

Introduzione

di Enrica Cancelliere

L'esegesi letteraria, al fine di analizzare i suoi oggetti in tutto il loro valore testuale, si arricchisce dei valori di connotazione offerti dal "Corpus delle arti figurative". Per esempio, la "rinascita del paganesimo" nel Rinascimento investe con criteri sia filologici che di rielaborazione tanto le Arti quanto la Letteratura; la dialettica Apollo-Dioniso investe la figuratività barocca e neoclassica ed in seguito l'elaborazione filosofico-letteraria romantica e post-romantica, giungendo a Nietzsche ed a Thomas Mann; l'arcaica simbolizzazione archetipale dei quattro elementi giunge alle riflessioni di Jung e alle Avanguardie novecentesche, e così via.

Da parte sua, la Scuola di Warburg ha cambiato le modalità della visione, sostenendo che a livello d'analisi iconologica l'immagine prodotta dalle arti figurative appare dotata di una "didascalia virtuale", tratta dalla letteratura, che ne consente la piena decifrazione non solo a livello di significato e di tassonomia dell'immagine stessa – per esempio, la Natività; le Veneri; le Apoteosi ecc. – ma anche a livello di analisi profonda e quindi di interpretazione di tutti i valori della sua funzione di "testo" che, malgrado si fondi sulla concretezza della visione, è metaforico quanto quello poetico.

Oggi più che mai siamo culturalmente avvertiti del fatto che complessi mitici e simbolici, e corrispondenti interpretazioni analitiche, attraversano sia la Letteratura che le Arti, dalla cui specificità di linguaggio risultano arricchiti e ricontestualizzati. A loro volta la Letteratura e le Arti se ne arricchiscono, secondo modalità tematiche e formali d'elaborazione che giungono a normalizzarsi in formule codificate. Queste si caricano, dunque, di memorie e significati possibili e molteplici che aprono al fruitore sia il gioco dell'interpretazione che quello delle emozioni, agendo in maniera trasversale tra i generi letterari e le

pratiche artistico-figurative. Si tratta di quanto Aby Warburg nel suo *Mnemosyne*, “Atlante delle immagini” elaborato dallo studioso a delucidazione del suo percorso, e nelle annotazioni di *Ninfa fiorentina*, dedicate alle apparizioni della ninfa pagana nei diversi contesti dell’arte rinascimentale, definiva “*pathosformeln*”: formule e maniere codificate suscitatrici di *pathos* e di connotazioni interpretative che conferiscono all’opera quel “di più” di significazione che per l’appunto si fonda su virtuali didascalie, letterarie nell’opera figurativa, ma anche figurative nell’opera letteraria.

Nel presente numero di “*In Verbis. Lingue Letterature Culture*” intendiamo allora focalizzare l’attenzione non tanto sulle analogie di tipo tematico, ma sui procedimenti metodologici mediante i quali l’interrelazione tra pittura e letteratura elabora comunque una rappresentazione, sia essa alla vista o sia agli occhi della mente, di quel “dover essere” che secondo Aristotele era il fondamento e il fine di ogni elaborazione artistica. Nella *Poetica* lo Stagirita cita l’immagine di Pindaro della “cerva dalle corna d’oro” per dimostrare che quel che la realtà empirica ci dà come impossibile può farsi necessario nella immaginazione poetica; la cerva d’Artemide, immagine che rappresenta il doppio della stessa dea, per questo motivo non può che avere delle rigogliose corna – ornamento nella realtà empirica del maschio – e per giunta d’oro; e ciò non sarà fonte di sorpresa perché si tratta del “verosimile” poetico, ossia di una sovrarealtà “più vera del vero” costruita dall’ingegno.

Nella *ἐκφρασις* dell’opera figurativa, così come nella diegesi letteraria che proceda secondo una retorica ecfraistica, il “dover essere” si pone anche a fondamento necessario di ogni sviluppo del *plot*, sia esso descrittivo o narrativo. Nel testo compiuto il *plot* si costruisce in ogni caso come immagine mentale, come sintesi figurativa che include nella sua articolazione significativa tutte le rappresentazioni di immagini necessarie e le loro correlazioni, anche le più conflittuali – che secondo la definizione di Warburg si manifestano come *pathosformeln* – al fine di rappresentare alla nostra mente l’ineluttabile sviluppo di una diegesi che si costruisce secondo procedimenti razionali, e di conseguenza, cognitivi.

È la razionale esemplarità dell’elaborazione metaforica che consente infatti alla creazione artistica di accedere al mistero della natura e del cosmo, dimostrando con quella pratica compositiva razionale il valore universale del principio di formatività che tutto governa, e che fa sì che siano le “forme” a determinare le “forze” analizzate dalla *Fisica*. La “formatività” viene dunque non solo perseguita, ma anche rivelata nel “dover essere” del procedimento artistico.

Si tratta del principio dallo Stagirita definito come *ανάγκη ἐκ υποθέσεως*, cioè della necessità che ogni sviluppo formativo si generi da determinate condizioni. È dunque per questo valore di formatività in atto che la metafora che si rappresenta nel “dover essere” artistico appare dotata di *ενέργεια*. E la razionalità cognitiva insita in quella formatività fa sì che perfino la rappresentazione di azioni perverse e criminose suscitino nel fruitore, insieme alla pietà o all’orrore, il procedimento catartico.

Le *Εἰκόνες* di Filostrato, la teoria dei simulacri di Porfirio, i trattati di Iconologia rinascimentale hanno postulato questa analisi – tra mondo mitologico, immagini concrete e metafore letterarie – che poi hanno attraversato la storia dell’arte e delle letterature occidentali. A partire da questi trattati nella nostra epoca si sono sviluppati gli studi di Iconologia nella Scuola di Warburg ed oltre; studi che hanno mostrato le necessarie interconnessioni tra letteratura ed arti figurative sia nei procedimenti creativi che nell’interpretazione e nell’esegesi delle opere.

Da notare, inoltre, che quando si parla di poesia nei termini aristotelici è a tutti i generi letterari che ci si rivolge, essendone l’odierna narrativa tutt’altro che esclusa, così come per Aristotele non era esclusa l’epica. Infatti osserva lo Stagirita che Erodoto non sarebbe di certo poeta se avesse scritto secondo metri e versi, dalla qual cosa consegue che il narratore non sia meno poeta per il fatto di avere scritto senza preoccuparsi del rispetto formale al verso e alla rima. Di ciò era perfettamente consapevole Alessandro Manzoni, sia nella sua produzione letteraria come nella sua riflessione teorica – si pensi alla “Lettera a Monsieur Chauvet” – e molti altri pre-romantici e romantici, da Goethe, dagli Schlegel e da Von Kleist in poi; e ne saranno perfettamente consapevoli, nel Novecento, i poeti ermetici e delle Avanguardie che adotteranno per dimostrare quell’assunto la rottura delle forme metriche tramandate, e di contro romanzieri come Proust e Joyce, che faranno dell’organizzazione e delle connotazioni del linguaggio il perno del loro *ποιεῖν*.

Ma, prima di tutti costoro, ne è stato consapevole, ad esempio, Shakespeare che ha rielaborato nella diegesi della sua scrittura drammatica le metafore petrarchesche e platonizzanti del suo Canzoniere. Analoghi codici articolano la poesia drammatica di Calderón. D’altro canto nei suoi maggiori poemi Góngora opera la perfetta sintesi dell’istanza narrativa e di quella metaforica, donando all’intera diegesi la “forma della metafora”.

Svolgendo l’arco della letteratura poetica che va dal Rinascimento all’attuale complessità delle forme, questo numero di “*In Verbis*. Lin-

gue letterature Culture” giunge ad esplorare la tematica della figuratività dalle narrazioni di Girolamo Brusoni, alla poesia di José Ángel Valente, la scrittura di Vincenzo Consolo, l’iconografia del “realismo socialista”.

Ne risulta un contributo analitico sulla questione dell’elaborazione artistica della “formatività”. Questa risiede in una struttura più profonda articolante il testo in una complessa e tuttavia armoniosa organizzazione di gerarchie metaforiche che, attivando in noi delle rappresentazioni, connotano di necessità quel che attraverso le altre arti si produce.