

Oltre la semiotica della pittura.

Un pensiero pre-linguistico che si attua in parole e immagini

Oscar Schiavone

Tutti facciamo continuamente ricorso ad immagini per l'organizzazione del pensiero, che si presenta come un aggregato non discorsivo di concetti da ordinare secondo dei criteri dapprima spaziali e dinamici. Solo in un secondo tempo il dinamismo dell'intuizione immaginativa permette un ordine logico e una concatenazione linguistica al pensiero, che si esprimerà in forma verbale, grafica o plastica, musicale, ecc. La produzione di immagini è permessa da una rappresentazione che sia prima di tutto mentale e basata sulla percezione sensoriale del reale, cui segue la sua elaborazione ed infine l'espressione in forme concrete. Infatti, è possibile avvicinare il testo pittorico a quello letterario, rintracciando in entrambi i messaggi le medesime strategie testuali tra emittente e destinatario¹. Esiste quindi un linguaggio figurativo dotato di norme che in parte si dimostrano vicine a quelle del lin-

guaggio verbale. Tuttavia, il linguaggio artistico deve sorvegliare numerosi fattori. Le forme in cui si sviluppa, le proporzioni che lo ordinano, i colori, c'è il linguaggio che mostra una staticità reale o una simulata nel movimento implicito, il linguaggio narrativo e didascalico e quello simbolico e astratto. Soltanto mediante una strategia discorsiva è possibile «organizzare questi linguaggi in un discorso unitario»². Infatti, gli elementi iconici, stilistici e narrativi concernono esclusivamente l'aspetto di rappresentazione visiva e visibile dell'opera d'arte, che però ha in comune con il linguaggio verbale il suo essere referenziale.

1. LA SEMIOTICA DELLA PITTURA:
DISCORSO DELLA LETTERATURA E
DISCORSO DELL'ARTE

Lasciando da parte il lato logico degli studi semiotici, rimane

da vedere quanto il contributo della semiotica linguistica possa essere valido per gli studi sull'intreccio di immagini di diversa fattura e qualità espressiva che è il campo dell'arte. Benveniste e con lui parte degli studiosi di semiotica definiscono semiotico un sistema che abbia un insieme definito di segni a cui fare ricorso. Vi sono poi regole che arbitrano la formazione di figure, indipendentemente dai contesti in cui queste sono originate o dai discorsi in cui sono inserite³. Insomma, in alcuni sistemi anche l'elemento isolato è apportatore di senso, seppure non legato a nessun particolare contesto o intreccio di relazioni. In questo modo l'artista stesso può creare propri insiemi di senso attraverso opposizioni e ordini da lui messi in opera col lavoro espressivo. Secondo Benveniste, però, ogni sistema non-linguistico deve utilizzare il linguaggio come mediatore. Il sistema dell'arte,

ad esempio, non si avvale tanto di segni ben distinguibili e invariabili, piuttosto è da considerare il discorso messo in atto dall'artista. Quindi, l'arte si avvicina più ad un complesso semantico che ad un insieme semiotico. Questa differenza diventa chiara quando pensiamo, per esempio, alla fisicità di un oggetto artistico, al suo apparire compatto e simultaneo nel campo d'attenzione del lettore, che è l'insieme delle operazioni che comporta la fruizione.

Anche Louis Marin crede che la lettura del quadro diventi l'atto di creazione dell'opera stessa: il visibile si unisce al leggibile⁴. La convinzione è che l'elemento fondante sia «il linguaggio con cui si parla dell'opera»⁵, che introduce nelle modalità di fruizione tutte spaziali dell'opera anche la dimensione temporale e concatenata della parola. Nel complesso, tutti gli studi di semiotica dell'arte concordano sul fatto che l'espressione verbale chiarisce l'arte. L'arte risulta leggibile, dunque, solo nel contesto di una traduzione o trasposizione in forma linguistica, tanto che l'«adattamento» del testo artistico porta l'analisi verso un piano aperto all'interpretazione. Possiamo dire che l'enunciato linguistico prodotto di questa trasposizione sta alla rappresentazione iconica come la *fabula* all'intreccio narrato. Infatti, merita attenzione anche la «natura sintattica, discorsiva di una rappresentazione iconica»⁶, che usa i propri oggetti come elementi lessicali da legare in sintassi comprensibili, che formano a loro volta una narrazione. Ma al di sotto di queste similitudini epidermiche (e rintracciate a posteriori) non si scende: non è possibile reperire delle unità minime all'interno di un tessuto iconico, paragonabili ai fonemi per il linguaggio. In effetti, non possiamo neanche considerare l'arte come un sistema determinato di segni.

Gli elementi materiali di un prodotto artistico (i colpi visibili

dello scalpello o le pennellate, l'uso dei colori, ecc.) non sono certo privi di significato. Ma come si potrebbe costruire una tabella che rendesse sistematico ogni elemento di questo repertorio e vi attribuisse uno e un solo significato certo, in opposizione ad altri in ugual modo ben determinati? Infatti, la stabilità del sistema dell'arte è ottenuta anche attraverso episodici scarti da una norma costituita e sono proprio queste deviazioni a portare «l'informazione estetica»⁷. Le relazioni che possiamo chiamare sintattiche nel campo della rappresentazione artistica nascono quindi dall'equilibrio tra uso della norma e una sua deviazione, similmente a quanto avviene tra *langue* e *parole* nel linguaggio verbale. Così si può anche spiegare l'originarsi della prospettiva dapprima come differenza o scarto da una regola consolidata e poi come norma essa stessa capace di dirigere la rappresentazione pittorica verso l'ordine più comprensibile. Da una parte ordina il mondo del quadro e ne indirizza la comprensione da parte del lettore nel momento della percezione, dall'altra la prospettiva distanzia l'opera dal mondo della realtà. Spesso, sia lo spazio concreto del mondo che quello simbolico della rappresentazione «possono utilizzare gli stessi procedimenti formali»⁸. Altre volte invece vi sono delle discrepanze: la prospettiva descrive tutto il campo del visibile ma talvolta lo deforma per dare un ordine sintattico. La figura più importante (semanticamente più rilevante) può essere di diversa grandezza scalare o ferma se le altre figure sono in movimento. Al lettore d'immagini l'orientamento visivo è dato dalla geometria prospettiva che costituisce una sintassi, ma anche dagli oggetti raffigurati che formano una semantica. Infine, ordine prospettico e attenzione iconologica alle figure formano la storia, la narrazione. In questo modo sia il realizzatore

del discorso artistico sia il lettore usano principi diversi, ma conciliabili nel momento della rappresentazione, per «ricostruire i rapporti reali»⁹ dell'immagine.

A dire la verità, già Schlosser pensava a una composizione ordinata dal linguaggio, strumento che si articolava in «sintassi» e inglobava tra le sue forme espressive anche un «dialetto»¹⁰ dell'artista. L'intento è quello di ritrovare elementi linguistici nell'opera artistica, anche se per Schlosser è difficile parlare proprio di linguaggio nell'espressione visiva. Quello che resta da testimoniare è l'esistenza o meno di un «discorso» nell'opera d'arte. E questo è lo scopo che Cesare Segre si propone di raggiungere attraverso analisi di opere nei loro aspetti leggibili. Dapprima uno sguardo logico-geometrico di come la struttura prospettica ordina gli oggetti. In secondo luogo una lettura iconologia che, attraverso la conoscenza e l'uso di fattori storici o comunemente culturali, è capace di individuare un discorso molto preciso tra quelli più generici che si possono fare senza una conoscenza di base¹¹. L'interpretazione risulta limitata dalla conoscenza o meno dello sfondo in cui s'inserisce l'opera e che ne circoscrive il discorso. Grazie all'analisi degli impianti iconologici è anche possibile definire la particolarità di uno stile rispetto ad un altro, dire come si formino le scuole e le tradizioni. Segre si allontana dalla semiotica per conciliarla con lo studio storico e filologico. La sua ricognizione dei testi artistici si appoggia direttamente sulle conclusioni cui arriva Schefer¹², secondo cui non è possibile isolare unità minime di senso, o «segni», nel testo pittorico. Al contrario un'operazione possibile è partire dalla lettura del discorso dell'opera. Che non è l'opera in sé, ma quello che noi diciamo della stessa, in proporzione a quanto noi facciamo combaciare il visibile pittorico al leggibile verbale. E

d'altronde – aggiunge Segre – ogni operazione semiotica sull'arte approda ad un linguaggio che non è quello delle forme e delle tecniche artistiche, non direttamente decifrabili come «segni» univoci. Addirittura, ogni opera adotta un codice personale, proprio come scarto dalla norma artistica su cui si stagliano il messaggio e la novità estetici. Quindi, per conoscere il contenuto di un'opera bisogna poterne estrapolare un discorso. O meglio, come ogni composizione letteraria è portatrice di un discorso che si articola grazie allo specifico letterario, così pure ogni opera d'arte figurativa porta un discorso non altrimenti decifrabile che con una sua «traduzione» in un linguaggio verbale.

Ogni manufatto porta con sé un significato condotto dalla specificità del codice cui afferisce, mentre il discorso che ricava il messaggio è in realtà un meta-discorso. E questo soltanto è capace di svelare la semiosi implicita nel discorso dell'arte, cioè di trasformare l'espressione artistica in qualcosa che assuma la funzione di segno e di trarne fuori tutto il contenuto comunicativo. Il meta-discorso è a sua volta un'enunciazione anteriore ed esterna alla formulazione del discorso artistico, ma solo questo passaggio permette a chi legge l'opera di comprenderla grazie alla nuova forma in cui è stata ridotta la complessità (e in fondo l'intraducibilità) dell'espressione artistica. Quello che si perde è lo specifico del codice espressivo e la sua dimensione di comprensione istantanea e spaziale. Quello che rimane al lettore è il messaggio veicolato. Infatti, nei passaggi da una semiosi all'altra bisogna fare il possibile per salvare l'aspetto sensibile del «testo», legato più alla sua percezione che alla sua comprensione. Ma solo a questo livello intermedio e neutrale l'espressione artistica e quella letteraria possono essere comparate. Qual è lo specifico di questo nuo-

vo tipo di discorso che ricopre il ruolo di intermediario? Esso è denso di tecnicismi che si riferiscono alla descrizione dello stile e delle peculiarità visive dell'opera, ma il compito più difficile è cercare di sopprimere lo scarto tra l'esperienza sensibile dell'opera e la sua comprensione in forma linguistica. Ecco perché spesso ci serviamo di un linguaggio inevitabilmente metaforico o comunque dotato di un forte tasso figurale, di un'elevata qualificazione formale. Questo rende possibile, ad esempio, citare continuamente un brano testuale e quindi riportare il meta-discorso interpretativo al discorso letterario. Invece non è possibile citare un'opera d'arte a meno che non si renda il discorso artistico come qualcosa di presente attraverso un meta-discorso critico che si sforzi di «creare suggestioni analoghe»¹³ a quelle dell'opera di cui si vuole conoscere il messaggio. Il meta-discorso deve cercare di estrarre il messaggio dal discorso dell'opera ma tornare al punto di partenza ogni volta che vuole illustrarne l'apparenza sensibile, elemento che per primo colpisce la percezione.

Ma se il meta-discorso è un soggetto di natura intermedia, le operazioni valgono anche in direzione del discorso letterario. Tra semiosi letteraria e semiosi artistica esiste quindi una traducibilità sul piano meta-discorsivo. Un'opera d'arte può essere tratta da un testo letterario, come pure un discorso da un oggetto artistico. Esemplificativa di quest'ultima tendenza è l'ecfrasi¹⁴, artificio che intende riportare attraverso le parole l'aspetto sensibile di un'opera, sia essa reale o immaginata¹⁵. Un'altra considerazione deve avere però tutta la critica d'arte (a partire da Cennini e Va-

sari) la quale, se non può essere considerata come un'ecfrasi infinita, condivide comunque molto dello statuto della *descriptio*.

D'altra parte, fin dalla retorica antica¹⁶ giunge l'indicazione di modellare l'espressione grafica come fosse un quadro, per accrescere l'efficacia del discorso ed esaltare gli effetti evocativi e descrittivi della lingua, che assume su di sé il compito di esibire la materia del contenuto adottato come fosse visibile. La metafora verbale in un discorso letterario ha un potere analogico pari a quello di un elemento sensibile del discorso artistico. Quindi, la percezione è in grado di rilevare ad un livello profondo del lavoro creativo un denominatore comune nella capacità di produrre immagini tra la capacità ostensiva della lingua e la funzione visiva dell'opera. Una vicinanza tra visualizzazione e verbalizzazione. Segre propone degli esempi in cui si verifica una corrispondenza tra la descrizione verbale di una scena e il suo corrispondente pittorico, recuperandoli tra le «invenzioni» sparse nelle pagine manoscritte di Leonardo Da Vinci. Le «invenzioni» sono idee e progetti approntati per una realizzazione pratica o per una realizzazione figurativa. Sono descrizioni esemplari per la chiarezza del discorso artistico che veicolano. È soprattutto per le analogie nella «tipologia della descrizione» che possono essere sovrapposti i discorsi e dunque la verbalizzazione e il suo risultato visuale, secondo lo schema proposto qui di seguito:

La prima rappresentazione è in sostanza l'idea primigenia che subisce in Leonardo una prima verbalizzazione, capace di ordinare l'idea stessa in forme schematiche e facilmente adattabili

Schema A

Rappresentazione 1	Verbalizzazione 1	Verbalizzazione 2
	Rappresentazione 2	

ad un nuovo ordine che non sia linguistico. Di seguito è il risultato fisico del fatto artistico che Segre chiama seconda rappresentazione, col rischio a mio parere di creare confusione terminologica. La seconda verbalizzazione è in sostanza il meta-discorso artistico che si estrapola dall'opera. Ma quest'ultimo passaggio è a senso unico, cioè non si può evidentemente ricostruire l'opera dalla sua verbalizzazione a meno di una perdita di contenuto per quanto riguarda l'aspetto sensibile, mentre gli altri passaggi sono biunivoci.

Se gli esempi leonardeschi proposti da Segre spiegano la tassonomia della sua opera, io credo che per la lettura di altri artisti, che hanno avuto la forza di esplorare molteplici forme espressive, gli ordini compositivi non vadano ricercati in una comunicazione didascalica tra appunti scritti e opere realizzate, bensì nell'uso del lessico e nel modo in cui questo si concatena in forme sintattiche e in usi grammaticali. È il caso di Michelangelo, le cui *Lettere* sono povere di dettagli che aiutino l'ermeneutica delle sue opere plastiche e figurative. In questo caso l'analisi deve affidarsi ad un confronto con forme ben più autonome degli appunti di Leonardo. Si deve andare a lavorare nella produzione lirica del maestro. Un campo che non spiega assolutamente nulla dei suoi lavori pubblici e non si presta a contrasti epidermici o meramente contenutistici. Segre propone esempi in cui la rappresentazione verbale della scena è tanto chiara, tanto esatta da poterla comparare con l'opera d'arte. Anzi, si tratta di casi in cui il discorso verbale e il discorso artistico¹⁷ si equivalgono già in partenza. Segre vede una comunanza tra espressione verbale ed espressione iconica, partendo dall'atto percettivo. Quindi, risale attraverso il discorso che le due espressioni differenti veicolano e giunge ad una loro prossi-

mità nel meta-discorso interpretativo. Si sviluppa un confronto solo in casi di comunanza del meta-discorso estrapolato dalle opere. La comunanza è quindi tutta nel contenuto e non tanto nella struttura. Gli esempi citati sono sempre in diretta corrispondenza, poiché uno spiega l'altro. Dunque, il critico esclude di rintracciare un relazione tra fatto artistico e fatto letterario a un livello più profondo. Il piano della comunione del mondo immaginario, della compartecipazione nell'invenzione. Penso che si possano trovare somiglianze e differenze non soltanto all'atto della produzione pratica della lingua e dell'immagine, ma anche nel momento in cui l'idea primitiva non è stata ancora selezionata e normalizzata da una particolare via espressiva. Lo stadio intuitivo che accomuna parola e immagine è molto prossimo ma antecedente a quello dell'espressione.

2. IMMAGINE E PAROLA

L'esperienza visiva permette una veduta sinottica e contemporanea del testo artistico. Una comprensione, almeno ad un primo livello, istantanea e diretta. Al contrario, il senso veicolato dalla lingua è subordinato alla concatenazione orizzontale, lineare del discorso, quindi non ad una percezione spaziale ma temporale. Di qui la maggior forza del senso della vista che, se non altro per ricchezza sensoriale, è più coinvolgente di qualsiasi processo di verbalizzazione. Per la sua essenza astratta, la parola richiede l'attenzione per un tempo progressivo, con una conseguente «inibizione del *pathos*»¹⁸. L'apparato percettivo è quindi maggiormente stimolato da un'esperienza sensoriale diretta, che permette di rendere visibile il desiderio¹⁹.

Pure le stesse immagini prodotte dal linguaggio devono essere filtrate da una percezione

più lenta, come diluita nel tempo. Eppure, la tendenza logocentrica dell'uomo ha sempre cercato di sottolineare la creatività infinita del linguaggio, a discapito della relativa povertà dell'esperienza visiva, chiusa nella dimensione spaziale. L'espressione verbale – si ritiene – può supplire all'espressione sonora grazie alla sua natura vocale e grazie alla grafia, che imprigiona il suono in segni visivi. L'essenza duplice della scrittura si distribuisce anche all'atto della ricezione. Da una parte il suono che arriva dall'emittente al destinatario, dall'altra l'attività visiva e poi mentale della lettura. L'immagine riesce a inserirsi nel tessuto verbale in più modi. Fin dalla retorica antica l'immagine verbale fu associata alla figura, un processo che dilata il valore delle parole attraverso il loro spostamento nella frase, attraverso lo spostamento o la condensazione di significati. Altre volte invece si deve tradurre un contenuto astratto attraverso una rappresentazione visibile, come avviene per la scrittura fortemente metaforica della lirica michelangelica dove spesso le immagini d'amore (*inlustrandum*) sono spiegate da un lessico legato al mondo esperienziale dell'arte (*inlustrans*)²⁰, cosicché l'immagine è originata in sostanza da una complicazione a livello retorico. Questo uso figurale della lingua trova sostanza nel «sottolineare un legame di parentela iconica, [...] tra il metaforizzato e il metaforizzante»²¹.

Dunque, la semiosi linguistica si serve a fondo di immagini. Rimane però l'assioma sulla diversità dei sistemi di percezione tra l'immagine verbale e quella iconica, affidata alla simultaneità e istantaneità della visione. Esplorando le possibilità gnoseologiche ed espressive dell'immagine e della parola, Leonardo sostiene in più punti che, se la prima «immediate è compresa dalli suoi riguardatori»²², la parola invece

può essere compresa solo «con lungo intervallo di tempo»²³. E ancora in questo frammento²⁴ meta-teorico che arriva direttamente al nocciolo della questione: «Poniamo caso, tu, lettore, guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa essere piena di varie lettere: ma non conoscerai in questo tempo che lettere si sieno, né che voglieno dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a voler avere notizia d'esse lettere». Secondo Leonardo la parola sconta un ritardo percettivo. Inoltre, la sua comprensibilità è ridotta dal fatto che è un segno grafico simbolico e non iconico. È un segno che non è universale e di volta in volta necessita di una traduzione in base alla lingua del lettore. L'immaginazione è ridotta soltanto alla capacità di creare dialoghi che mettano in scena un'evoluzione delle voci e delle figure, cosa preclusa alla staticità dell'immagine: «Solo il vero ufficio del poeta è fingere parole di gente che 'nsieme parlino, e sol queste rapresenta al senso dell'udito tanto come naturali, perché in sé sono naturali, create dalla umana voce; et in tutte l'altre conseguenze è superato dal pittore»²⁵.

Il discrimine tra arte e poesia è indicato nell'iterazione del concetto di naturalità di una disciplina rispetto all'altra. La parola è una finzione («poeta, il quale finge») che tenta di ricreare una realtà analoga a quella esistente. L'icona invece rifiuta il carattere fittizio e si avvicina a un'imitazione, a una ripresa mimetica ma diretta della realtà. L'immagine non deve preoccuparsi di sembrare reale perché, se eseguita accuratamente e secondo i precetti del maestro, è già realtà e non copia di essa. La pittura in particolare è derivazione diretta dalla natura poiché «considera tutte le qualità delle forme» che «tutte [...] sono state partorite dalla natura»²⁶. Nella produzione di immagini è esaltata la virtù visiva

dell'immaginazione, che rende le forme «direttamente fori de l'occhio»²⁷. Immaginazione e memoria creano l'immagine che si riverserà intatta nell'atto visivo, al contrario della parola che rimane nella mente e colpisce l'udito, senso che esercita un impatto minore sulla percezione: «Non vede la immaginazione cotale eccellenza qual vede l'occhio, perché l'occhio riceve le specie, ovvero similitudini de li obietti, e dàlli alla impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e li giudicata. [...] Diremo adonque la poesia essere scienza che sommanente opera nelli orbi, e la pittura far il medesimo nelli sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serve a miglior senso». Leonardo distingue la critica alla parola su due fronti. Da una parte pensa che la poesia (immaginativa) abbia meno facoltà della pittura (mimetica) nel ritrarre il vero, per l'ontologia delle stesse discipline. Dall'altra crede che la differenza sia immediatamente percepibile dal destinatario dell'opera, che dovrà usare organi di senso diversi. Ma se la poesia occupa l'orecchio e preoccupa la mente («ragionare e scrivere la dimostrazione delle forme»²⁸), che deve tradurre i suoni in nuove immagini, ecco che il dipinto si propone all'attenzione del lettore in tutta la forza del visivo («il pittore le farà [le forme] che parranno animate»²⁹), che può essere facilmente compreso e non ha bisogno di traduzioni. Inoltre, lo sforzo percettivo è minore perché «la vista è delle [più] veloci operazioni che sia, e in un ponto vede infinite forme»³⁰.

Leonardo capisce la fondamentale essenza statica dell'opera, il «destino d'immobilità»³¹ che imprigiona il fluire del tempo nelle figure. Un modo per fuggire l'*impasse* è tentare la medesima operazione con il linguaggio verbale, rigoglioso di descrizioni potenzialmente inesauribili. Talvolta incastona dei piccoli disegni nelle pagine, dove la parola e

l'immagine si attraggono in funzione semplicemente didascalica, data anche la cornice trattatistica e scientifica in cui entrambe sono iscritte. Leonardo tenta di supplire alla carenza comunicativa dell'immagine con un'informazione proveniente dalla parola e viceversa, dando la suggestione del disegno e del suo ritmo attraverso il movimento retorico. Anzi, Leonardo sembra quasi ossessionato dall'idea del movimento come conseguenza del divenire, cerca di catturare con le parole e imprigionare staticamente sulla carta un mondo che si ricrea incessantemente. E nonostante la sua inarrestabilità, il processo deve essere descritto volta per volta come passaggio tra fasi statiche. La scrittura diventa uno strumento più potente del disegno per descrivere la metamorfosi nei termini più oggettivi possibili. L'approccio scientifico di Leonardo aspira anche a un possesso ottico e quindi fisico del reale. La sua pittura si protende verso questo orizzonte, mentre la scrittura ha già come possibilità massima il rendere dinamica una situazione statica (si veda la stesura di numerosissime favole, apologhi, novelle, invenzioni).

3. MOMENTO E MOVIMENTO

Perché l'immagine artistica sia vitale, deve sempre cogliere una fase intermedia del moto. Quasi un movimento congelato. Un tempo istantaneo che evoca una previsione dell'azione futura o una sua revoca. Ogni immagine è di necessità un *punctum temporis* che, per non rimanere isolato, deve integrarsi in una dimensione temporale più vasta. Questa ricostruzione è possibile solo grazie ad una partecipazione dello spettatore che integrerà i movimenti sospesi attraverso la propria facoltà immaginativa o, qualora si conosca il soggetto iconografico dell'immagine, grazie all'esercizio della memoria³². Quindi,

l'immagine è sempre un movimento che è in attesa di una partecipazione da parte del lettore per ridiventare vitale in quanto ripresa della realtà³³. Eppure, non è del tutto chiaro il fatto che l'immagine sia un attimo di temporalità congelata o potenziale.

Infatti, la ricezione della parola avviene attraverso un primo passaggio dei suoni in una sorta di «deposito a breve termine»³⁴ che ricostruisce nel tempo il senso via via espresso. L'attività della visione comporta processi del tutto analoghi che si dipanano nel tempo. Solitamente guardiamo la superficie dipinta alla ricerca di informazioni nuove mentre già ricordiamo i risultati dei precedenti momenti della visione e li combiniamo con quelli presenti. Insieme a questo, cerchiamo di soddisfare l'attesa di dati ulteriori che subiranno conferma o smentita in base a quanto già conservato nella memoria³⁵. Secondo Hochberg quando leggiamo una riga scritta o quando esaminiamo un oggetto lo facciamo con una successione di occhiate, perché le parti della figura devono trovarsi in momenti diversi nella parte centrale della retina per poter essere viste con dettaglio. L'occhio è guidato nella scelta delle informazioni (le parti informative di un'immagine) da un processo selettivo che testimonia la «natura intenzionata della percezione»³⁶. I processi di produzione e percezione del linguaggio implicano «comportamenti sequenziali intenzionati e altamente specializzati», cioè un programma di comandi che provengono dal sistema nervoso e arrivano in sequenza alla muscolatura. Leggere un testo è usare gli occhi in sequenza fissa, modo innaturale rispetto all'esplorazione visiva cui l'uomo è abituato. La visione fissa mette a fuoco i singoli caratteri, mentre la visione periferica e allargata del contesto verbale consente di formulare ipotesi su ciò che verrà dopo, verificando di volta

in volta l'attesa del lettore. Analogamente, gli occhi si muovono su una superficie dipinta «in base alle ipotesi che si generano da ciò che vediamo con la visione periferica». Ogni occhiata particolare immagazzina l'immagine in una mappa complessiva, che viene poi ricordata «in codice, piuttosto che secondo un rispecchiamento mentale della scena». Questa struttura cognitiva ci permette di tornare a guardare qualsiasi particolare per confrontarlo con l'idea generale che ci siamo fatti. L'integrazione visiva unisce le immagini in una struttura percettiva, tanto che «è facile vedere la forma stabile e difficile distinguere le occhiate componenti».

Dunque, in ogni tipo di esperienza il tempo si presenta come una successione di momenti distinti. Non solo dal punto di vista percettivo ma anche per la loro costituzione, la distinzione tra parola (tempo) e immagine (spazio) si fa più confusa, poiché il momento si espande³⁷ in un periodo. Ecco perché è particolarmente felice l'idea sostenuta da Segre di una traducibilità del discorso visivo in un discorso linguistico: «il movimento lo vediamo e lo trasformiamo in rappresentazione verbalizzabile»³⁸ o viceversa. Entrambi i discorsi partono da uno spazio immaginativo quando sono intuiti per la prima volta, poi approdano alla dimensione temporale entro cui si ha la percezione per tornare nuovamente allo spazio di rielaborazione fantastica nella mente del destinatario. Dopo un periodo di comprensione egli ricrea dentro di sé l'immagine di partenza espressa dall'emittente, sia essa riferita in forma di suoni (musica o parole) sia in forma grafica o iconica (immagini o parole). Secondo questa prospettiva risulta totalmente stravolta l'opinione di Lessing che, tra i primi, distinse i campi d'azione della poesia («suoni articolati nel tempo») e della pittura («figure e colori nello spazio»³⁹).

Il linguaggio figurale tenta di rappresentare il divenire temporale attraverso un impiego particolare dello spazio nel campo della rappresentazione. È quanto avviene quando l'artista cerca di sviluppare una narrazione segmentando il tempo dell'azione in fasi consecutive la cui somma in processione dà il trascorrere del tempo pur attraverso una sostanziale staticità⁴⁰. Esistono due vie principali per illustrare il movimento attraverso le forme a disposizione di un artista. Da una parte è sottolineato l'aspetto durativo di un'azione con la suddivisione dell'opera in pannelli a loro volta suddivisi in riquadri che rappresentano azioni indipendenti, la cui lettura complessiva dà la processionalità e il divenire. L'azione poi può avvenire con diverse velocità e quindi con diversi gradi di sintesi, tanto che Segre suggerisce anche un'identificazione grammaticale⁴¹ di questo evolversi dinamico con congiunzioni temporali come: «quando – allora; dopo che – accadde che». Dall'altra può essere accentuata, invece, la contemporaneità di più azioni che si concentrano in una temporalità ristretta, traducibile sul piano linguistico con le congiunzioni coordinanti «e – e». La ripartizione delle categorie di tempo e di spazio tra letteratura e arte diventa quindi più labile sia dal punto di vista fenomenologico e percettivo che da quello ontologico.

4. IMMAGINE PRODOTTA DA UN'IMMAGINE MENTALE

Ho cercato di mostrare come lo spazio ed il tempo, la nozione di movimento che da questi deriva e il ritmo, siano gli elementi attraverso i quali la parola e l'immagine sono viste come fatti diversi ma accomunabili sia alla loro scaturigine (intuizione, produzione) che al momento di arrivo (ricezione, elaborazione, ricostruzione, comprensione). Le

opere d'arte sono agitate da un dinamismo che conferisce il senso di una temporalità generale. Eppoi l'immagine mette in atto un movimento, frutto di gestualità ed espressione combinate, riflesso di un movimento tutto interiore, mentale. Il prodotto esteriore di un'immagine è risultato di un moto interiore del concetto, quello che Leonardo chiama il «discorso mentale»⁴². E proprio Leonardo permette un'identificazione tra movimento delle figure e movimento del pensiero, poiché devono essere «li moti delle membra appropriate al moto mentale. [...] Or non hai tu mai considerato li poeti componitori de' lor versi, alli quali non dà noia il fare bella lettera, né si cura di cancellare alcuni d'essi versi, rifacendoli migliori? Adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti appropriate alli accidenti mentali»⁴³. L'impegno cinetico che il pittore deve dare alle figure è simile alla raffinatezza dei versi del poeta. Entrambi devono raggiungere la completa corrispondenza tra idea e naturalezza mimetica del gesto o della voce. Il movimento retorico tende a coincidere con quello corporeo e anzi a darne forza maggiore ma, poiché la pittura è un'arte muta, i discorsi nell'immagine sono tradotti in «tutti li accidenti delle menti nostre»⁴⁴, che devono informare il gesto di un senso, dato dal pensiero che vi sta dietro. Dal momento che l'arte si sforza di riprodurre ed evocare le emozioni umane, i movimenti devono essere composti in organizzazioni univoche in modo da essere facilmente comprensibili. Il corpo umano, inteso anatomicamente come capace di azioni nel tempo, deve riflettere le movenze intellettive, presentando la torsione o semplicemente la posizione della figura secondo la prospettiva più leggibile. Leonardo sostiene che il corpo produce immagini specifiche, ricave

dai gesti e dalla mimica e si sostituisce ai segni emessi dalla voce: il volto, gli atti, la postura, le torsioni, ancora una volta, esprimono come l'espressione verbale «stati affettivi o intellettuali»⁴⁵. Attraverso uno studio dell'«atlante corporeo delle immagini»⁴⁶ possiamo capire come l'immagine non sia integralmente corporea e quindi empirica, ma derivi direttamente dall'immaginario.

Ed ecco che l'anatomia, l'elemento corporeo di ogni figura, è considerato come suscitatore di emozioni o passioni, sulla scorta di osservazioni già a partire dall'Alberti⁴⁷ fino a Lomazzo. Quindi, l'elemento geometrico, progettuale della prospettiva e la caricatura iconografica devono cercare di ordinare le figure in modo che esse riflettano (entro i principi del *decorum*) i moti interiori delle figure stesse, tanto adeguatamente da diventare i moti concettuali degli spettatori medesimi. Solo così si ottiene un'opera capace di «com-muovere», appunto. Se la comunicazione non-verbale dei moti delle figure è tradizionalmente una scrittura per analfabeti, allora il linguaggio dei gesti e delle espressioni è reso equivalente al linguaggio verbale. Ogni movimento è un tono o un ritmo «che raffigura il carattere e l'emozione»⁴⁸. Ancora Leonardo specifica che il movimento deve essere «finto essere appropriato a l'accidente mentale [...] se non che tal figura sarà detta due volte morta, com'è morta perché essa è finta, e morta un'altra volta quand'essa non dimostra moto né di mente né di corpo»⁴⁹. Se la pittura è figlia diretta della natura e tutte le sue forme sono quelle naturali, ecco che il suo peggior nemico sarà la finzione retorica dei moti e delle posture, mentre è giusta un'esatta corrispondenza tra interno ed esterno: «se le figure non fanno atti pronti e quali co' le membra isprimino il concetto della mente loro, esse figure son due volte morte»⁵⁰. Inoltre, il

movimento è in diretta correlazione con lo spazio entro cui avviene. La postura e la disposizione «spirituale»⁵¹ spesso distribuiscono lo spazio attorno alle figure, la cui stessa dimensione è un fattore che cambia in funzione del contesto espressivo. La corrispondenza tra la taglia dell'oggetto rappresentato e la dimensione del segno che lo rappresenta non sono mai del tutto lineari, tanto che, per avere una somiglianza tra il movimento e la sua espressività, Leonardo consiglia agli allievi di osservare attentamente chi non può esprimersi a parole: «Molto bene fia vedute le minuzie de li atti particolari appresso de' mutoli, li quali non sanno disegnare, benché pochi sieno che non s'aiutino e che non figurino col disegno. Imparate dunque da' muti a fare li moti delle membra ch'isprimino il concetto della mente de' parlatori».

Con questa intuizione sorprendente Leonardo cerca un riscontro tra il disegno e la realtà. Da una parte si evince che la parola è equivalente al disegno dal punto di vista concettuale, tanto che chi non può parlare si esprime con quello, dall'altra il movimento in arte è sempre frutto di un movimento intellettuale anteriore all'espressione. L'ordine delle parole è l'ordine concettuale che informa l'espressione, a sua volta in grado di dare l'immagine esteriore. Ogni immagine prodotta è risultato di un'immagine mentale. Il dinamismo retorico introduce una dimensione temporale nello stato di cose, irrigidito in una fase intermedia del movimento o nel risultato di un'azione. Anzi, l'analisi degli elementi retorici può essere utile a trovare una comunione tra immagine e parola almeno sul piano della loro elaborazione formale. Sia le figure che le parole si ordinano sul livello superficiale dell'*elocutio* in modi particolari e sorvegliati, come suggerisce ancora Leonardo⁵²: «Non replicare li movimenti delle braccia o delle

gambe, non che in una medesima figura, ma né anco nelle circostanti e vicine, se già la necessità del caso che si finge non ti costringesse. In questi tali precetti di pittura si richiede il modo di persuadere la natura delli moti, come alli oratori quella delle parole, le quali si comanda non essere replicate se non nell'esclamazioni: ma nella pittura non accade simili cose; perché l'esclamazioni sono fatte in vari tempi, e le replicazioni de li atti son vedute in un medesimo tempo». Questo significa confrontare l'espressione iconica e quella verbale considerandole sempre dal ristretto punto di vista dei meta-discorsi. C'è però una comunanza più profonda di quella sospettata inizialmente da Segre, proprio perché si rapporta a fattori formali di entrambe le espressioni. La collocazione delle figure è paragonata alla disposizione delle parole che, se possibile, non dovrebbero essere ripetute in modo enfatico. I moti dei corpi sono l'ordine o la contorsione dei concetti esposti linguisticamente, se seguiamo ancora Leonardo quando scriveva che ogni moto è espresso in conformità al concetto mentale. Ecco dunque la possibilità di vedere l'espressione figurativa agitata dalle stesse figure dell'espressione verbale e viceversa. E poi, proprio la disposizione delle «parole» è mossa da «figure» verbali capaci di creare «immagini» per la concentrazione psichica che provocano.

5. UN PENSIERO PRE-LINGUISTICO CHE SI ATTUA IN PAROLE E IMMAGINI

Un caso assai diverso di confronto tra i valori della parola e dell'icona si riscontra in Michelangelo, in verità in una duplice direzione: guardando una volta le pagine dei disegni e un'altra le composizioni liriche. Nel caso delle pagine manoscritte la parola si accosta al disegno e diventa qualcosa di più di semplice paro-

la didascalica, modificando il suo *status*, che all'inizio è semplicemente verbale, fino ad un'integrazione di codice con l'icona. Il loro rapporto non è sempre statico e di uguale intensità, ma «graduato secondo la qualità del contesto in cui le due realtà vengono ad integrarsi e a convivere»⁵³. L'incontro di due realtà differenti può indirizzarsi verso la forma del dialogo solo se una realtà non fagocita l'altra. Dunque, nel rapporto tra espressione verbale e espressione visiva, «due eventi segnici materialmente diversi»⁵⁴, non si deve verificare una identificazione di un linguaggio con un altro o una corrispondenza che potrebbe non recare alcuna innovazione informativa. Nella nozione di dialogo è incluso un diaframma di «alterità» tra i due linguaggi che instaura un rapporto dialettico, un dialogo che non riduce l'«altro» a «se stesso». Parlare di dialogo tra parola e immagine laddove, come abbiamo detto, l'immagine è accompagnata da un messaggio linguistico, vuol dire porre le due forme espressive su un piano di compatibilità e interazione, di inclusione e pluridiscorsività. Le parole e le immagini nelle pagine di mano di Michelangelo ricoprono anche separatamente una grande importanza, ma si potenziano dentro un *continuum* di linguaggi, in nome di una potere di comunicazione più esteso e diffuso, multiforme e sparpagliato. Parole e immagini convivono in modo talvolta assai caotico perché nella maggior parte dei casi sono de-

positate sul foglio a distanza di tempo le une dalle altre. Tuttavia, nonostante sia difficile reperire gli esempi di un legame tra linguaggio verbale e icona, è possibile elaborare uno schema (presentato qui di seguito) che illustri in generale il sistema di collaborazione tra la parola e l'immagine. Invece, nel caso delle liriche è l'arte a non essere più fattore visivo ma ad essere tradotta in elemento verbale, così da essere inserita nel tessuto lirico in interazione con altri fattori linguistici. Entrambe le operazioni cercano in modo opposto un immaginario comune, un utilizzo unitario di forme strutturali e di modalità di elaborazione. Insomma, un comportamento coerente tra la creazione artistica e quella verbale, tra la pratica letteraria e il mestiere dell'arte.

Le parole e le immagini possono accostarsi in modo casuale (2) dal punto di vista cronologico, tanto che difficilmente il contesto è visto come un insieme di senso. Nel caso invece sussista uno scambio di competenze o un intreccio (1) può esistere una relazione di equilibrio (1.2), che porta all'elaborazione simultanea del concetto, espresso poi in forma verbale o in forma iconica. Come nel caso del foglio 174 r/v su cui è scritto il sonetto G 5, illustrato dalla figura del pittore sui ponteggi della Sistina. In questo caso non c'è un rapporto di semplice chiarimento reciproco, ma un lavoro sull'intreccio delle competenze linguistiche tra espressione verbale e grafica.

Schema B

Parola + immagine	1. Dipendenti	1.1 relazione di subalternità	1.1.a parola + immagine
			1.1.b immagine + parola
	2. Indipendenti	1.2 relazione di equilibrio	1.2.a intreccio
		2.2 nessuna relazione	

Può esistere anche il caso in cui l'immagine sia del tutto ancillare alla parola (1.1.a) e quindi sia un'elaborazione di secondo grado dello stesso concetto. Inversamente (1.1.b), la parola spiega l'immagine, la cataloga, la corregge. Come i disegni architettonici di Michelangelo, in cui spesso compaiono scritte che avvertono errori nel disegno delle forme o delle dimensioni. In alcuni casi, quindi, il concetto astratto «informa» in modo paritario sia la materia plastica che l'espressione linguistica.

Altro punto da rilevare in comune agli esiti verbali e figurali dell'immaginario michelangiolesco è il rapporto che l'opera instaura con la tradizione. Nella scrittura lirica e nelle creazioni plastiche Michelangelo si muove con un atteggiamento selettivo nei confronti dell'antico. Per restringere il campo ai disegni (più vicini alla scrittura lirica anche per il comune supporto grafico), è da dire che Michelangelo cerca l'aiuto dell'antico quando sa che può rielaborarlo in modo personale. Anche nelle *Rime* sono rari gli intarsi tradizionali che non siano rielaborati e assorbiti dallo stile proprio dell'autore. Questi apporti compaiono non episodicamente e solitamente si dispongono in modo da sostenere e nobilitare un paragone. I *loci* di memoria della tradizione letteraria diventano luoghi di sostegno e fondamenta alla costruzione architettonica della lirica. Le tessere provenienti dalla tradizione sono manipolate per bilanciare la concretezza del linguaggio artistico inserito. Il sistema di inclusione della citazione è quindi molto raffinato e non è soltanto una competizione vocale o tra codici linguistici cronologicamente separati.

Poco a poco gli interessi del Buonarroti si orientano verso l'ambito sacro, come confermano sia le liriche che i disegni, intrattenendo un rapporto di reciprocità. Per Michelangelo dise-

gnare l'immagine sacra da dare in dono diventa un mezzo per spingere il fedele alla contemplazione. Le poesie diventano l'esito di una meditazione, a cui si è spinti dall'impressione del linguaggio iconico e da cui proviene un'espressione verbale in stretta continuità. L'immagine ha un ruolo intermediario per la contemplazione, che ha il suo fondamento nell'incarnazione del Verbo. Disegnare un dio incorporeo o umano rende tangibile agli occhi del contemplante qualcosa di invisibile. Così comincia un dialogo-preghiera con l'immagine, simulacro del simbolo sacro. Se l'immagine sacra conduce all'estasi, la poesia è il risultato del dialogo col divino. Si confrontino a questo punto i numerosi appellativi e le scelte conative che nelle *Rime* indirizzano le parole ad un «tu» definito e familiare. L'immagine (bidimensionale o nella plasticità delle *Pietà* in marmo) e il linguaggio lirico insieme diventano preghiera. Michelangelo si serve quindi di icone e parole non attribuendo loro un medesimo significato, ma integrandole in un discorso unitario.

In questo modo, è possibile compiere la medesima operazione in senso biunivoco. Si rintracciano le contiguità tra immagini e parole e si vedono quali immagini siano selezionate dal linguaggio⁵⁵. Sia il campo figurativo-plastico che quello letterario godono di medesime proprietà. Innanzitutto dal punto di vista «tematico»: 1) costanza del tema metafisico, sia esso religioso o di riflessione neoplatonica; 2) assenza delle descrizioni paesaggistiche sia nella figurazione che nella lirica. Successivamente su un piano «strutturale»: 1) stesso atteggiamento selettivo nei confronti dell'antico (Codice Coner); 2) elaborazione di una comune «fenomenologia dell'incompletezza», che distingue tra incompletezza e non-finito; 3) una comune idea di ritmo, che

avvicina il movimento retorico (fatto di deittici, negazioni, ipotetiche, ecc.) al movimento corporeo o «furia della figura», come già segnalato da altri autori (Cicerone, Quintiliano, Leonardo, Dolce). Queste ricognizioni danno esiti paralleli nel campo della figurazione e in quello letterario, possibili non solo grazie a quanto ci ha lasciato la retorica classica, ma anche per la vastità e l'oltranza verso cui spingeva tutta la teoria rinascimentale dell'*ut pictura poesis*. L'«idea», visione del reale e attività dello spirito, era avvicinata al «concetto» e all'«immagine», intermediaria tra oggetto rappresentato e concetto. L'esito verbale del concetto e l'esito plastico-figurativo dell'immagine discendono dalla caratteristica comune di essere un «disegno interiore» che di partenza non è verbale né plastico ma puramente intellettuale.

Dunque, dopo aver cercato un raffronto tra arte e letteratura sul piano dei rispettivi meta-discorsi, dopo aver presentato dei casi particolari di frizioni tra parola e immagine⁵⁶ che si trovano a condividere un medesimo spazio di stesura, dopo aver mostrato degli esempi strutturali e contenutistici in cui questi due campi convergono, non resta che segnalare un punto di un possibile approccio, che mostra non solo la fondatezza delle idee iniziali di Segre ma anche un loro possibile superamento. Quando Segre si domanda se possa esistere un pensiero pre-linguistico che si attui analogamente in forma linguistica ed in forma iconica, io penso di rispondere con gli esempi tratti da Michelangelo, poiché bisogna andare a cercare nei meccanismi psicologici, quando cioè il giudizio è ancora allo stadio di «energia subconscia»⁵⁷. Certo, non si deve incorrere nell'errore metodologico per cui gli indizi biografici dell'autore rimandano direttamente ad un'analisi dell'opera che a sua volta rimanda al-

l'autore in ciclo da cui è impossibile uscire. Quello che propongo non è uno studio biografico, credo che per parlare di pensiero pre-linguistico si debba cercare nei contenuti anteriori ad uno stadio espressivo. Infatti, prima che un ambito della nostra esperienza sia emarginato, localizzato e poi «espulso» ad un livello che ha a che fare con i piani linguistici, la nostra esperienza è ad uno stadio predicativo determinato da contenuti concettuali che solo in un secondo momento si articolano distintamente in segni e linguaggi, arbitrati da regole diverse. Questo pensiero (se così si può chiamare) ha prima una fase di elaborazione concettuale e successivamente un momento strutturale. Si ricercano recipienti differenti per un medesimo contenuto, tenuto conto che ogni recipiente ha una forma specifica. Il pensiero pre-linguistico, non ancora articolato in forma di messaggio, è la materia del contenuto concettuale comune. Questa è ben afferrabile quando trova una nuova forma attraverso un fenomeno di riduzione come il meta-discorso. Per riconoscere la materia abbiamo bisogno di due discorsi (letterario e artistico, ad esempio) che la

abbiano in comune e di un meta-discorso che sia un commento esplicativo.

Le comunanze tra il fatto artistico e l'opera letteraria si possono rintracciare senza dubbio dal punto di vista tematico una volta confrontati i meta-discorsi. Tuttavia, l'analisi più interessante è quella che si articola su due piani strutturali. Sul primo di questi si rilevano vicinanze nell'uso delle figure appartenenti alla retorica classica, quindi figure della *dispositio* o dell'*elocutio*, utilizzate per muovere sia il discorso verbale che quello figurativo. E qui si spiega una certa insistenza sul movimento retorico come movimento corporeo. La somiglianza di parole o di figure tra loro (i chiasmi in Pontormo⁵⁸ e il ritmo contorto delle liriche e delle figure michelangiolesche non sono che pochi esempi) porta ad una somiglianza di significati, ad una ripetizione che dà piacere: queste figure retoriche provocano una contrazione energetica. Non sono semplici operazioni combinatorie, ma forme di rimozione: «le istanze dell'immagine e della parola, la loro consistenza, non affondano dunque in basso, fuori di sé, ma piuttosto dentro»⁵⁹, a grande profondità. Il secondo è

un livello in cui le vicinanze sono di nuovo formali, ma le figure retoriche da ricercare sono quelle dell'*inventio*, cioè l'ironia, la condensazione (ancora Pontormo), lo spostamento e la sostituzione della realtà esterna con quella psichica (ad esempio: *Rime* di Michelangelo e *Giudizio Universale*, in cui la Madonna ha il volto di Vittoria Colonna e il Cristo quello del Cavaliere), dovuta alla forza dei processi di piacere. Dunque, l'immagine e la parola si nutrono sia del rimosso del soggetto che della materialità del mondo esteriore, come avviene nelle *Rime* di Michelangelo. L'espressione iconica e quella verbale derivano dal soggetto stesso che «le rafforza con l'insieme della sua corporeità: l'attività fisica del linguaggio, la dinamica del corpo [...], i suoi movimenti, i suoi ritmi»⁶⁰. Al di là di uno sguardo epidermico sulla somiglianza dei contenuti, si comprende una comunanza tra arte e parola, che sia anteriore alle rispettive semiosi, quando la scomposizione dell'ordine sintagmatico di un'opera evidenzia costanti stilistiche e tematiche.

Oscar Schiavone
Pisa

NOTE

1. C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, 2003.

2. *Ibidem*, p. 104.

3. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, II, Milano, 1985, pp. 72-73.

4. L. Marin, *Etudes sémiologiques. Ecritures, peinture*, Paris, 1971, p. 51.

5. O. Calabrese, *Arti figurative e linguaggio*, Firenze, 1977, p. 19.

6. Segre, *La pelle*, cit., p. 9.

7. B. A. Uspenskij, *Sulla semiotica dell'arte* (1962), in R. Faccani e U. Eco, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, 1969, p. 89.

8. B. A. Uspenskij, *Per l'analisi semiotica delle icone russe*, in J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Ricerche semiotiche. Nuove*

tendenze delle scienze umane nell'Urss, Torino, 1973, p. 349.

9. Segre, *La pelle*, cit., p. 12.

10. Entrambe le citazioni si riferiscono a J. Von Schlosser, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, 1938.

11. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, 1975, pp. 3-38; R. Klein, *Considérations sur les fondements de l'iconographie*, in *La forme et l'intelligible*, Paris, 1969, pp. 353-374.

12. J.-L. Schefer, *Scenografia di un quadro. Semiotica della pittura*, Roma, 1974.

13. Segre, *La pelle*, cit., p. 69.

14. A. S. Becker, *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Boston, 1994; J. Elsner, *The verbal and the visual: cultu-*

res of ekphrasis in Antiquity, Bendigo, 2002; M. J. Putnam, *Virgil's epic designs: ekphrasis in the Aeneid*, New Haven (Y.U.P.), 1998; G. Ravenna, *L'ekphrasis poetica di opera d'arte in latino: temi e problemi*, Bologna, 1974.

15. Dai poemi epici: *Iliade*, XVIII, 468-616; *Eneide*, I, 418-493; *Orlando Furioso*, XXXIII, 5-58; fino all'*Ode on a Grecian Urn* di Keats, ai pre-raffaelliti o al decadentismo del *Torso antico* di Apollo di Rilke.

16. Avrò modo di tornare sui contributi della retorica al tema dei rapporti tra parola e immagine. Solo a titolo esemplificativo, in Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1412a3 si legge: «Io dico che le parole dipingono, quando significano le cose».

17. Il termine «discorso» per indicare i valori pittorici che trattengono il mes-

Materiali

saggio dell'artista è già utilizzato da Leonardo nel frammento *Il pittore ha dieci varii discorsi*, in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, 1971-1977, p. 477.

18. J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, 1999, p. 28.

19. Secondo quanto si legge in questo senso (ma riguardo l'esperienza della lettura) in R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, 1999.

20. L'esempio più lampante per la sua complicazione di termini e parti intrecciate dei paragoni è il sonetto G 46 delle *Rime*: cfr. M. Buonarroti, *Rime*, a c. di M. Residori, Milano, 1998, pp. 77-78.

21. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 57.

22. L. Da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a c. di B. Agosti, Milano, 2002, p. 191, frammento contenuto nei codici: Vat. Urb. 10v-11r; Perdetti-Vecce 22; Mc Mahon 37.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 31r-v; Perdetti-Vecce 49; Mc Mahon 60.

25. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 5v-7r; Perdetti-Vecce 15; Mc Mahon 23, 36, 38, 24 e 27.

26. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 4v-5r; Perdetti-Vecce 12; Mc Mahon 6.

27. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 1v; Perdetti-Vecce 2; Mc Mahon 21.

28. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 229v-230r; Perdetti-Vecce 785; Mc Mahon 786.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 31r-v; Perdetti-Vecce 49; Mc Mahon 60.

31. C. Scarpati, *Introduzione* a L. Da Vinci, *Il Paragone delle arti*, a c. di C. Scarpati, Milano, 1993, pp. 43-44.

32. F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, 1972.

33. Per una spiegazione del fenomeno con prodotti della società contemporanea si veda, ad esempio, il ruolo della fotografia nell'evento cinematografico o quello dei disegni per i cartoni animati: R. Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, 1987.

34. E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Torino, 1985, p. 48.

35. E. H. Gombrich, *Criteri di verità: l'immagine ferma e l'occhio in movimento*,

in *L'immagine*, cit., pp. 289-328. e cfr. anche J. Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, 1975.

36. J. Hochberg, *La rappresentazione di cose e persone*, in E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Arte, percezione e realtà*, Torino, 2002, p. 73 e *passim*.

37. Agostino, *Le Confessioni*, a c. di C. Carena, Torino, 1966, XI, 10-31.

38. Segre, *La pelle*, cit., p. 39.

39. Entrambe le citazioni provengono da G. E. Lessing, *Laocoonte*, a c. di E. Sola, Firenze, 1954, p. 98.

40. Così in *Purgatorio*, X, 55-69: cfr. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica Vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, 1975.

41. Segre, *La pelle*, cit., p. 50.

42. L. Da Vinci, *Scritti artistici*, cit., p. 183: codici Vat. Urb. 24v-25r; Perdetti-Vecce 40; Mc Mahon 55.

43. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 61v-62r; Perdetti-Vecce 189; Mc Mahon 261.

44. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 130v; Perdetti-Vecce 403; Mc Mahon 430.

45. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 23.

46. *Ibidem*, p. 24.

47. L. B. Alberti, *De Statua*, a c. di M. Collareta, Livorno, 1998 e L. B. Alberti, *De pictura*, a c. di C. Grayson, Bari, 1980.

48. E. H. Gombrich, *Azione ed espressione nell'arte occidentale*, in R. Hinde, *La comunicazione non verbale*, Bari, 1974, pp. 509-510.

49. L. Da Vinci, *Scritti artistici*, cit., p. 308: codici Vat. Urb. 110r; Perdetti-Vecce 297; Mc Mahon 395.

50. *Ibidem*, codici Vat. Urb. 125r-v; Perdetti-Vecce 376; Mc Mahon 403.

51. M. Shapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, 1994, p. 23.

52. L. Da Vinci, *Scritti artistici*, cit., pp. 202-203: codici Vat. Urb. 122r-v; Perdetti-Vecce 357; Mc Mahon 385.

53. G. Dalli Regoli, *«Parola dipinta»*. Note per l'identificazione di una casistica, in *«Visibile parlare»*. Le scritture esposte dal Medioevo al Rinascimento, atti del convegno, a c. di C. Ciociola, Napoli, 1997, pp. 426.

54. E. Paolicelli, *Parola e immagine: sentieri della scrittura in Leonardo, Mari-*

no, Foscolo, Calvino, Fiesole, 1996, p. 13.

55. Per una casistica più approfondita dei raffronti tra linguaggio verbale ed espressione artistica nel Buonarroti cfr. O. Schiavone, *«D'ingegno e d'arte»*. Michelangelo Buonarroti: proposte per un immaginario comune tra parola e immagine, in *«Letteratura e Arte»*, 2007, in corso di pubblicazione. Con sguardo deduttivo e approccio empirico ho proposto delle campionature del testo, cercando un naturale punto di arrivo nella teoria.

56. I. Picon-Violante, *Michel-Ange, l'écrit dans le dessin, in Michelangelo poeta e artista*, a c. di P. Grossi e M. Residori, Paris, 2005, pp. 53-61.

57. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze*, Torino, 1964, p. 434.

58. A. Pinelli, *«Pensando a nuove cose»*. Spunti per un'analisi formale del linguaggio pontormesco, in *Pontormo e Rosso*, atti del convegno, a c. di R. P. Ciardi e A. Natali, Venezia, 1996, pp. 52-61. Le elaborazioni formali degli artisti cinquecenteschi e i preziosismi stilistici del petrarchismo sviluppano l'uso di medesime figure retoriche quali l'ossimoro e il chiasmo. Emerge una costruzione «anagrammatica» di corrispondenze rovesciate, «allitterazioni espressive» e iterazioni che si sviluppano sui volti e nei gesti dei personaggi da un angolo all'altro dell'opera, creando dei giochi di rimbalzo e sdoppiamento inconsueti. È vero che inversione anatomica e specularità sono consuetudini consolidate delle pratiche di bottega, ma Pontormo se ne serve con una «intenzionalità semantica» tale da generare piuttosto sperimentazione che convenzione linguistica. Da qui si evince che questi *divertissements* e gli anagrammi visivi sono elementi non del tutto coscienti, tuttavia sempre ricercati dall'artista, come si vede nelle differenti fasi di elaborazione della *Visitazione*. Dunque, non solo partendo da un confronto sul piano meta-discorsivo tra arte e letteratura si possono stabilire dei principi organizzativi comuni, ma anche dal punto di vista della loro stessa produzione concettuale, fatto trascurato dall'indagine di Cesare Segre.

59. Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 192.

60. *Ibidem*, p. 97.