architettura moderna alla letteratura delle avanguardie. Non è tanto in immagini comuni o in paralleli tematici, topici o mitici, che si trova il comune denominatore tra visivo e verbale di una certa epoca. Essi sembrano piuttosto condividere un tratto riconoscibile e distintivo che caratterizzerebbe tutte le espressioni artistiche dello stesso periodo. Giustamente Praz, chiamando questo tratto *ductus*, dalla pratica paleografica, riconosceva la necessità di trascendere il livello di ciò che è rappresentato – immagini, temi, storie, ecc. – per guardare agli elementi della costruzione, ai *modi* della rappresentazione, allo «stile di scrittura»³. Ciò che le arti condividono con il loro tempo, infatti, non può essere che una *modalità* di percezione del mondo e di rappresentazione, che si presenta con una formalizzazione, un *modello* epistemologico. In questo caso, il confronto astratto e atemporale tra i due linguaggi, cui abbiamo accennato, è una pura *factio*, perché anche le definizioni di *segno* e di *mimesi* sono concetti epistemici e convenzionali, ma ancora di più lo è l'idea di «segno artistico». Ogni periodo storico, ogni comunità interpretativa, concepisce la segnicità in maniera diversa e riconosce convenzionalmente certi elementi come tratti distintivi di qualcosa che definisce «arte». Tautologicamente, quindi, in una certa cultura è arte ciò che contiene elementi artistici, selezionati e pertinentizzati dalla competenza comune⁴. Si potrebbe dire allora che la somiglianza tra le arti visive e quelle verbali sia già insita nel fatto stesso che esse sono «arte» per un certo mondo, in un certo momento storico. Però, più che l'evanescente legame tra pittura e poesia, è interessante vedere come in un periodo particolare – il Rinascimento inglese – il rapporto tra visivo e verbale, privilegiato a livello di teorizzazioni estetiche così come di reale collegamento in testi artistici, conduca, per omologia, al cuore del problema coevo della rappresentazione del mondo e dell'interpretazione.

La cultura del Rinascimento, recuperando Platone e Aristotele e talvolta stravolgendone il pensiero⁵, indica nelle «Sister Arts», nell'*ut pictura poesis*, nella

³ M. PRAZ, *Modern Art and Literature. A Parallel*, in «English Miscellany», V, 1954, pp. 217-245; per l'idea di *ductus*, si veda M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano 1971.

⁴ Per la nozione di «comunità interpretativa», cfr. S. FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1980, trad. it. *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino s.d. Per il concetto di «estetività» come categoria storica, si veda N. GOODMAN, *Languages of the Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968, trad. it. *I Linguaggi dell'Arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.

⁵ Nessuno dei due filosofi aveva in realtà istituito l'equivalenza tra poesia e pittura nei termini in cui essa sarebbe stata ripresa nel Rinascimento; per Platone la somiglianza delle due arti stava nella loro essenza negativa di *copia* della natura, già essa stessa copia di forme ideali e non originale. Per Aristotele il riferimento alla pittura nel testo della *Poetica* indica solo delle analogie con la poesia, ma non intende in nessun caso l'identificazione. Si veda l'esauriente discussione del problema in J. H.

citazione da Simonide (che la poesia è pittura parlante e la pittura muta poesia), una somiglianza tra il segno visivo e la parola o, meglio, una tensione a diventare simili, a identificarsi. Così la retorica raccomanda la vivezza del discorso, la sua immediatezza, l'*enargeia*; la parola deve tendere alla visualità. Per Richard Sherry (*A Treatise of the Figures of Grammar and Rhetorike*, 1555), l'oggetto deve essere descritto verbalmente in modo che «il lettore creda di averlo davanti agli occhi, come se fosse perfettamente dipinto in un quadro». Lo stesso per Henry Peacham padre, che definisce la figura retorica dell'ipotiposi come una descrizione così viva che «sembri dipinta piuttosto che espressa in parole» (*The Garden of Eloquence*, 1577). La vista è infatti considerata il senso privilegiato, quello che consente una percezione e una comprensione della realtà più diretta e immediata. Nella cultura e nell'estetica occidentale, questa idea è costante e si trova alla base sia dell'iconismo poetico rinascimentale sia del successivo rifiuto razionalista neoclassico. Anche quando cioè si metterà in evidenza che pittura e poesia sono arti diverse e distinte, il visivo sarà considerato superiore nella rappresentazione della realtà e dei *visibilia* rispetto alla poesia, che fa uso di segni «non naturali» e non può imitare la realtà in modo così pregnante ed efficace⁶. Questo è ciò che già Leonardo da Vinci argomentava a favore della pittura; per lui la lunga descrizione della battaglia che il poeta rende in parole è superata dalla brevità e dalla vivacità di una rappresentazione visiva, simultanea e spaziale:

Se tu, poeta, fingerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali machine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata, innanzi che tu descriva a pieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza E la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra [...]. Lunga e tediosissima cosa sarebbe a la poesia ridire tutti li movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi (*Trattato*, I, 21).

È significativo che Sir Philip Sidney usi la stessa dimostrazione per esaltare la poesia nei confronti delle altre rappresentazioni verbali, come le definizioni del filosofo o le descrizioni dello storico; le qualità positive del visivo sono, alla fine del discorso di Sidney, attribuite alla poesia, grazie alla metafora della «speaking picture»:

Quanto agli oggetti concreti, chiunque raccontasse a chi non ha mai visto un elefante o un rinoceronte, la loro forma, il colore, la dimensione e le loro caratteristiche in modo dettagliato, o narrasse l'architettura di uno splendido palazzo, descrivendone tutta la bellezza, potrebbe far sì che l'ascoltatore ripettesse, quasi a memoria, tutto ciò che ha udito, ma non potrebbe mai soddisfare i suoi concetti interiori, offrendogli una reale conoscenza diretta; la stessa persona, però, se potesse vedere quelle bestie ben dipinte o un modello del palazzo, li

HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958.

⁶ Consapevole che la pittura riproduce la realtà in modo più vicino all'originale, Ben Jonson ritiene tuttavia superiore la poesia proprio perché «that can speake to the Understanding, the other but to the Sense»; «questa può parlare all'intelletto, l'altra invece solo alla sensazione» (*Timber, or Discoveries*, 1620-1635).

comprenderebbe immediatamente e in modo obiettivo, senza alcun bisogno di descrizioni. Non vi è dubbio allora che con la sua definizione erudita, di virtù, vizi, questioni politiche o di comportamento individuale, il filosofo arricchisce la memoria di argomenti infallibili di sapienza che, pure, restano oscuri davanti all'immaginazione e al giudizio, se non vengono illuminati o rappresentati dalla pittura parlante della Poesia (*An Apology for Poetry*, 1583).

D'altronde la pittura deve essere poesia muta, deve descrivere e parlare a chi guarda, deve narrare storie e insegnare virtù. Nel fine didattico le due arti trovano un piano comune: entrambe devono *docere delectando*, il verbale tendendo all'immediatezza e alla concisione che sono propri del visivo, per trasmettere concetti con efficacia e brevità, il visivo superando la pura rappresentazione della realtà, per divenire tramite di concettualizzazioni che sembrano appartenere più al campo del verbale⁷. Così i due linguaggi si specchiano l'uno nell'altro, si imitano e si pongono a modello reciproco, e anche lessicalmente condividono termini e metafore. Si parla dei *colori* della retorica, *immagine* e *figura* sono al tempo stesso oggetti dipinti e tropi verbali. E ancora, come la tenda di Parrasio e l'uva di Zeusi, anche la parola inganna, la poesia è finzione; lo è nei confronti della realtà che rappresenta, poiché si pone come copia, come palese imitazioni, e lo è verso il recettore, perché lo irretisce, lo persuade, lo seduce. La retorica giunge dalla tradizione medievale come l'arte di mentire, di nascondere la realtà dietro l'apparenza dell'enunciato verbale. Che siano consapevoli e programmati, o naturali caratteristiche del linguaggio, l'inganno e la falsità pervadono sia la parola sia la figura dipinta.

La discussione circa il rapporto tra segno artistico e referente sembra risolversi nel Rinascimento con un balzo al di fuori della logica e delle opposizioni binarie, con il superamento del principio di non contraddizione. La poesia non appartiene all'universo chiaro e distinto del vero e del falso, bensì si colloca fuori da questa opposizione, nel *verosimile*, che è al tempo stesso palesemente falso e simile al vero. Le poetiche esaltano l'idea di mimesi e Sidney compie in Inghilterra il passo decisivo, rivendicando alla poesia uno statuto a-logico e non contraddittorio e dichiarando che

quanto al poeta, egli non afferma niente, e perciò non mente mai. Perché, come io credo, mentire significa dichiarare vero ciò che è falso. Così gli altri artisti, specialmente lo storico, dal momento che affermano molte cose, difficilmente evitano, nella nebulosa conoscenza propria all'umanità, di mentire spesso; ma il poeta, come ho già detto, non fa mai affermazioni. Il poeta non traccia mai dei cerchi attorno alla vostra immaginazione per incantarvi e farvi prendere per vero ciò che scrive; non si rifà all'autorità di altre storie, ma persino per il suo esordio chiama le dolci Muse ad ispirarlo. In realtà, non si sforza di dirvi ciò che è o non mente [...] Qual è quel bambino che, durante, uno spettacolo teatrale, vedendo scritto a gran lettere *Tebe* su un vecchio portone, crede che sia davvero *Tebe*? Allora, se un uomo, già da bambino, sa che personaggi e fatti della poesia non sono che figure di ciò che dovrebbe essere, e non storie di ciò che è accaduto, non tacerà mai di menzogna qualcosa che è stato scritto non in modo affermativo, bensì in modo allegorico e figurato (*An Apology for Poetry*).

La rappresentazione visiva d'altronde ha scoperto nel Quattrocento le leggi della prospettiva e con esse il modo di disegnare il mondo non come esso «è», ma

⁷ «Mille pitture morali posso far vedere/ Che dimostreranno questi improvvisi colpi della Fortuna/ Più significativamente delle parole» (W. SHAKESPEARE, *Timon of Athens*, I, 1).

come appare. Offre quindi immagini nelle quali gli oggetti vengono deformati, perché riportati al punto di vista del soggetto percipiente il cui occhio, come una lente, allunga o dilata la figura, rendendo il risultato visivo a un tempo mimetico e illusorio, tanto più vicino alla realtà – non dei fatti, ma della visione – quanto più ingannatore. Come scriveva Cartesio:

Secondo le regole della prospettiva [le incisioni] spesso rappresentano i cerchi con ovali, invece che con altri cerchi, e i quadrati con losanghe invece che con altri quadrati. Così spessissimo in modo da risultare più perfette *qua* immagini e da rappresentare meglio l'oggetto, le figure *non* devono essere simili ad esso⁸.

Anche in questo caso la ricezione è essenziale e l'uomo è il soggetto della rappresentazione, in quanto centro della percezione della realtà, come lo è nei confronti della mimesi teatrale o del *verosimile* poetico. Come questo, del resto, la prospettiva, pur essendo «un modo di ingannare e imbrogliare il vostro occhio, con il vostro consenso e col vostro aiuto»⁹, si distingue dal vero e dal falso, come spazio «altro», specifico della rappresentazione artistica:

Si può dire che [la prospettiva] è falsa, perché mostra ciò che non è. Vero; tuttavia è vera nel disegno, perché il disegno stesso non è vero, bensì una dimostrazione di ciò che si disegna o che si vuole mostrare. Perciò per questo è vera e perfetta, e senza di essa la pittura o la scultura non possono essere ben eseguite (Antonio di Piero Averlino, detto Il Filarete, *Trattato dell'architettura*, 1464).

Se il Rinascimento forza l'opposizione binaria *vero/falso* in un triangolo, aggiungendo la possibilità del *verosimile*, il Seicento sembra invece rompere quella barriera tra i due termini, eliminare la disgiunzione «o» per sostituirvi la congiunzione «e». La stessa rappresentazione del mondo può essere contemporaneamente vera e falsa a seconda del punto di vista. Il termine inglese *perspective* resta ambiguamente a designare anche le visioni multiple e oblique, le illusioni ottiche e le anamorfosi. Così Michael Drayton descrive l'immagine di Io, in *Mortimeriados* (1595): «By prospective devis'd that looking nowe/ Shee seem'd a Mayden, the again a Cowe» («Così disegnata in prospettiva che a guardarla ora/ Sembrava una fanciulla, poi di nuovo una giovenca»).

La stessa immagine rappresenta oggetti diversi, non però come avviene nei ritratti arcimboldeschi o nei quadri di Mantegna, dove le nuvole spesso rivelano profili umani. Pur nella forma antropomorfa, queste infatti restano nuvole, al pari di quelle che, in *Hamlet*, possono sembrare cammelli o balene, ma solo un cortigiano ipocrita troppo pronto ad assecondare il principe accetterà che esse siano tutte e due le cose contemporaneamente. Nei *trompe-l'œil*, nelle anamorfosi, non c'è più un occhio che guarda ad una realtà metamorfica, non più un punto di fuga fisso, umano, bensì la relatività della percezione, quella stessa che in poesia determina l'apoteosi manierista e barocca del *wit* metafisico, dell'ossimoro e del paradosso dove si conciliano i

⁸ DESCARTES, *Œuvres*, Paris 1824, V, 39, citato in E. B. GILMAN, *The Curious Perspective*, Yale University Press, New Haven 1978, p. 33.

⁹ E. NORGATE, *Miniatura of the Art of Limning*, manoscritto della Bodleian Library, citato in L. GENT, *Picture and Poetry, 1560-1620*, James Hall, Leamington Spa 1981, p. 60.

contrari, e si risolvono in un'unica immagine i due termini di un'opposizione semantica¹⁰. La ricezione è dunque momento fondamentale della comunicazione sia visiva sia verbale, quando al lettore o all'osservatore è chiesto di «riconoscere» ciò che legge o vede e, ancor più, quando è il destinatario di illusioni ottiche e di figure concettose.

In questi casi però siamo davanti alla rappresentazione e alla ricezione come più o meno semplice operazione basilare: un segno che rimanda al proprio referente, che mostra, complicando questo rimando, la sua natura di segno e la sua essenza particolare di «segno artistico». A questa lettura si aggiunge, o meglio si sovrappone, un altro livello: quello di una interpretazione simbolico-allegorica. Un'immagine o una parola, o un testo più complesso, possono, al di là del loro senso più immediato, suggerire un altro significato, indiretto, che si innesti proprio su quel primo livello denotativo, «letterale». La tradizione esegetica medievale prescriveva di rinvenire nei testi poetici, al pari di quelli biblici, sensi diversi, ponendo l'accento sulla *necessità* di un mondo simbolico, più che sulla sua mera *possibilità*. Questi livelli di lettura, che con Agostino di Dacia diventeranno quattro (letterale, allegorico, morale e anagogico), gerarchicamente e assiologicamente progressivi, rendono essenziale la ricezione, non più come semplice *riconoscimento*, bensì come lavoro interpretativo più complesso.

2. *Il doppio registro dell'emblema*

È vero che è sempre possibile interpretare simbolicamente, trasportare il senso di un insieme di segni su piani semantici diversi. Vi sono però nel Rinascimento dei testi per i quali la lettura allegorica è richiesta programmaticamente e, non a caso, in essi visivo e verbale convivono come linguaggi diversi, interagenti. Si tratta degli emblemi, delle imprese, dei geroglifici, delle «allegorie», in gran voga nel Cinque-Seicento, costruiti con l'intenzione di rimandare a un senso morale o religioso che non compare direttamente come significato dell'immagine, ma deve essere trovato dall'interprete. Il teorico più interessante che si è occupato di questi sistemi segnici tentandone una razionalizzazione è Emmanuele Tesauro, che nel suo *Il Cannocchiale Aristotelico* (1655), tratta del «Sommo Genere» simbolico, estendendo il concetto di *metafora* – in quanto comune modello logico/retorico – a tutti i linguaggi; per lui, infatti, ogni segno è metaforico, perché «velocemente significante un oggetto per mezzo di un altro». Emblemi e imprese sono, fra i linguaggi o sistemi segnici enumerati e considerati dal Tesauro, quelli più complessi strutturalmente e quelli che hanno avuto maggiore diffusione e importanza nella cultura occidentale del XVI e del XVII secolo. La moda e l'interesse per gli emblemi in Inghilterra dura circa cento anni, ed è in ritardo rispetto all'Europa continentale, dove i primi esempi risalgono all'inizio del Cinquecento, sotto forma di impresa aristocratica e cavalleresca (Paolo Giovio), di geroglifico a carattere mistico e sacrale (Horapollo e Pierio Valeriano),

¹⁰ Circa il collegamento tra la poesia e il contesto culturale seicentesco, sia pure nella diversità d'impostazione, si veda M. PRAZ, *Il Barocco in Inghilterra*, in *Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962; M. PAGNINI, *Sulle funzioni semiologiche della poesia di John Donne*, in *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino 1970. Sul paradosso, sempre a proposito della poesia di Donne, si veda G. CONTE, *Mistica e retorica. A proposito di un sonetto di J. Donne*, in F. BOLGIANI (a cura di), *Mistica e retorica*, Olschki, Firenze 1977.

oppure di emblema (Andrea Alciati)¹¹. In Gran Bretagna giungono di fatto quasi solo gli emblemi, e i volumi importanti sono pochi: Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (1586), Francis Quarles, *Emblems* (1635), George Wither, *A Selection of Emblemes* (1635), oltre l'anonimo *Ashrea* (1665) e *Partheneia Sacra* (1633), attribuito a A. Hawkins. Nell'emblema, come nell'impresa, un'immagine visiva è collegata a un testo verbale o a una serie di testi verbali: motto, epigramma, e talvolta poesia esplicativa. La figura di un alveare può essere messa in relazione al lavoro febbrile e armonico che vi si svolge, o al fatto che le api producono miele dolce ma posseggono un pungiglione con cui possono far provare dolore; o, ancora, all'idea che qualcun altro raccoglierà i frutti della loro fatica. Il motto serve proprio ad accennare, in modo sintetico e oscuro, alla qualità dell'oggetto rappresentato – le api e l'alveare – che viene evidenziata, e l'epigramma o un componimento più lungo, che segue immagine e motto, generalmente spiega il significato della loro unione e talvolta mostra quale possa essere l'applicazione morale del senso ottenuto.

I teorici, soprattutto italiani e francesi¹², pongono sempre l'accento sul fatto che tra visivo (*corpo*) e verbale (*anima*) debba sussistere un rapporto di reciproca compenetrazione e spiegazione, in modo che nessuno dei due sia sufficiente per afferrare il significato finale, che ciascuno rimandi all'altro come parte del tutto. Così, nel volume di George Whiter, l'immagine dell'alveare è accompagnata dal motto latino «non nobis»; né il visivo né il verbale da soli basterebbero a spiegare il testo. La loro unione invece conduce a capire quello che poi l'epigramma dichiara esplicitamente per bocca degli stessi insetti: «We bring the Honey to the Hive/ But others, by our labours, thrive» («Portiamo il miele all'alveare/ Ma altri prosperano con la nostra fatica»), e che una lunga poesia commenta, applicando il messaggio morale alla vita umana. Ecco allora che visivo e verbale sono davvero uniti in un *testo* unico, in un legame inscindibile. Questo avviene anche in quegli emblemi dove l'immagine non è la riproduzione di un oggetto che si trova in natura, non un animale o una pianta, e il visivo rappresenta invece strani mostri, oggetti nati dalla somma di più elementi, come due cornucopie intrecciate attorno ad un caduceo: figure mitologiche, simboli le une dell'opulenza e della quantità, l'altro, come verga di Mercurio, della saggezza e della virtù. Il motto, abbastanza chiaro in sé, traduce appunto il significato dell'insieme «Virtuti fortuna comes». L'epigramma è ancora più esplicativo: «Good-fortune, will by those abide/ In whom, True-Vertue doth reside» (La Fortuna si fermerà da coloro/ Nei quali risiede la Vera Virtù).

E infine, nella poesia sottostante, i simboli vengono decifrati uno a uno prima di moraleggiare sulla loro compresenza nel testo:

¹¹ È R. Freeman a indicare come date di inizio e di fine della moda emblematica in Inghilterra rispettivamente il 1586, anno di pubblicazione del volume di Whitney, e il 1686, in cui vide la luce un volume di John Bunyan, *A Book for Boys and Girls* (R. FREEMAN, *English Emblem Books*, Chatto and Windus, London 1948). Sull'emblematica si vedano anche, fra i molteplici studi, M. PRAZ, *Studi sul Concettismo*, Sansoni, Firenze 1946 e, dello stesso, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1964; inoltre, E. H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1948; R. J. CLEMENTS, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1960; L. INNOCENTI, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Sellerio, Palermo 1983.

¹² A parte accenni alla pratica emblematica nei trattati di retorica, come quelli di Puttenham, di A. Fraunce e di J. Hoskyns, in Inghilterra infatti compaiono poche opere teoriche e dei tanti trattati stampati sul continente nel Cinquecento solo quello del Giovio, come *The Worthy Tract of P. Jovius* (1585), viene tradotto da Samuel Daniel, famoso, oltre che come poeta, per il suo *Defence of Rime* (1603). Nel secolo successivo, *L'Art de faire les Devises* di Henri Estienne (1645) compare in inglese, col titolo *The Art of Making Devises* (1646), nella traduzione di Thomas Blount.

The Sages old, by this Mercurian-wand
[Caduceus nam'd] were wont to understand
Art, Wisdom, Vertue, and what else we finde,
Reputed for endowments of the Minde.
The Cornucopias, well-Knowne Emblems,
are, By which, great wealth, and plenties,
figur'd were; And if you joyne together, what they spell]
It will, to ev'ry Understanding, tell,
That, where Internall-Graces may be found,
Eternall-blessings, ever will abound.

(Antichi *Saggi*, con questa *verga di Mercurio*/ [detta *Caduceo*] solevano intendere/
Arte, Saggezza e Virtù, e quant'altro si può trovare/ Da ritenersi dote della mente./ Ci sono le
Cornucopie, ben noti *Emblemi*/ Coi quali sono raffigurate grande ricchezza e abbondanza;/ E
questo [se unisci ciò che rappresentano] dirà a ogni intelletto/ Che dove si trovano *Virtù*
Interiori/ Abbonderanno sempre i *Doni Eterni*.)

Nel caso di questi emblemi, a ogni elemento dell'immagine corrisponde un significato simbolico e il senso totale è dato, per così dire, dalla somma algebrica delle singole parti.

C'è però un terzo tipo di emblemi, dove la relazione tra visivo e verbale è diversa; in essi l'immagine rappresenta delle *azioni* e non dei soggetti né delle costruzioni di elementi assemblati e compresenti. L'aspetto di questi testi è una narrazione, come se si trattasse dell'illustrazione di una storia. Molti volumi religiosi presentano emblemi di questo tipo e si tratta in genere di rappresentazioni dell'Anima che, sotto forma umana, agisce in un *setting* quasi teatrale¹³. Altrove invece la scena è totalmente profana o, meglio, laica, come nel caso dell'uomo che cade da un albero, evidentemente per essere salito troppo in alto, volgarizzazione del mitologico Icaro, spesso presente come soggetto emblematico fin dalla prima raccolta del genere, quella dell'Alciato del 1531. Il testo verbale, in casi come questi, sottolinea la morale della storia, quasi proverbio o aforisma, e indica al recettore la via da seguire, in analogia o in contrasto con ciò che appare raffigurato.

La lettura allegorica dei primi due tipi di emblemi si basa su un ragionamento analogico; come nella metafora, si istituisce una similitudine, un'equivalenza per cui: le api lavorano non per sé, perché qualcun altro raccoglierà il loro miele, *come...* Laddove nell'impresa, costruita sullo stesso tipo di ragionamento, il secondo termine era un singolo individuo che attribuiva a sé quella qualità, nel caso dell'emblema, più genericamente riferito a una morale valida per tutti, è l'uomo in generale che può attribuirsi di volta in volta qualità espresse dall'immagine e dal motto.

Anche nel caso delle «allegorie», l'interpretazione è *decifrazione*; nel volume di Cesare Ripa le immagini contengono figure umane corrispondenti a vizi o virtù, ma esse in realtà non sono personificazioni, bensì dei neutri spazi dove i simboli possono essere collegati. L'immagine delle lettere è ad esempio una «donna vestita d'honesto e gentil habito, che con la destra mano tiene un libro, e con la sinistra dui flauti, per significare concetti, e parole, queste come dilettevoli, quelle come honorabili» (*Iconologia*, 1593). Basta dunque sostituire ad ogni simbolo l'attributo corrispondente per «tradurre» il tutto in un enunciato che è il senso della somma. In breve, un lavoro da dizionario, ed è questo il tipo di competenza richiesto al recettore: conoscere le

¹³ Si veda ad esempio il volume di H. Hugo (*Pia Desideria*, 1624), da cui Quarles trasse le immagini per il suo *Emblems* (1635).

qualità di animali e piante, oppure le virtù essenziali di oggetti e simboli. Di fatto, vi sono molti volumi di emblemi e allegorie, nati proprio con l'intento di fornire un ricco inventario di figure simboliche; sono così le opere di Antonio Ricciardi (*Commentaria symbolica*, 1591), di G. Cesare Capaccio (*Delle imprese*, 1592), in cui si dichiarava che il libro voleva essere «un ricco armario di luoghi topici», di Filippo Picinelli (*Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*, Milano 1653), ma anche la *Iconologia* del Ripa presentava come «opera non meno utile che necessaria a poeti, pittori, scultori ed altri, per rappresentare le virtù, vizi, affetti, e passioni umane» ed ha costruito un repertorio cui hanno attinto per almeno due secoli pittori, poeti, predicatori.

Quando invece l'emblema è narrativo, l'interpretazione si arresta ad un primo livello già significante; quella figura infatti è una scena teatrale, un'azione fermata in un gesto e in un momento, e quindi già *rappresenta*. Volerla collegare a una morale, significa considerarla allora un *exemplum*, un caso, un'occorrenza particolare di una sorta di regola morale o di comportamento. Il ragionamento che sottostà all'assunzione di tale morale è del tipo «se... allora»: *se* sali troppo in alto – e qui ne hai sott'occhio un esempio – *allora* puoi cadere e farti male. Non è tanto un dizionario di simboli che serve al recettore in questo caso, ma una più ampia o forse meno specialistica competenza enciclopedica, di situazioni, casi della vita, ecc. Questa narrativizzazione dei testi emblematici corrisponde non soltanto ad un genere diverso, ma ad una fase in certo senso successiva agli emblemi di tipo più strettamente metaforico; quasi come se il legame tra verbale e visivo si fosse allentato o, perlomeno, trasformato in qualcos'altro.

I teorici emblematici indicano la funzione del verbale nel restringere il senso dell'immagine, nel puntare direttamente alla qualità dell'oggetto pertinentizzata dal discorso morale, escludendo gli altri innumerevoli attributi che esso possiede, ma che non vengono considerati in quel caso. D'altra parte la figura dovrebbe indicare qual è il soggetto che possiede la qualità espressa dal motto, cosicché questo resti indecifrabile quando sia considerato da solo. Questa struttura canonica dell'emblema in realtà mostra un problema di fondo mai risolto, ma considerato per tutto il Rinascimento: verbale e visivo sono entrambi inadeguati a rappresentare la realtà e la trasparenza della significazione è un'utopia sempre ricercata e mai raggiunta. Per la parola è impossibile ottenere quella *evidentia* che le retoriche le assegnano come compito, prescrivendole di *visualizzare* l'oggetto descritto. D'altronde per l'immagine visiva è impossibile superare la somiglianza iconica che la costituisce essenzialmente ed ogni sfumatura, ogni lettura ulteriore, ogni sopraelevazione di senso, non avviene se non attraverso il verbale. È vero dunque che la parola rende univoca un'immagine emblematica che potrebbe essere interpretata simbolicamente in più modi, ma è vero anche che l'immagine viene naturalmente interpretata innanzitutto come rappresentazione di un oggetto ed è tutt'altro che ambigua rispetto al proprio *rappresentatum*¹⁴. Il verbale allora non tanto restringe quanto dilata il senso della figura, disancorandola dal rappresentare letteralmente per significare simbolicamente. È la parola infatti ad indicare che dietro l'immagine o al di sopra della sua lettura c'è un altro senso, allegorico o morale.

¹⁴ Cfr. quanto Addison scriveva sullo «Spectator» il 27 giugno 1712: «*La descrizione è più lontana dalle cose che rappresenta della pittura; perché una pittura ha una reale somiglianza con l'originale, di cui le lettere e le sillabe sono totalmente prive*».

3. Dall'analogia alla narrazione : l'abbandono del «modo simbolico»

Ecco forse perché i testi verbali diventano sempre più ampi man mano che l'immagine diventa illustrazione. Nel Seicento, dopo un secolo di pratica emblematica, e in Inghilterra, dove il fenomeno – di importazione dal continente – assume l'aspetto di una sermonistica generica, i volumi di emblemi mostrano una elefantica crescita della parte verbale rispetto ai primi libri cinquecenteschi e alle raccolte italiane e olandesi, stampate dai gesuiti. Può esservi un motivo religioso e sociale, dovuto al fatto che in Inghilterra la Riforma non fu iconoclasta come in Germania, e le immagini furono usate a scopo didattico; il lettore poteva essere indottrinato direttamente, leggendo testi in inglese e osservando le immagini. Nei paesi cattolici e nell'uso coontroriformista, invece, i libri erano destinati ai predicatori e quindi più che essere testi morali già pronti corrispondevano a quei «concetti predicabili» che ogni oratore espandeva poi secondo la propria dottrina o secondo le particolari occasioni. C'è però anche un altro motivo a spiegare la necessità di usare parole: più le immagini sono narrative, cioè quando non raffigurano un solo oggetto o una somma incongrua, ma un'azione, più aumenta il senso mimetico di situazioni articolate e compesse, e l'efficacia *letterale* di tale rappresentazione rischia di fermare il recettore al primo livello di decifrazione. La parola serve allora a mostrare che si può e si deve interpretare ulteriormente, trovare un senso morale, superare la rappresentazione «letterale», essenziale al visivo e difficile per il verbale, e giungere ad una lettura simbolica.

In *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), U. Eco distingue la metafora dall'allegoria e dal «modo simbolico» perché, a differenza di questi ultimi, essa non consente una immediata interpretazione «letterale»; in presenza di una metafora, il testo fa resistenza, appare semanticamente incoerente e mendace, e impone che lo si consideri come campo d'azione di forze simboliche. Nell'allegoria, invece, il testo ha un suo senso, è coerente, e solo in un secondo momento ermeneutico lo si può considerare simbolicamente; il poema di Dante è prima di tutto un viaggio compiuto dal poeta, per chi decidesse di leggerlo letteralmente, e gli altri significati, di un viaggio spirituale, mistico, ecc., sono *possibili* percorsi di lettura ulteriore. L'emblema più semplice è un'unione di visivo e verbale che non possiede un senso letterale e, come la metafora, è necessario *interpretarlo* «simbolicamente», anche se la estrema riduzione del campo di esperienza cui rimanda fa sì che la sua interpretazione non sia «aperta» e lo si possa decifrare quasi come una scrittura in codice. Le illustrazioni di *exempla*, gli emblemi narrativi, invece, più che all'*interpretazione* del testo, sembrano dar luogo al suo *uso*¹⁵, alla rilettura di un qualcosa che è comunque significante, all'applicazione del senso alla sfera pragmatica o etica, per *similarità di situazioni*. Se in questo caso il senso letterale dell'immagine può essere considerato come un grado zero, per gli emblemi «metaforici» non esiste un grado zero del testo intero, ma solo una possibile lettura letterale delle sue varie parti, senza che la somma produca un significato immediato.

Al di là della differenza tra i due tipi di emblema è importante il prevalere e l'affermarsi del secondo sul primo, dell'illustrazione allegorizzabile sulla metafora. Anche se entrambi sono presenti fino dal nascere del genere, in realtà col passare del tempo si assiste a una progressiva narrativizzazione e a un progressivo allontanarsi dall'idea di simbolo misterioso e mistico. All'emblema infatti sono collegate fin

¹⁵ È ancora U. Eco che distingue tra questi due atteggiamenti nei confronti del testo in *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979 e ancora in *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

dall'inizio due differenti posizioni filosofiche, spesso non facilmente distinguibili. Da un lato vi è un atteggiamento neoplatonico che vede nel simbolo geroglifico l'unico modo di nascondere significati profondi e sacrali al volgo, di mantenere elitario e rituale il senso dell'universo e della sapienza divina, oppure l'unico modo di rendere l'ineffabile, di penetrare i misteri del creato e delle *signaturae rerum*¹⁶. D'altro lato, però, accanto a questa concezione, convive l'aspetto neoaristotelico di figura retorica, che è gioco interpretativo e arguzia e che diventerà più facilmente illustrazione di concetti morali da diffondere. In entrambi i casi è comunque facile prevedere l'utilizzazione a fini didattici dei testi emblematici, sentiti come linguaggi di saggezza e di efficacia e potenzialità educativa.

Queste due posizioni risultano omologabili ai sistemi epistemologici che, sia pure in modo diverso, J. Lotman e M. Foucault¹⁷ hanno attribuito al Seicento, in opposizione ai modelli analogici medievali. Pur presentando l'inevitabile difetto di un'eccessiva sintesi e astrazione, la definizione di Lotman di «sistema sintagmatico» è utile a capire un modello che si è imposto storicamente in questo periodo. Il simbolo, la metafora, come l'emblema e l'impresa, sembrano infatti rifarsi a quell'Analogia universale che domina l'universo neoplatonico. Microcosmo e macrocosmo, uomo e natura, parola e cosa, non sono elementi diversi o in opposizione, bensì piani legati da un'intima e misteriosa somiglianza che rende compresenti tutti gli elementi in una mappa totale di corrispondenze, al di là di qualsiasi dimensione temporale che non sia la ciclicità del ritorno e della ricorsività. Per ragioni complesse e in campi diversi, il modello che emerge a contrastare e poi a sostituire questo universo analogico, è piuttosto lineare, sintagmatico, e oggetti ed eventi vi sono collocati in una successione causale. Il senso della storia che proprio nel Rinascimento diventa una dimensione irripetibile di «esempi» successivi, l'elogio del volgare come lingua a uno stadio ulteriore di progresso, o il senso contrario della decadenza linguistica come continuo e lineare imbarbarimento, propongono una visione del mondo inscritta nel tempo e valida in sé, senza riferimenti a dimensioni esterne, mitiche o archetipiche o metafisiche. Ragioni diverse di questa trasformazione, o forse semplicemente campi d'osservazione e di omologia, sono l'empirismo e la Riforma, entrambi fenomeni intellettuali e culturali importantissimi per l'Inghilterra. L'uno pone enfasi sull'osservazione dei fatti e sulle leggi scientifiche come ipotesi statistiche di causa/effetto verificate sulla ripetibilità degli esperimenti; l'altra elimina ogni lettura allegorico-simbolica delle Scritture, per rinvigorire da un lato l'interpretazione «filologica», dall'altro l'*uso* etico del testo come precetto. Ora, questo significa in entrambi i casi privilegiare la coerenza interna – e l'intransitività – del testo, piuttosto che la sua riferibilità a piani trascendenti e/o esterni. Se, allora, l'emblema come geroglifico rimanda a un significato «motivato» e analogico, quello narrativo si chiude su di sé e sulla sua rappresentatività, come testo autosufficiente e, casomai, solo *usabile*. Ed è proprio questo che fecero infatti sia la propaganda controriformista, essenzialmente gesuita, sia l'anglicanesimo riformato: usare l'emblema in senso retorico, come testo persuasivo e di facile memorizzazione, come parabola.

¹⁶ Questa è per esempio la posizione di Giordano Bruno, che pensava al figurabile come mezzo per giungere all'«infigurabile» (cfr. G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980). Circa l'influenza del neoplatonismo e della filosofia di Aristotele sull'emblematica o, meglio, sull'«impresistica», si veda R. KLEIN, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «Imprese»*, in J. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino 1973.

¹⁷ M. FOUCAULT, *Le Mots et les choses* (Paris 1966), trad. it. *Le Parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1968; J. LOTMAN, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*, in M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ (a cura di), *Ricerche semiotiche...*, cit.

Ai due atteggiamenti descritti fin qui si affianca una omologa visione del poeta e della poesia: da un lato il *poeta vate*, quello che osserva le analogie, che legge i segni del mondo e le loro corrispondenze e ripetizioni, e canta, in un linguaggio archetipico e motivato, da veggente; dall'altra, l'idea rinascimentale inglese, esposta da Sidney e da George Puttenham, del poeta come *maker*, come artigiano e creatore, che inventa legami tra gli oggetti dell'universo, come il *wit* metafisico che collega esperienze distanti, o che gioca con l'iconicità delle forme metriche, come nella poesia figurata di cui Puttenham fornisce la ricetta, le istruzioni per la composizione. Si tratta di quei componimenti poetici in cui la lunghezza dei versi è adattata in modo da dare alla poesia una forma geometrica; un altro genere di rapporto tra verbale e visivo, per cui le parole non sono collegate a un'immagine ad esse esterna, bensì contribuiscono a costituirne una. Si hanno così poesia in forma ovale, rotonda, triangolare, che, molto simili ai *technopaegnia* alessandrini o ai *carmina figurata* medievali, sembrano ricattare, nella loro inscindibile coincidenza di senso e forma, un paradigma di analogie universali in cui parole e cose corrispondono. In realtà, per Puttenham, queste esperienze poetiche sono giochi aristocratici e indicano soltanto l'abilità artigiana del *maker*:

L'ultimo caso di Proporzione è quello della Figura, così detta perché offre una rappresentazione visiva, dato che i versi sono, con buona simmetria, ridotti a certe figure geometriche, per cui il poeta è costretto a tenersi nei limiti, e non solo mostrano maggiore abilità, ma servono meglio alla brevità e alla raffinatezza dell'artificio (*The Art of the English Poesie*, 1589).

4. *L'allegoria in scena : il « masque »*

Nel Seicento inglese vi è un'altra esperienza artistica al tempo stesso visiva e verbale, in parte derivata dall'emblematica e dalle immagini del Ripa: il *masque*, spettacolo teatrale fastoso e allegorico, nel quale si mettevano in scena figure mitologiche o personificazioni e si drammatizzavano concetti astratti. L'unione di verbale – il testo recitato – e visivo – scenografie, coreografie, costumi, ricchezza di apparati, ecc. – era ancora una volta definita come unione di *anima* e *corpo*, la prima essendo metafora del concetto di significato, quindi delle parole, il secondo dello spettacolo del significante, cioè del visivo. Anche in questo caso allora è il verbale che solleva su un piano simbolico/allegorico gli emblemi teatralizzati che il visivo mostra. I più importanti e famosi *masques* furono creati dalla collaborazione del poeta Ben Jonson e dell'architetto Inigo Jones, che lavorarono insieme dal 1605 al 1631. Il loro sodalizio si chiuse però con una disputa proprio circa quale delle due parti del *masque* dovesse prevalere e fosse da considerarsi l'essenza del testo – se il corpo, come avrebbe voluto Jones, o l'anima, cioè la poesia, come intendeva piuttosto Jonson che, ironicamente, scrisse:

O Showes! Showes! Mighty Showes!
The Eloquence of Masques! What need of prose
Or Verse, or Sense t'express Immortall you?
You are the Spectacles of State! Tis true
Court Hieroglyphicks! and all Arts afford
In the mere perspective of an Inch board!
You aske no more then certeyne politique Eyes,

Eyes that can pierce into the Misteryes
Of many Coulers! read them! and reveale
Mythology there painted on slit deale!
Oh, to make Boardes to speake! There is a taske
Painting and Carpentry are the Soule of Masque¹⁸.

(Spettacoli, spettacoli! Grandi spettacoli!/ Eloquenza dei *masques*! Qual bisogno mai di prosa/ O versi o senso per esprimere la vostra immortalità?/ Siete gli spettacoli ufficiali! I veri/ Geroglifici di Corte! E chiamate in causa tutte le arti/ Nella mera prospettiva di un pollice di fondale!/ Non chiedete nulla più che certi occhi politici/ Occhi tali da penetrare nei misteri/ Dei tanti colori! Leggeteli! E rivelate!/ La mitologia colà dipinta in incisioni di legno!/ Fare sì che la scena parli! Questo è il difficile./ Pittura e Carpenteria sono l'anima del *masque*.)

Il *masque*, nella seconda metà del Seicento, decade e scompare; la rivoluzione di Cromwell spazza via questi spettacoli, non solo perché ricchi e aristocratici, ma anche perché mitologici e allegorici, lontani dalla sensibilità «letterale» puritana. D'altra parte, proprio nel periodo di massimo splendore dell'emblematica e del *masque*, era cominciato il rifiuto di ogni forma di allegorizzazione, e non solo per motivi religiosi. Bacon aveva condannato le allegorie con la motivazione che in esse la morale non è il risultato dell'interpretazione, non deriva dal testo, bensì ne costituisce il punto di partenza. Per il filosofo empirista, lontano da ogni concezione mistica, nei testi allegorici il senso morale risulta rivestito, fisicizzato, in un corpo simbolico arbitrario. La stessa accusa – di non motivazione e di convenzionalità – sarà rivolta agli emblemi e più ancora in generale al simbolismo di tipo allegorico – detto appunto «*emblem kind*» – all'inizio del XVIII secolo. Ciò che il neoplatonismo leggeva come sacrale è definito «magico, mistico, fratesco e gotico» da Shaftesbury¹⁹ e per l'abate DuBos i simboli sono «discorsi cifrati di cui nessuno ha la chiave, e pochi la cercano» (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719). I giochi formali delle poesie figurate sono messi al bando; Hobbes rifiuta ogni genere di componimento fantastico, anche nella forma, come oscuro e innaturale. I concetti di iconismo e mimesi perdono progressivamente ogni connotazione simbolica per una maggiore trasparenza e literalità; contro le astrazioni geroglifiche, per Lovelace, la pittura deve rappresentare in modo «true, natural and simple» («vero, naturale e semplice»: R. Lovelace, *To my worthy Friend mr. Peter Lilly: on that Excellent Picture of His Majesty, and the Duke of York, Drawne by him at Hampton-Court, da Laucasta*, 1649), ma anche solo attraverso la semplice imitazione, essa è ritenuta capace di trasmettere e ritrarre una realtà psicologica e morale.

Anche per J. Dryden la pittura, più vicina al semplice diletto che non al precetto didattico e morale, è però capace, al pari della poesia, di imitare passioni e moti dell'animo, non attraverso una tecnica, bensì ad opera del genio, cioè di una facoltà indefinibile e innata. Nel 1695, a fine secolo, Dryden indaga ancora una volta il rapporto tra poesia e pittura, nel suo *Parallel Between Painting and Poetry*, scritto

¹⁸ Per Jones invece «queste rappresentazioni altro non sono che dipinti provvisti di luce e movimento» (la traduzione italiana delle citazioni è di Paolo Cesaretti, in D. G. GORDON, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano 1987, pp. 221-222 e 236).

¹⁹ In *Characteristics* (1713), Shaftesbury propone, al posto delle immagini emblematiche, dei *tableaux* narrativi, che chiama «history painting», e a cui attribuisce una qualche possibilità di interpretazione allegorica; ancora un *exemplum*, quindi. Per il passaggio da una mentalità allegorica a un diverso senso dello spazio, in relazione al verbale, si veda il saggio di W. J. ONG, *From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: a Study in the Significance of the Allegorical Tableau*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XVII, 4, 1959.

come prefazione alla traduzione del poema latino *De arte graphica* (1637) di Alphonse Dufresnoy, e, pur riprendendo dall'antichità l'idea dell'analogia tra le due arti, le distingue. Al poeta è attribuita una forza morale, come essenza della sua opera, come scheletro che le parole rivestono, secondo quello stesso procedimento che Bacon aveva segnalato criticamente:

La morale [...] è il primo dovere del poeta, poiché è la base del suo insegnamento. Forgiata questa, egli costruisce l'intreccio o la storia più adatta alla morale; dopo di che comincia a pensare ai personaggi che deve impiegare per attuare il suo progetto, e dà loro i modi più adeguati ai loro diversi caratteri. I pensieri e le parole vengono per ultime, a dare bellezza e colore all'opera.

La pittura invece, nonostante il riferimento alla sua forza espressiva, resta superiore alla poesia solo quanto a possibilità mimetica. Scrive La Fontaine, indicando come la parola sia inadeguata a rendere quella realtà che già la pittura riduce:

Ho delle monachine messo in versi l'avventura,
Ma non con tratti degni dell'azione;
E come questa scapita nella pittura,
La pittura scapita nella mia descrizione.
Le parole e i colori non sono cose uguali;
E gli occhi non sono gli orecchi (*Le Tableau*, dai *Contes*, 1666).

Gli ultimi due versi saranno citati identici da Lessing quando, distinguendo tra pittura e poesia, affermerà che i colori non sono suoni e gli orecchi non sono occhi. Nel suo *Laoconte* (1766), infatti, sembra aver fine la lunga storia dell'idea di *ut pictura poesis*. Le due arti sono profondamente diverse e la pittura, proprio perché *mostra* tutto come spazialmente visibile, non può raffigurare ciò che non si vede; la rappresentazione di passioni ed emozioni resta alla poesia, arte temporale. Di fatto, la parola, meno prossima di un'immagine alla cosa che designa, continuerà ad essere lo spazio di rappresentazioni «altre», della raffigurazione dell'invisibile. Lo era del senso morale e, una volta condannata l'allegoria come sterile meccanismo convenzionale, diventerà il luogo della connotazione simbolica, dell'espressività romantica, della suggestione, quando, dalla seconda metà del Settecento in poi, si porrà ancora una volta come mezzo per sondare l'ineffabile e l'infinito.

BIBLIOGRAFIA

E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York 1939 (trad. it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975).

M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Sansoni, Firenze 1946.

R. FREEMAN, *English Emblem Books*, Chatto and Windus, London 1948.

E. H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IX, 1948 (ora in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978).

M. PRAZ, *Modern Art and Literature. A Parallel*, in «English Miscellany», V, 1954, pp. 217-245.

J. BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (1955) (trad. it. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1969).

J. H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago 1958.

R. J. CLEMENTS, *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1960.

M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1964.

R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, Norton, New York 1967 (trad. it. *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974).

M. SHAPIRO, *Words and Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, L'Aia 1973.

G. PELLEGRINI, *Introduzione alla letteratura degli emblemi*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», XXIX, 1-2, 1976.

E. B. GILMAN, *The Curious Perspective*, Yale University Press, New Haven 1978.

G. SAVARESE, A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980.

L. GENT, *Picture and Poetry, 1560-1620*, James Hall, Leamington Spa 1981.

G. INNOCENTI, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Liviana, Padova 1981.

L. INNOCENTI, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Sellerio, Palermo 1983.