

Università della Calabria
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Lingue e Letterature
Straniere Moderne

Tesi di Laurea di Bruno Pino

***Arti Verbali e Arti Visive
Ri-creazioni e trasposizioni visive di
programmi verbali
In W. Blake e nella Confraternita
Preraffaellita***

Relatore Prof. John Kelly
Correlatore Prof.ssa Irene Moran

Anno accademico 1995-1996

ILLUSTRAZIONE DEL LAVORO.

Affrontare un argomento talmente ampio e sfuggente quale quello delle relazioni tra arti, ed in particolare tra arti verbali e arti visive, esige la scelta di un solo punto di vista a discapito dei possibili altri, limitando il raggio di azione, per essere in un certo senso efficaci nella digressione.

Una visione esaustiva delle relazioni tra arti, comporterebbe un impegno improbo e un tempo considerevole, rischiando di dare al lettore una varietà di prospettive ampissima e sicuramente confusionaria.

Diverse questioni non affrontate nel presente lavoro e che si potevano affrontare, sono ad esempio le relazioni tra arte e scienza, o arte e religione, o anche arte e gioco, e via di seguito, ma l'economia di uno scritto necessariamente leggibile, chiaro e conciso, come una tesi di laurea non lo permette. Ancora altre strade sarebbe stato interessante seguire, atteso che l'universo arte ingloba come una ameba: poesia, pittura e tutte le altre possibilità espressive dell'animo umano.

Uno dei motivi, se non il principale, che ci ha indotto però a eleggere: pittura e letteratura quali sorelle siamesi, che procedono e muovono da comuni processi creativi, e che si nutrono l'un l'altra, è sicuramente il voler ribadire il nostro sentirle accorpate, unite, e ipostatizzate, ciò forse dovuto ad una questione di indole personale verso il pittorico, più che verso il musicale o lo scultoreo. Tale fatto ci immola sull'altare di Simonide.

Ora, prima di illustrare il presente lavoro, prima di spiegare come abbiamo inteso dare un fil rouge al discorso, desideriamo chiedere venia semmai non fossimo riusciti a rendere scorrevole il testo, o se per dimenticanza avessimo tralasciato spunti che avrebbero meritato un approfondimento, o se, nostro malgrado, non fossimo stati capaci di dar luce a pensieri nuovi su argomento eterni. Ci siamo accontentati di avvicinare concetti già espressi da altri in forse nuove combinazioni, ma quand'anche nemmeno questo fossimo riusciti a fare diremo che non era nostro intendimento.

Il primo capitolo vuole essere una sorta di introduzione alle interrelazioni tra le arti, dove si offrono al lettore diverse possibilità di contatti: da livelli ideali a livelli intermedi, a concreti e sensibili. Si parte dalle teorie delle forme aperte e chiuse del Wölfflin e dalla teoria del D'Ors della Gravitazione delle arti, per la quale le arti tenderebbero ora verso il polo classico della scultura, ora verso il polo barocco della musica, dove pittura e poesia, nel continuo movimento pendolare, vengono a confondersi, a sostituirsi e a stringere forti vincoli formali e contenutistici. Quindi, dopo la contemplazione delle diverse interrelazioni possibili: dal livello più ideale e metaforico a quello più concreto, si passa, nel secondo capitolo, a tracciare le storiche relazioni di tali arti (letteratura e pittura) e i vari orientamenti teorici assunti nel corso della storia dell'arte e della letteratura: da quello mimetico al pragmatico, all'espressivo e infine a quello oggettivo, dimostrando che letteratura e pittura hanno seguito parallelamente gli orientamenti estetici, in

ogni epoca. Il terzo capitolo assume un ruolo centrale molto importante del nostro lavoro, si sviluppano in esso alcuni concetti inerenti al processo creativo, processo che nella psicologia dell'arte viene studiato al fine di capire cosa avvenga nella mente quando si crea un'opera d'arte. Al concetto di processo creativo sono associati altri concetti quali: la percezione, e soprattutto il concetto di immaginazione creativa, nonché il concetto dell'artista che crea una seconda natura, in analogia con il Dio creatore del mondo. Da tali disquisizioni si vuole trarre il corollario che quale che sia l'opera d'arte, pittorica o poetica, essa è creata dalla medesima facoltà mentale dell'immaginazione, e diversa solo nel mezzo, nel linguaggio, ma tuttavia itinerante verso una visione dell'Eden, nel quale ci guida Los, il blakeano potere creativo dell'arte. Una laconica discussione delle relazioni tra arti verbali e visive è stata dedicata all'arte preraffaellita, laconicità dovuta, non ad una scarsità di interesse per i Nostri, né perché l'arte preraffaellita non offrisse un'ampia gamma di argomentazioni da sviluppare, ma perché nel corso del lavoro, il disegno iniziale è stato sconvolto dalla trattazione di Blake, che ha preteso uno spazio di mole più ampia di quello previsto. Cosicché abbiamo ritenuto, in questa sede, tentare una digressione sull'arte blakeana di poesia e pittura, allo stesso tempo, pur mantenendo il titolo originale come tributo all'arte preraffaellita.

Nel capitolo delle conclusioni, abbiamo sentito opportuno chiudere il discorso iniziato, chiedendoci se *l'ut pictura, poesis* di Orazio avesse più senso oggi di allora, e se avesse senso dopo la differenziazione strutturale di Lessing

delle arti. Siamo giunti naturalmente alle conclusioni a cui altri, e da molto tempo, sono giunti, ovvero che il cinematografo, quale arte che si svolge attraverso sequenze temporali ed estensioni spaziali, sia la superba conciliazione di letteratura e pittura. Tuttavia questa conclusione è inutile per noi che sentiamo l'arte una senza la necessità di unire, rendere compatibili, e assimilare cose che sono sempre state e saranno come l'occhio moschino, uno e tuttavia composto da centinaia di piccoli occhi che guardano a trecento sessanta gradi.

Nel terminare questa breve illustrazione del lavoro, desidero ringraziare: quanti hanno voluto dedicarmi il loro tempo, la loro pazienza, nonché i loro preziosi e illuminanti consigli; e quanti hanno voluto spronarmi, dandomi convinzione e voglia di terminare una carriera universitaria che già da troppo tempo mi trascinavo come Sisifo il suo macigno.

B.P.

Aiello Calabro, luglio 1996.

“ Chi dice Romanticismo dice Arte Moderna, -
cioè intimità, spiritualità, colore, aspirazione
verso l'infinito, espressi con tutti i mezzi che
posseggono le arti”.

C. Baudelaire

1.1 PREMESSA.

“ La letteratura sembra più vicina della musica alle arti visive, perché
dipende dalle immagini oltre che dal ritmo”.¹

Questa affermazione del critico canadese Northrop Frye, ci induce a
ricordare alcune teorie critiche, inerenti tanto all'avvicinamento di forme d'arte
diverse tra loro, quanto alle più o meno strette relazioni che esse allacciano.

Volgendo uno sguardo alla storia dell'estetica, vedremo con H.
Wölfflin e con i purovisibilisti tedeschi una ciclicità, nell'arte, dei sistemi
classico e barocco. In altri termini, un alternarsi delle forme artistiche: chiuse o
tettoniche quelle del sistema classico, con un disegno di costruzione; aperte o
atettoniche, quelle del sistema barocco²: con un disegno di suggestione, di
espressione.

In seguito, tale teoria si risolve in una “legge di gravitazione delle
arti”³, postulata da E. D'Ors, che vede la struttura globale dell'arte in un
continuo movimento pendolare, all'interno dei poli di musica e scultura, “verità

¹N. Frye, La letteratura e le arti visive e altri saggi, Abramo editore, Catanzaro 1993, p. 170.

²Cfr. H. Wölfflin, Concetti fondamentali della storia dell'arte, Milano 1953.

estreme della vita vivente delle forme”. A questi due poli tendono in modo alterno le forme: ora verso i modi diffusi, suggestivi, temporali, e ideali della musica; ora invece verso i modi geometrici, solidi, tridimensionali e quindi sensibili della scultura. All’interno dei poli in opposizione di musica e scultura, vi sono le altre forme artistiche: letteratura (poesia), pittura, ovvero le arti verbali e le arti visive.

In relazione al modello gravitazionale, dobbiamo ora sapere che ogni epoca ha un suo *Zeitgeist*, e pertanto un modo proprio di sentire, per cui mutano le forme, in armonia con il tempo, raggiungendo una propria entelechia; ma soprattutto dobbiamo sapere che ogni epoca - essendo ogni volta diversa la percezione della realtà - ha un’arte dominante sull’altra; un’arte, che rappresenta meglio, appunto, il modo di percepire la realtà ed il modello della creazione artistica. Ne è riprova il Rinascimento, epoca di grande classicità, in cui si tendeva evidentemente a forme chiuse, geometriche, spaziali, scultoree, proprie delle arti visive. Leonardo, ad esempio, “trovava un motivo di infermità della musica nel fatto che svanisce con l’attimo della esecuzione, mentre la pittura resta fissata nella tela e nel quadro”⁴.

Nel Romanticismo, all’opposto, si tende alle forme aperte, musicali, suggestive, della poesia e della musica. W. Pater ebbe a dire che “tutte le arti aspirano alla condizione della musica”⁵. E Delacroix ce lo conferma,

³Cfr. E. D’Ors, *Del Barocco*, Rosa e Ballo, Milano 1945.

⁴M. Stefanini, *Trattato di estetica*, Morcelliana editrice.

⁵W. Pater, *Saggio sulla Scuola di Giorgione*, 1877; cit. in M. Praz, *Decadentismo*, Enciclopedia del novecento, Vol. II, p. 14.

rivalutando “il senso e quasi la vocazione musicale della pittura, come senso dell’infinito, di ciò che ci colpisce e ci commuove nel profondo”⁶.

Fin qui, abbiamo visto diffusamente, che il sistema gravitazionale delle arti, provoca una tensione bidirezionale: una volta verso il sensibile, una volta verso l’ideale. In questo movimento pendolare, si pone l’accento su aspetti ogni volta diversi delle singole arti. Nel momento in cui è particolarmente sentita l’affinità della poesia, ad esempio, colla musica, l’aspetto caratteristico e predominante, è quello temporale, e quindi ritmico e fonico; di conseguenza nella pittura, data la contiguità colla poesia, viene a rivalutarsi il colore - e non la linea, il disegno - come elemento suggestivo e come, in definitiva, ritmo dell’anima. Dall’altro lato invece, quando la forza gravitazionale è esercitata dalla scultura, poesia e pittura, nella loro struttura, pongono l’accento sull’elemento visivo, spaziale. In particolare, la poesia punta sulla facoltà della parola di evocare immagini, nonché sulle “qualità semantiche che hanno un legame colle rappresentazioni ottiche quali: espressione aggettivale e verbale dei colori, denominazioni figurate che stimolano la rappresentazione dei contorni delle cose ecc.”⁷.

Naturalmente le relazioni tra letteratura e pittura vanno molto più in profondità di quanto si possa presentire dagli esempi citati.

Sopra si è parlato di “contiguità” tra letteratura e pittura, e d’altronde come non rammentare la storica “sorellanza” delle due arti, così bene

⁶L. Anceschi, *Decisione della forma*, editrice CLUEB, Bologna 1993, p. 43.

⁷J. Mukarovsky, *Il significato dell’estetica*, Einaudi, Torino 1973, p. 233.

evidenziata nell'espressione oraziana: "ut pictura, poesis"⁸ o ancora nella più antica massima di Simonide: "la pittura è una poesia che tace; la poesia è una pittura che parla"⁹.

Indubitabilmente tali espressioni, devono essere comprese da un lato, come legate al contesto storico e in relazione alla particolare funzione assolta dall'arte, in un dato momento; dall'altro, tuttavia, devono essere intese come una proposta di "assimilazione generale in astratto"¹⁰ delle due arti.

In via generale, le principali teorie sulla relazione fra le arti hanno un peculiare carattere idealistico. Tengono conto difatti, delle idee o immagini mentali, senza badare al mezzo fisico quale il colore, la linea, il suono, la parola.¹¹

Questo però evidentemente sino a quando Lessing, in contrapposizione alle estetiche platoneggianti, non stabilisce principi estetici che individuano le differenze inerenti a poesia e pittura. La diversità, egli dice, consta nel diverso mezzo espressivo da esse usate, e di conseguenza - dato che il mezzo espressivo della poesia è una sequenza di suoni nel tempo, e, quello della pittura è forma, colore fissati nello spazio - vediamo la pittura avere come suo oggetto peculiare il corpo, mentre la poesia l'azione.¹² Ma del resto già

⁸Orazio, *Ars poetica*, cit. in M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 66.

⁹Cfr. L. Anceschi, *op. cit.*, p. 37; oppure M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰L. Anceschi, *ibidem*.

¹¹Cfr. D. Baker-Smith, *Literature and the visual arts*, p. 999; in *Encyclopedia of literature and criticism*, edited by M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall and J. Peck, Routledge, London 1990.

¹²Cfr. G. E. Lessing, *Laokoon, 1776* (cit. in Abrams, Frye, Anceschi, *Mukarovský*).

Aristotele aveva affermato che le arti sono imitazione, ma differiscono tra di loro perché imitano cose diverse, con mezzi diversi, e in modo diverso.¹³

Lo studio delle relazioni tra le arti verbali e visive, può essere fatto muovendo da due diversi punti di partenza: idealistico, metaforico, l'uno; concreto l'altro.

Cominciamo da quello concreto. Vediamo innanzitutto le differenze che dividono tra loro le arti (in seguito vedremo ciò che le accomuna). Citiamo ora una summa di possibili classificazioni raccolte in un saggio di J. Mukarovsky: - secondo i sensi estetici (vista, udito); - secondo la relazione delle singole arti con tempo e spazio¹⁴ (arti temporali *Zeitkunst* come la musica, la letteratura; arti spaziali come la pittura, la scultura ecc.; arti spazio-temporali come il teatro, il cinema, la danza); - secondo la capacità di comunicare (arti tematiche come letteratura, pittura; arti atematiche come musica, architettura); - secondo il materiale o mezzo espressivo (arti musicali come la letteratura; arti plastiche come la pittura); - seconda l'autonomia e la libertà della creazione (arti autonome come la letteratura; arti della riproduzione come la recitazione; arti libere come la pittura; arti applicate come l'industria artistica).¹⁵

¹³Aristotele, *Poetica*, cit. in Abrams, op. cit. pp. 29-30.

¹⁴R. Canudo, in relazione alle arti, aveva definito il cinema sesta arte in un saggio pubblicato in Francia nel 1911, intitolato *La nascita di una sesta arte. Saggio sul cinematografo*. Le altre cinque arti, precedenti, erano: "la musica, con il suo complemento, la poesia; e l'architettura, con i suoi due complementi, la scultura e la pittura". In quest'ottica Canudo scrisse che il cinematografo "sarà la superba conciliazione dei Ritmi dello Spazio (le arti plastiche) e dei Ritmi del Tempo (musica e poesia)." Successivamente lo stesso Canudo approfondì la sua teoria, aggiungendo alle arti tradizionali la danza, e definendo il cinema la settima arte.

¹⁵J. Mukarovsky, op. cit. p. 232.

Altre classificazioni possibili sono, ad esempio, quelle aventi carattere gerarchico, in cui le arti vanno da quelle col massimo di elementi sensibili (scultura, architettura), a quelle col massimo di elementi ideali (musica, poesia). Ancora, continuando, si potrebbe arrivare a trovare altri elementi di distinzione, nelle stesse singole arti quali i generi .¹⁶

Vogliamo, ora, per chiarezza, guardare un po' più da vicino - senza per altro soffermarci molto - alcune divergenze e convergenze che lo studioso G. Pozzi racchiude nelle formule “nei modi della percezione”, “nei modi dell'apprendimento” e “nelle rispettive organizzazioni”.¹⁷

Veniamo alla prima. “Il punto in cui parole e disegno si rivelano con marche le più antitetiche sta nel loro manifestarsi ai sensi: il disegno s'interpreta su parametro ottico, la parola sul parametro acustico. La parola pronunciata muore appena nata; può essere fatta rinascere infinite volte, ma per morire altrettante, in quel modo che colpì così profondamente S. Agostino quando vi riconobbe il rappresentante più appropriato del tempo”, invece il disegno - continua Pozzi - “si pone come qualche cosa che si presenta in sé e per sé; e perciò si propone in termini di relazioni spaziali”.¹⁸

“Tal differenza è in quanto alla figurazione delle cose corporee dal pittore al poeta quant'è dai corpi smembrati agli uniti, perché il poeta, nel descrivere

¹⁶Ibidem, pp. 232-3.

¹⁷G. Pozzi, *La Parola dipinta*, Adelphi editore, Milano 1981, pp. 27-31.

¹⁸Ibidem.

la bellezza e bruttezza di qualunque corpo, te lo
dimostra a membro a membro, ed in diversi tempi,
ed il pittore tel fa vedere tutto in un tempo ...”¹⁹

Leonardo da Vinci

La seconda. In concomitanza colla diversa modalità di percezione dell'elemento verbale e dell'elemento visivo si ha una diversa modalità dell'apprendere. Difatti “la percezione acustica si realizza secondo una progressione regolata e continua; di conseguenza i riferimenti interni hanno luogo secondo il principio della ricorrenza”. La percezione dell'elemento visivo, invece, “non segue un cammino obbligato²⁰ ed è perciò eminentemente comparativa e costellante” difatti, si può “leggere un quadro partendo da qualsiasi punto e proseguendo liberamente”.²¹ Tuttavia, quanto detto non aiuta a distinguere arti visive come arti dello spazio e arti uditive come arti del tempo. La verità è che ogni arte ha un aspetto sia temporale, sia spaziale. Il senso e la mente, nell'apprendimento dell'elemento verbale o uditivo, che vediamo avvenire secondo un prima e un poi, “non può prescindere dal

¹⁹Cfr. L. Anceschi, op. cit., p. 41. A proposito della “simultaneità” della percezione pittorica, si veda anche il suggestivo commento del Vasari su un dipinto “cubista” ante litteram di Giorgione: “(...) dove gli scultori fanno insieme due o tre figure al più d'un marmo solo, essi (i pittori) ne fanno molte in una tavola sola, con quelle tante e sì varie vedute, che coloro dicono che ha una statua sola, ricompensando con la varietà posture, scorci ed attitudini loro, il potersi vedere intorno quelle degli scultori: come già fece Giorgione da Castelfranco in una sua pittura, la quale, voltando le spalle ed avendo due specchi, uno da ciascun lato, ed una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi, e negli specchi i lati; cosa che non ha mai potuto far la scultura”. In G. Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Fratelli Melita editori, La Spezia 1992.

²⁰A questo proposito M. Dufrenne, in *Estetica, Enciclopedia del Novecento*, Vol. II, p. 819: “l'occhio può percorrere liberamente il quadro, ma gli assi della costruzione, le linee di forza, le consonanze plastiche, e naturalmente il sistema analogico della pittura figurativa gli propongono, senza imporglieli, certi itinerari”.

comparare, in una dimensione acronica i vari punti, man mano afferrati”. Nell’apprendimento dell’elemento visivo ci rendiamo conto che “la simultaneità” è illusoria, in quanto “il senso e la mente soggiacciono alla condizione temporale”²² “nella realtà chi guarda un quadro con gli occhi, lo parla verbalmente con se stesso...”²³.

Passiamo ora alla terza divergenza. Tra arti verbali e arti visive, - come in tutte le arti - la più intima caratteristica che le differenzia è il materiale, il mezzo che esse usano per esprimersi, cioè la loro organizzazione interna. Le arti verbali hanno come “medium” un segno arbitrario e convenzionale, costituito da un significante (il suono, il grafema) che denota o connota, rispettivamente, un significato, o dei significati.

*

Su questo ultimo punto apriamo una parentesi. L’argomento di cui stiamo parlando verte evidentemente sulle arti, ma tra queste dobbiamo accennare ad una caratteristica di quella verbale, in ragione della complessa natura della “parola”.

Vi sono due aspetti fondamentali delle parole: “l’unità e l’insieme” così dice Frye. La prima (l’unità) è la struttura che consiste nella “narrazione”, ovvero la “sequenza ordinata delle parole”; la seconda (l’insieme) è il “tessuto” che “consiste soprattutto nelle immagini”, ovvero nelle parole, quali i sostantivi

²¹G. Pozzi, op. cit., p. 27.

²²Ibidem, p. 28.

²³Cit. in L. Anceschi, op. cit., p. 40.

(nomi delle cose) e i verbi (nome delle azioni), con i loro significati convenzionali. Quando una struttura verbale è in una relazione univoca con ciò che designa, quando cioè riflette la realtà quale essa è, allora ha una funzione prettamente referenziale, e, dà vita a due classi di strutture: “quelle che imitano la praxis, o azione umana, e quelle che imitano la theoria o visione, e pensiero umano”.²⁴

Dunque la narrazione, come le immagini, avendo una corrispondenza con il reale, sono soggette al criterio di verità. Ma in letteratura e poesia domina la funzione estetica, ovvero noi ci troviamo dinanzi a strutture verbali fini a se stessi, aventi un proprio autotelismo ed una realtà ontologica propria,²⁵ in cui non sovrintende il criterio di verità di corrispondenza, e in cui il “principio unificatorio è la narrazione, o mythos”. Come per le strutture imitative, in letteratura, vi sono “miti narrativi o storici” e “miti concettuali”,²⁶

²⁴Da N. Frye, op. cit., pp. 9-45.

²⁵Cfr. A. MacLeish, *Ars poetica*, 1935, p. 123 in D. Baker-Smith, op. cit., p. 992: “a poem should not mean, but be “. E cfr. anche la distinzione tra “arti presentative” e “arti rappresentative” fatta da E. Souriau, *La correspondance des Arts*, Paris 1947, pp. 187-96, cit. in M. Stefanini, *Trattato di estetica*, Morcelliana Editrice, pp. 200-1; in sostanza il Souriau distingue quelle arti (le presentative) che in una “forma primaria ed unica” rendono l’impressione totale e la esauriscono (musica pura, prosodia pura, danza, pittura astratta, architettura, arabesco) e quelle che sdoppiandosi in una “forma primaria” e in una “forma secondaria”, significano con un gioco di apparenze una realtà ontologica che trascende la presentazione come tale (musica descrittiva, letteratura, poesia, pantomima, pittura realistica, scultura, disegno). SED CONTRA: lo Stefanini afferma che: “... è quasi superfluo rilevare che, se veramente la pittura realistica e qualsiasi altra arte così detta di secondo grado si sdoppiasse in un significante e un significato, e riducesse il fenomeno artistico ad una “parvenza” trasparente su una realtà dotata di “un’organizzazione ontologica propria”, invece del passaggio dell’arte da una tonalità all’altra - differenza di tonalità e non altro, che realmente esiste tra le arti che il Souriau ha distribuito nelle due suddette categorie - si avrebbe il passaggio dalla parola assoluta, costitutiva del suo oggetto alla cifra o al simbolo algebrico, cioè il passaggio dall’arte alla scienza”. Lo Stefanini aggiunge però - citando C. A. Sfaellos, *Identité des moyens et des buts expressifs des arts plastique*, in *Revue d’Esthetique*, IV, 1951, p. 186: - che “nell’ordine storico le arti “rappresentative” tendono a diventare arti “presentative”. Direi senz’altro che nasce l’arte quando la “rappresentazione” diventa “presentazione”.

²⁶N. Frye, op. cit., pp. 9-45.

mentre il tessuto è metaforico, in quanto le immagini, correlate tra loro, formano appunto delle metafore. Ritorniamo alla diversità del mezzo.

*

Se nelle arti verbali vi è un segno che “media”, nelle arti visive troviamo un segno-immagine, un segno cioè, in cui significante e significato sono in rapporto di somiglianza²⁷, e anzi, potremmo dire che il segno-immagine sia più un “inmedium”²⁸ che un “medium”, presentandosi in modo unitario alla percezione e alla mente.

Ancora, il sistema della lingua, è composto da un insieme ristretto di unità (su diversi livelli: fonetico-fonologico-morfosintattico-lessicale-semantic) in opposizione tra loro e gerarchizzate, ma che danno luogo a infinite combinazioni; il sistema figurale invece, consiste di elementi non gerarchizzati (la linea non sottostà al colore, o questo alla luce), i quali collaborano nella produzione di immagini, e in dimensione statiche, e in dimensione dinamica.²⁹ Benché il posto occupato dai singoli elementi formali nello spazio abbia un valore compiuto in sé medesimo, e, anche se variandoli (gli elementi formali) producono certi effetti psicologici; non si può però parlare di una grammatica di sintagmi ottici³⁰.

²⁷Cfr. T. Twining (a cura di), Aristotle's treatise on poetry, 1789, cit. in M. H Abrams, op. cit., p. 36; Twining afferma la distinzione tra arti i cui mezzi sono “iconici” in quanto somigliano a ciò che denotano, e arti i cui mezzi hanno un significato solo per convenzione. Cfr. anche S. Johnson, Rambler n° 34, cit. in Abrams, op. cit., p. 66: (Poesia e pittura) “differiscono unicamente nel fatto che l’una rappresenta le cose mediante segni permanenti e naturali e l’altra mediante segni accidentali e arbitrari”.

²⁸G. Pozzi, op. cit., p. 28.

La diversità del mezzo, la doppia articolazione, la materia delle unità significanti - quelle che L. Hjelmslev chiama la sostanza dell'espressione - sono motivo della più evidente differenziazione tra letteratura e pittura, tanto da causare a volte una loro separazione in "arti semantiche": le arti della parola; in "arti asemantiche": le arti figurative, "in cui il momento eidetico (intuitivo e rappresentativo) si attua immediatamente, senza passare attraverso la designazione linguistica".³¹

A guisa di chiarimento, aggiungeremo a quanto detto che, sia le componenti formali, sia le componenti contenutistiche, di ogni opera d'arte - verbale, visiva, o musicale ecc. - sono contemporaneamente forma e contenuto poiché, in sostanza, sono tutte portatrici di significato.³² Infatti, se ad esempio prendiamo la poesia, vediamo che "l'eufonia è una componente formale, - per il fatto di mettere in relazione parole simili per suono essa dà luogo anche a

²⁹Ibidem, pp. 28-9.

³⁰Ibidem.

³¹Cfr. G. Calogero, *Estetica, Semantica, Istoria*, Torino 1947, p. 125; SED CONTRA: M. Stefanini op. cit. pp. 94-5: "Se sulla via della semanticità dovessimo inoltrarci, non ci riuscirebbe difficile dimostrare che, non solo la poesia, come vuole il Calogero, ma anche le arti figurative sono semantiche, perché anche in esse quello che interessa (il senso) non è quello che la retina registra (il segno). Il termine immediato sarebbe creta modellata o rame sbalzato o legno intagliato o colore stemperato con un certo ordine su una superficie liscia e attraverso questa mediazione noi dovremmo conseguire ben altra cosa, quella che veramente amiamo cioè arte, cioè figure umane innervate da una forza spirituale, case campi cielo soffusi dal nostro sentimento. Il "significante, ci darebbe vita, moto, volo. Questo si suppone per una riduzione all'assurdo della tesi della semanticità del linguaggio poetico, ché, se questa fosse vera, dovrebbe essere vera anche la tesi della semanticità del colore, della creta, del marmo nelle arti figurative. Ma siamo tutt'altro che disposti a subire codesta specie di strabismo estetico e invece di divaricare lo sguardo per vedere da una parte il segno e dall'altra il senso, vediamo nella scultura nella pittura una cosa sola: marmo che s'è fatto carne, colore che s'è fatto linea, volume, profondità, con tutto ciò che linea e volume, portano seco di rappresentazione e con tutto quel di più che è legato alla rappresentazione. Il miracolo che ammiriamo sta nella transustanziazione, che esclude ogni duplicità, e non assisteremmo al miracolo se la duplicità sussistesse e il segno restasse estrinseco alla materia, incapace di avvolgerla e penetrarla".

Si veda anche nota 24.

³²Cfr. J. Mukarovsky, op. cit., diffusamente per tutto il saggio ed in particolare a p. 229.

qualità semantiche che non sono comprese nelle parole come unità lessicali autonome; in pittura, il colore (...) è un elemento formale (distribuzione delle macchie di colore sulla superficie del quadro), - ma contemporaneamente anche semantiche (ogni colore è di per sé portatore di un certo significato che può andare da un indefinito accento emozionale, fino ad una evidente oggettualità; così, l'azzurro significa il cielo e l'acqua, il marrone la terra, ecc., e ciò anche quando questi colori non sono concretamente usati per rappresentare quelle cose). Inversamente, anche le componenti contenutistiche come il tema di un'opera, sono forma oltre che significato. La composizione, cioè la divisione del tema (in letteratura come in pittura) è contemporaneamente un fattore formale, poiché in un'opera letteraria essa provvede alla proporzionalità del tutto, in un'opera pittorica alla divisione della superficie del quadro, ecc.; nonché semantico, poiché gradua la rilevanza semantica delle singole parti dell'opera, agendo così sul suo significato globale.³³

Bene, ora proseguiamo sulla “strada concreta” delle relazioni o contaminazioni tra arti verbali e visive.

Questa strada ci porta a quelle relazioni strette, quasi “forzature” delle singole arti, arti che tendono a oltrepassare il limite dei propri mezzi, e in tal modo cercare di imitare gli effetti, propri dell'altra arte³⁴. Questo livello di rapportazione equivale al livello più formale, dove di fatto, si ha il

³³Ibidem, pp. 229-230.

³⁴Cfr. G. E. Lessing, op. cit.

collegamento tra il sistema comunicativo linguistico e quello figurale. Ciò avviene in virtù di un intermediario: la scrittura, “intesa come modo di fissare il linguaggio, ossia le masse, le posizioni dell’entità linguistica” che “divenendo masse e posizioni scritte, divengono per ciò stesso linee e superfici”³⁵. Attingiamo ancora a Pozzi. Il collegarsi dei due sistemi, linguistico e figurale, determina delle relazioni che possono essere di “minoranza-maggioranza” o di “equilibrio”. Dunque, tre sono le possibili combinazioni degli elementi verbali e visivi. Vediamo qualche esempio.

Il rapporto di maggioranza da parte della lingua e di minoranza da parte del disegno, dà luogo a poesia visiva, in cui ad un “messaggio linguistico autonomo e completo” si aggiunge l’elemento figurale in un’unione quasi ipostatica, dando vita alla rappresentazione iconica, dove tuttavia l’elemento linguistico è sempre l’elemento principale.³⁶ Avremo: carmi figurati, versi in tessuti, technopaegnon, calligrammi, collage letterari, le tavole parolibere dei futuristi ecc. (si vedano le tavole I e II).

Nel rapporto di minoranza da parte dell’elemento linguistico e di maggioranza di quello visivo, vi è un impiego quasi esclusivamente figurativo del materiale linguistico, cioè dell’alfabeto. Ricorderemo l’arte antica della miniatura (Tav. III, A), la grafica di oggi, l’interpretazione antropo-zoo-fito-morfica dei caratteri alfabetici dei miniaturisti irlandesi. O ancora nella pittura

³⁵G. Pozzi, op. cit., p. 32.

³⁶Ibidem, p. 15.

moderna, notiamo l'uso di frammenti linguistici quali gli ideogrammi di Capogrossi, o quelli dei cubisti ecc.

La relazione di equilibrio si ha quando i due sistemi convivono senza compenetrarsi l'un l'altro; è vero infatti che “la forma geometrica delle lettere dell'alfabeto occidentale rende difficile assimilare le arti letterarie e pittoriche altrettanto, ad esempio, che in oriente, dove la calligrafia sembra spesso colmare il divario tra la scrittura e il disegno”.³⁷ Ma si è già detto che esse (le arti) convivono, ed esempi patenti sono: le vignette con didascalia, gli emblemi, le imprese, i geroglifici, i moderni fumetti, la réclame, il cinema e tutte le varianti del testo illustrato.

Fin qui abbiamo adottato un approccio “concreto”, in ordine alle relazioni di verbale e visivo, cioè siamo rimasti sul livello delle sostanze espressive; ora invece, ci sposteremo verso un livello un pò meno concreto e più metaforico, quale è quello del linguaggio figurato.

Tanto la letteratura quanto la pittura, hanno come quintessenza del loro linguaggio: l'immagine. Questo uso dell'immagine è un punto di incontro molto importante per le due arti in questione; tant'è che la poesia è considerata in definitiva un discorso per immagini³⁸. L'immagine è l'unico elemento portante della poesia, per il movimento “imagista” della letteratura inglese, in

³⁷N. Frye, op. cit., pp. 175-6.

³⁸M. Luzi, Poesia e Romanzo, Rizzoli, Milano 1973, pp. 34-6.

cui pure per il tema deve essere almeno “metaforicamente” pittorico.³⁹ Altre tendenze simili portano Eliot a lodare “le chiare immagini visive” di Dante, in contrasto con il cieco Milton⁴⁰; e ancora Pound, Williams, Stevens, Cummings, Stein ecc., a puntare il dito sull’interazione tra verbale e visivo, o di recente artisti come Bly i quali cercano la percezione di una “immagine profonda” nelle cose, a modello del Surrealismo.

“Io venni in loco d’ogni luce muto”

Dante

Per esempio in questa “chiara immagine visiva”, l’aggettivo “muto” passa dal senso uditivo al senso visivo, passaggio dovuto alla somiglianza, colta dall’immaginazione di Dante, tra mancanza di luce e mancanza di suono.

Ora, queste immagini danno luogo, relazionandosi, al linguaggio figurato. In questo linguaggio, prettamente poetico, siamo in presenza di diverse figure che sono chiamate “retoriche” o della “immaginazione”, tra le quali, la più importante categoria delle denominazioni figurate è la metafora. Ma tra le altre: l’allegoria, la metonimia, la sinecdoche; e tra le figure “stilistiche”: la prosopopea, l’ecphrasis ecc.

Dunque, se da un lato - anche a questo livello di approccio “meno concreto” - la letteratura o in genere le arti verbali tendono alla “figuratività”;

³⁹N. Frye, op. cit., p. 175.

dall'altro, le arti visive fanno altrettanto, concorrendo con la letteratura, ad esprimere denominazioni figurate - in particolare denominazioni quali: l'allegoria, la metafora, la metonimia, la sineddoche - le quali sono privilegio della parola poetica. Tra i mille esempi possibili, R. Jakobson si serve della coppia "metafora-metonimia" per opporre ad esempio la pittura surrealista alla pittura cubista.

Insomma, fin qui, le relazioni o contaminazioni - nel senso del Lessing - più o meno concrete⁴¹ di arti della parola e arti visive. Ora invece, vediamo il punto di vista metaforico, idealista, che abbiamo in parte già adottato.

Qualche rigo fa, dicemmo che le principali teorie sulle arti hanno un carattere sostanzialmente idealistico, in cui massima importanza è data: all'aspetto "mentale", all'"alfa" e all'"omega" del processo di creazione-ricreazione artistico, insomma alla mente che parla alla mente (in cui sono sempre presenti un "ascolto e una visione metaforici"⁴², e dove sovrintende una sorta di facoltà unitaria: "l'immaginazione", che però, oltre a produrre o decodificare immagini visive, produce o decodifica immagini o idee: olfattive, uditive⁴³, gustative, tattili). La forma materiale (il prodotto) - nei termini di questo idealismo metafisico - dell'opera d'arte, è vista come mezzo per un fine;

⁴⁰Ibidem.

⁴¹Per un accenno sulle relazioni concrete si veda N. Frye alle pp. 180-2.

⁴²Ibidem, p. 170.

⁴³Cfr. T. S. Eliot, "Four definitions", in *Modern literary criticism*, New York 1972, pp. 93-5; in C. Locatelli, *Texts and contexts*, Signorelli, Milano 1981, pp. 486-7.

il mezzo espressivo nel suo aspetto uditivo o grafico⁴⁴ o plastico è considerato come “pura metafora dell’*unica lingua interiore che è voce lirica*”.⁴⁵ Chi muove da posizioni così profondamente idealistiche sottolinea con forza - rischiando di svalutare il mezzo espressivo - che:

“... ogni senso figurativo, musicale, mimico si riporta al discorso mentale lirico, in cui anche il segno, la nota, e i loro rapporti si nomina ...”⁴⁶

ed ancora:

“Parole e toni e colori e linee sono astrazioni fisiche; e soltanto nell’*astrazione* si riesce a distinguerli. Nella realtà che guarda un quadro con gli occhi lo parla anche verbalmente con se stesso ...”⁴⁷

Se da un lato, siffatto orientamento idealistico porta a una sorta di svilimento del mezzo espressivo, e ad una negazione della autonomia delle arti; dall’altro, comporta una equazione tra i diversi livelli dei linguaggi espressivi⁴⁸, come pure una metamorfosi del linguaggio in altri equivalenti. A conforto di tali risultati citiamo una massima latina: “*ars una, species mille*”, il cui senso è dato: nell’unità, dall’orientamento estetico dell’arte, comune a tutte

⁴⁴G. Pozzi, op. cit., p. 32: “... scrittura e recitazione possono considerarsi due modi con cui le stesse forme del pensiero si manifestano in due diverse sostanze”.

⁴⁵L. Anceschi, op. cit. p. 41.

⁴⁶Ibidem, p. 40.

⁴⁷Ibidem.

⁴⁸Il verbo è una cosa cieca, ma che ci dà l’immagine (vedi il Verbo della religione Cristiana), e l’immagine è qualcosa che nasce nel buio, nell’oscurità del verbo, della parola. Ma è vero anche il processo inverso, cioè dalle immagini nascono verbi.

le manifestazioni estetiche; nella molteplicità (ma è argomento già discusso), dai materiali dei linguaggi espressivi, come pure dalla diversa qualità e diverso grado delle funzioni e dei fini di ciascuna arte. L'interesse di chi vede l'arte idealisticamente sta nel valutare "l'unità dell'orientamento estetico", intesa come "un insieme di leggi coerenti e definitive che guidano da sempre per sempre la vita dell'arte"⁴⁹; o intesa come un continuo processo di relazioni in una "storia delle forme"⁵⁰.

Tale visione unitaria dell'arte non rivela un dissolvimento di talune arti in altre o viceversa, poiché "davanti ad una pittura o ad una sinfonia, voi potete descriverla a parole; ne darete facilmente un'idea generale di cui il lettore intenderà quel che potrà; ma voi non avete dato nessuna idea esatta di questa musica, di questa pittura"⁵¹. Sebbene nella nostra mente vi sia una specie di "terzo occhio", "un occhio della poesia", che ha una "Gestalt" di percezione, di qual si voglia prodotto dello spirito, nelle sue più diverse "epifanie", sintesi inscindibili di intuizione ed espressione, tuttavia "ciò che è fatto per gli occhi bisogna vederlo; e ciò che è fatto per le orecchie, udirlo".⁵²

⁴⁹L. Anceschi, op. cit., p. 38.

⁵⁰Ibidem, p. 39.

⁵¹E. Delacroix, Sulla pittura, cit. in L. Anceschi, op. cit., p. 43.

⁵²Ibidem.

1.2 DEFINIZIONE DEL COMPITO.

La sequela di citazioni, di fede empirista o idealista, ha messo in tutta evidenza il fatto che le arti sono in intima relazione le une con le altre: con toccate e fughe, parallelismi, attraversamenti di frontiere, violentazione di materiali, contaminazioni e soccorsi reciproci.

Mentre man mano ci avviciniamo al telòs proprio di questo scritto, dobbiamo prendere le mosse dal fatto che: ogni prodotto dello spirito, ogni creazione artistica, per il fatto di essere tale, convoglia un messaggio (un tema, un contenuto, un soggetto, un significato globale), - sia che esso rappresenti qualcosa del mondo in figurazioni visive, sia che esprima un mondo facendolo sentire - il quale (messaggio) è posto più in evidenza nelle arti che chiamiamo “tematiche”, in quelle che sono nostro campo di elezione, volendo limitare questo lavoro solo all’arte rappresentativa, tralasciando così l’arte astratta (la quale - si è detto - esprime un mondo facendolo sentire).

La letteratura e la pittura (arti tematiche) sono, per antonomasia, le arti che più di tutte le altre, condividono una caratteristica: raccontano una storia¹.

Naturalmente la narrazione di un certo soggetto, si può affrontare con diversi linguaggi: figurale e verbale.

Molte volte si sono potuti vedere - come si diceva poc’anzi - “parallelismi” o “soccorsi reciproci” e, in definitiva, “relazioni” tra elemento verbale e visivo.

Da un lato c'è stato chi in ciò ha visto una sorta di asservimento delle arti visive a quelle verbali (e il Rinascimento è un lampante testimone, avendo la pittura avuto un impegno nei confronti di un programma verbale), la cui conseguenza è stata la rivoluzione impressionista e, prima ancora, quella dei paesaggisti inglesi, rivoluzione volta a ristabilire l'autonomia dell'arte pittorica, ma anche rivolta contro la "rappresentazione". Tutto ciò porta ad un'arte sempre più svincolata dalla "figurazione", tanto in pittura, quanto - in modo analogo o quasi - in letteratura, giacché essa (la letteratura) non può essere autonoma come la pittura o la musica: infatti, "una certa aura figurativa circonda sempre le parole, per quanto rilevante sia il loro contesto metaforico nella poesia o nella narrazione".²

Accanto alla divisione dell'elemento visivo complementare al verbale, possiamo individuare l'altra visione che vuole il visivo meglio conforme, e in sostanza più fedele al linguaggio dell'anima: "... l'idea che la pittura rispetto alle lettere è tanto più intima al cuore dell'uomo quanto sembra più materiale; e, di fatto, rispetto alla letteratura, nella pittura l'anima è colpita da oggetti pronti ai sensi che la muovono tutta, profondamente; e ancora, la pittura è, rispetto alla letteratura arte più nuova; lo scrittore così è costretto a dire quasi tutto per farsi intendere, mentre il pittore apre una serie di analogie più evidenti: una diretta analogia tra la lingua esteriore delle figure naturali e il pensiero interiore profondo e universale ..."³.

¹Cfr. D. Baker-Smith, op. cit., p. 991.

²N. Frye, op. cit., p. 190.

³E. Delcroix, Journal, Ottobre 1822, cit. in Anceschi, op. cit., p. 42.

Ancora, Ruskin ritiene che l'arte figurativa possa, senza alcun ausilio “(...) spingersi ben oltre il limite di ciò che l'uomo comune riesce a percepire”⁴.

Nonostante tra i vari linguaggi espressivi vi sia la tensione a prevalere come miglior forma che esprima anima⁵, tra le possibili letture delle relazioni tra arti verbali e arti visive, cercheremo i loro: parallelismi e i soccorsi reciproci.

L'oggetto dello studio verterà sull'associazione tra parole e immagini, nel momento di massimo sviluppo (relativo all'Inghilterra del XIX sec.), e, particolarmente su W. Blake, sull'aspetto del processo creativo, dell'immaginazione, della pittura e poesia quali visioni, oltre che, marginalmente, anche dei Preraffaelliti.

Per ciò che concerne i parallelismi, vediamo ad esempio in Blake, un parallelismo perfetto tra le due forme espressive. Pur partendo da soggetti di origine verbale, Blake non esegue illustrazioni del testo, ma illuminazioni di un dato testo, testo che filtra attraverso la sua immaginazione creativa, anziché procedere guidato dalla fantasia che è originata da un passivo atteggiamento nei confronti del testo e della realtà. Sentiamo Frye al proposito:

“la distinzione tra l'illustrazione e questo tipo di illuminazione è grosso modo parallela alla differenza tra recitare una poesia e metterla in musica. Nella recitazione la poesia è trasposta dalla stampa al

⁴Cit. in G. Leoni (a cura di), *Due luci, due verità* (Saggio introduttivo p. XVIII), in J. Ruskin, *Turner e i Preraffaelliti*, Einaudi, Torino 1992.

⁵Cfr. H. Bremond, *Preghiera e poesia*, Rusconi, Milano 1983.

suono, e guida l'orecchio come l'illustrazione guida l'occhio. Ma quando una poesia è messa in musica, quest'ultima prende il sopravvento sul suo ritmo e sulla sua struttura. Si tratta della stessa poesia, ma l'ambientazione e il contesto sono differenti. Allo stesso modo, nell'illuminazione il contesto non è più un commento visivo, ma un atto di critica creativa".⁶

Per i soccorsi reciproci muoveremo, ad esempio, dal fatto che "i media verbali interiorizzano l'immagine che usano, cosicché il lettore è costretto a costruirsi la propria struttura di visualizzazione". Infatti "l'illustrazione allevia questo sforzo fornendo un equivalente già pronto per la raffigurazione mentale del lettore ...".⁷

Tuttavia, prestando attenzione al mondo che ci circonda (culturale ed artistico) vedremo, ancora più concretamente, che le immagini vogliono la didascalia e il commento, le parole aspirano ad una traduzione visiva; o ancora le scritture che sognano di farsi immagini, immagini che incorporano scritture in una sorta di trascinarsi reciproco. Insomma, parole e immagini si cercano, si sobillano, si associano, forse mosse dal desiderio di diventare vive. "Sembra che parli": questo giudizio è a lungo suonato, per una figura dipinta o scolpita, come l'elogio più alto; e poi, come non ricordare Michelangelo che voleva il suo Mosè parlante!

⁶N. Frye, op. cit., pp. 137-8.

⁷Ibidem, p. 183.

Tali reciproci desideri hanno sempre avuto luogo nella storia dell'arte, e la tensione verso il voler farsi carne ha portato a unire le forze espressive e creative di ogni forma d'arte, dall'ut pictura, poesis al cinema di oggi, o alla realtà virtuale, o ancora alle installazioni multimediali, volendo trasformare, tramutare: materiali inerti, inorganici, freddi - attraverso la mano e la mente dell'uomo - in vita.

Tuttavia, un'altra motivazione inerente al ricorso della pittura alla parola scritta, e viceversa, è quella di evitare la confusione. Al lettore, accanto a quella "letterale", si vuole offrire una lettura più complessa e simbolica, come per esempio vediamo nei Preraffaelliti, sebbene Ruskin ritenga l'appello all'elemento verbale come un simbolo di debolezza.⁸

L'associazione di verbale e visivo, nell'ambito dell'iperrealismo simbolista preraffaellita o del realismo visionario di Blake, è, e resta evidente nel contesto del "figuralismo", quel figuralismo che trae le sue origini dalla lettura tipologica dei testi sacri adottata in ambito teologico⁹. E nell'ordine stesso della figurazione il messaggio dell'opera d'arte può essere analizzato secondo diversi livelli di significazione, come quelli distinti da E. Panofsky per l'iconografia¹⁰.

Sul piano del contenuto delle opere si potrà cogliere uno stretto rapporto, tanto al livello dei significati formali e quindi sensibili, quanto al

⁸Cfr. G. Leoni, op. cit., p. XVIII.

⁹Ibidem.

¹⁰Cfr. E. Panofsky, Il significato nelle arti visive, Einaudi, Torino 1962.

livello intelligibile, ossia comparando i significati secondari o convenzionali (costituenti il mondo di immagini, storie, allegorie), in definitiva letterari.

Concludendo, diremo che lo scopo dello scritto è prettamente filologico: una presa d'atto dei trascorsi letterari della pittura; nonché pittorici della letteratura, sia pur con una sorta di sbilanciamento d'indole verso quelli su supporti visivi. E ancora, guarderemo a questi trascorsi in ordine agli sviluppi paralleli, agli scambi fruttuosi: sul piano della tecnica, delle ricerche formali, delle tematiche ecc., ma soprattutto affronteremo pittura e poesia dal punto di vista del processo che sovrintende alla creazione dell'opera d'arte (pittorica e/o poetica).

E' una riflessione sulla diversa e parallela sensibilità dell'arte dello scrivere e del dipingere: noi guardiamo il mondo, riflettiamo su di esso, lo traduciamo e ri-creiamo in strutture verbali o visive, ma l'intima aspirazione è il desiderio di onnipotenza che l'artista cerca in tutta la sua vita: e tale *kunstwollen* è il ricreare il mondo nel tempo e nello spazio, in una nuova Genesi.

“Che cos’è la storia? Un chiodo al quale appendo i miei quadri.”

Alexandre Dumas, *Causeries du lundi*.

Tutte le arti si servono di linguaggi che si evolvono secondo certe regole nel corso dei secoli, sicché in ogni nuova epoca storica non solo i soggetti tradizionali sono visti e rappresentati in modo diverso, - dal momento che varia la base noetica - ma diversa è la scelta dei soggetti da rappresentare. Così, attraverso gli anni il significato fondamentale del messaggio trasmesso dall’artista si trasforma non solo nella forma, ma anche nel contenuto, come pure il concetto stesso di arte e la sua funzione.

Ciò che resta stabile, pur nel suo variare e rapportarsi, è l’intima relazione tra arti verbali e visive.

2.1 UNA PANORAMICA NELLA STORIA.

Passando in rassegna qualsiasi storia dell’arte non possiamo non discernere una certa relazione fruttuosa delle arti, di elementi verbali frammisti a elementi visivi. Dall’Antico Egitto - come ad esempio nel libro dei morti di Hunefer (una tempera su papiro dell’ottocento a. C., con parole dipinte in geroglifici pronunciate dal defunto) - alla Grecia e Roma, l’interdipendenza tra le arti è ben radicata.

In particolare, tanto l'arte greca quanto quella romana, ci offrono dipinti e sculture, prendiamo fra tutti la Colonna traiana, in cui sono rappresentate, o meglio visualizzate, strutture verbali inerenti a fonti letterarie celebrative, o anche di sovente, relative a miti di dei. Tale interrelazione di arti, avviene sia in letteratura, pregna di ecphrasis¹, sia in pittura, scultura e, non ultimo il teatro (theama), il quale è soprattutto una presentazione visiva della letteratura.

Accanto a opere che appartengono - per il tipo di supporti usati - alle arti visive, e che nello tempo sono traduzioni o equivalenti di strutture verbali, vi sono, del pari, opere verbali innescate da dipinti, le quali sono delle elaborate descrizioni (ecphrasis) di detti dipinti. Un esempio, nella letteratura della tarda classicità è *La storia d'amore di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio la quale "è innescata da un quadro, elaboratamente descritto, del ratto di Europa (si veda Tav. V), che induce un astante a raccontare la sua storia a un altro astante"².

E' tuttavia con l'espansione della religione cristiana che si instaura un più energico e florido rapporto tra le arti visive e le fonti letterarie: in particolar modo con le Sacre Scritture.

A partire dall'Editto di Costantino del 313 d. C.: Editto che vuole la religione cristiana, come religione ufficiale del mondo occidentale; arte e teologia e quindi arte e Sacre Scritture si legano con forti vincoli. Ciò si vede

¹Ricorderemo a proposito la lode di Cicerone ad Omero: "E' la sua pittura non la sua poesia che noi vediamo; cit. in D. Baker-Smith, op. cit., p. 993.

²N. Frye, op. cit., p. 181.

chiaramente nell'arte paleocristiana prima; bizantina, romanico-carolingia e gotica poi. Tanto è vero che nell'ambito di tali periodi artistici non esiste nessuna formulazione di giudizio dell'opera d'arte, se non l'apprezzamento sul valore dei materiali usati e naturalmente sull'adesione dell'opera alle Sacre Scritture, adesione che significa un'arte con funzione prettamente didattica. Così, l'importanza attribuita alla Bibbia come Parola di Dio e l'importanza della divulgazione più immediata attraverso le immagini, causa - come si è detto - il consolidamento della collaborazione tra l'elemento visivo e quello verbale, su una gamma di supporti³ diversi. Tale collaborazione comincia a delinearsi molto meglio però nel periodo romanico-carolingio. Infatti, dopo secoli di devastazioni barbariche, il bisogno di ripristinare la cultura è sentito particolarmente, e ci si adopera per la conservazione e la trasmissione ai posteri di tutto lo scibile umano: attraverso testi e immagini. Così in molti monasteri nascono gli scriptoria, i laboratori degli amanuensi dove i libri sono arricchiti da splendide miniature (il Salterio di Utrecht, (Tav. III, A) *l'Evangelario di Kells*, *l'Evangelario di Lindisfarne*, o ancora il Codice purpureo di Rossano ecc.).

E' più' raro assistere al connubio tra immagini e testo su supporti quali la tavola, perché (le immagini) forse sono "più sospette di prestarsi al

³Tra i più importanti: il manoscritto, il quale è ornato dalla miniatura, la quale è sviluppata nel Medioevo da diverse scuole, quale la merovingia, la lombarda, la visigotica, o quella sviluppata in Irlanda e in Inghilterra, la cosiddetta miniatura iberno-sassone. Ancora nel corso del Medioevo, il codice miniato, si sviluppa in centri come Aquisgrana, Treviri, Reims ecc. e in ateliers di miniatori come quello di Jean Pucelle. Tale modo di illustrazione del manoscritto dura a lungo, sino alla invenzione della stampa, e in conseguenza di ciò, l'incisione sostituisce la miniatura nell'illustrazione e nella decorazione del libro.

culto idolatrico”⁴. In conseguenza di tale fatto: (...) “legata alla pagina scritta o alla parete, l’immagine dipinta è sempre relativa, non si dà mai come immagine in sé”⁵, tanto più che “il libro è accessibile a pochi e la miniatura lo adorna più che non lo illustri”.⁶ Malgrado la poca accessibilità e l’oligarchica fruizione del libro, la miniatura aveva comunque già goduto, nell’Italia meridionale, di una sorta di popolarizzazione negli exultet, “lungi rotuli scritti e figurati, che il prete, leggendo, lasciava pendere fuor dall’ambone, in modo che la gente potesse vedere le figure, orientate in senso opposto allo scritto”⁷.

Dopo i secoli bui, come è stato detto da parte di certa storiografia, (dal V secolo d. C. al XII, XIII secolo) i profondi cambiamenti della società europea durante il XIV secolo (lo sviluppo delle città, l’incremento dei commerci, la disgregazione del Feudalesimo, la crisi della Chiesa, spossata dalle continue lotte con l’Impero tedesco) pongono le basi per una nuova concezione di vita. Le arti riflettono le nuove problematiche, soffermandosi tuttavia, su tematiche essenzialmente religiose: scene bibliche, vite dei santi; pur affacciandosi altre tematiche profane e cavalleresche come appunto la Divina Commedia di Dante. Maggiormente l’architettura riceve impulso dalle nuove esigenze sociali: è il periodo delle cattedrali, queste enormi opere collettive che sorgono ovunque in Europa, e, legata alla completezza di queste cattedrali è la pittura, espressionista o primitiva, ricca di idee nuove e libera

⁴G.C. Argan, Storia dell’arte italiana, Sansoni 1968, p. 293.

⁵ibidem.

⁶ibidem.

da ogni nozione preconcepita, non condizionata dalla propria inesperienza dei volumi e delle forme, ma tesa verso l'espressione ideale della pietà popolare.

La linea di tendenza a usare didatticamente testi e immagini è molto forte e ciò si verifica sotto la enorme spinta dei nuovi ordini monastici: cistercense, francescano e domenicano, i quali furono i maggiori committenti dell'arte medioevale. Essi perseguono il fine di rendere comprensibili a tutti i concetti religiosi e ad esortare i fedeli a visualizzare mentalmente le storie bibliche, così da fare comprendere meglio il messaggio di Cristo. Particolarmente attivi in questa tendenza alla visualizzazione, o anche nell'aumento della enfasi religiosa in pittura e in letteratura, sono i francescani, i quali, rifiutando le complesse figurazioni simboliche delle epoche precedenti, mirano ad un'arte comunicativa e facilmente comprensibile. Giotto (e lo stesso dicasi per Dante) si muove sotto questo influsso, presentando scene il più possibile realistiche e sottolineando il carattere narrativo delle arti, nella fattispecie la pittura, sostituendo dettagli concreti agli elementi simbolici dell'iconografia del passato. Inoltre, introduce innovazioni stilistiche come la tridimensionalità dello spazio pittorico, o ancora la gestualità e l'espressività della figura, per trasmettere all'osservatore delle emozioni umane, così da conferire un significato umano ai misteri della religione e della comprensione di Dio.

E' evidente che tutta la cultura letteraria e artistica tardo medioevale, è influenzata dalla filosofia tomistica, con il suo mettere l'accento sul

⁷ibidem.

carattere pratico, tanto della vita, quanto dell'arte, con lo scopo della salvezza finale. Infatti l'arte è un modo di operare avendo come fine il valore meritorio dell'opera perfetta, ricercando il bello, fatto di armonia, ordine, simmetria, in quanto segno di Dio nella Creazione.

Il tipo di attività meditativa (nell'osservatore) promossa da opere letterarie o pittoriche, offre un programma comune per le arti, mirata a impressionare la memoria con notevoli immagini, e si dirà - meglio in seguito - che il tipo di concezione dominante, nel Medioevo, come d'altronde ancora più marcatamente nel Rinascimento, è quella retorica, la quale può competere con l'eloquenza persuasiva dei predicatori.

Il XV secolo si concentra sullo sviluppo dell'economia: Firenze diventa la prima potenza finanziaria d'Europa, e da qui partirà il grande movimento (e successivamente da Roma e da Venezia) che coinvolgerà l'Europa tutta: il Rinascimento.

Ormai il Medioevo ha fatto il suo tempo, si cerca ora di far rinascere l'antichità classica e di imitarla in tutto. Il bello non è più cercato nell'ideale divino, ma nell'imitazione della realtà, e nella conoscenza scientifica, sotto l'autorità degli Antichi, greci e latini. Mentre la mitologia e la storia antica propongono un nuovo repertorio di temi per le arti, senza per questo dimenticare completamente i soggetti cristiani, si ha da C. Cennini, un innalzamento di rango della pittura a livello di poesia e scienza, che poi sarà ripigliato dall'Alberti.

Col Rinascimento - pur cambiando il generale atteggiamento verso il mondo - l'estetica rinascimentale non cambia in maniera sostanziale rispetto a quella medioevale: difatti rimane legata alla dottrina pedagogica dell'arte. Il Rinascimento si adopererà per un recupero dell'antichità e in particolare della latinità, e l'antichità apparirà agli umanisti delle corti italiane, una felice ed insuperabile primavera dell'arte. Ciò contribuisce al fatto che, alcuni artisti come Tiziano, seguendo le teorie dell'arte che si richiamano appunto alla classicità, comincino a rappresentare scene mitologiche, ispirate a opere letterarie della classicità, quali le famose *Metamorfosi* di Ovidio (Tav. III, B), e in coerenza alla relazione tra arti, questi dipinti vengono chiamati poesie. Del pari naturalmente, la mitologia classica viene usata a fini propagandistici. L'allegoria offre un nuovo linguaggio per esprimere vecchi temi, tale che gli dei greci e romani adesso si fanno simboli della potenza veneziana. L'arte classica - non dimentichiamo - è vista come perfetta, e dunque è da imitare.

Il canone rinascimentale dell'imitazione, probabilmente, segna la differenza con il Medioevo e le sue *artes dictandi*, regole troppo astratte che portano ad una ripetizione immobile e scolastica della letteratura; diversamente il Rinascimento imita sì i grandi del passato, ma per svilupparli e migliorarli⁸.

⁸Cfr. G. Vasari, op. cit., a proposito del concetto di arte come cammino progressivo, cammino che porterà però al Manierismo.

E' il tempo questo in cui si registra la riscoperta dell'uomo e del mondo nei loro valori connaturati, laici e naturali, avversi alla trascendenza (oltre i limiti di ogni conoscenza possibile) della concezione medioevale; il tempo del progresso parallelo di arte e scienza, della prospettiva, della divisione tra l'uomo (soggetto) e la natura (oggetto); il tempo della nascita delle Accademie, delle regole manieristiche; ma anche contemporaneamente di concetti antiaccademici come quello sull'inadeguatezza delle sole regole e modelli per la creazione dell'opera d'arte, la quale ha necessità del genio.

Ma, prescindendo da questa renovatio, e dall'antropocentrismo rinascimentale, non ci rimane che constatare ancora una continuità con il passato prossimo e remoto: ovvero l'impegno da parte delle arti visive nei riguardi di un programma verbale. Pur abbandonando l'iconismo medioevale, la situazione non cambia infatti nel rappresentare, ad esempio, La nascita di Venere del Botticelli, o *L'ultima cena* di Leonardo.

In via generale, diremo che mai nella storia dell'arte tutta - per lo meno sino agli Impressionisti e ai movimenti artistici successivi - vi sia stata una tendenza alla non rappresentazione nelle opere d'arte, difatti la opacità⁹ del supporto, indice di un'arte oggettiva e autoreferenziale, è un concetto moderno dell'arte.

Il Rinascimento ora, progressivamente, si evolve nel Manierismo. Il ritmo entra nella composizione pittorica. Tanto nell'ambito religioso che

⁹Intesa questa, come impossibilità di far trasparire una realtà altra, se non quella della pittura stessa sul supporto.

profano, l'arte esprime un ideale di bellezza visto più nel fasto delle corti che nella natura. E l'Europa attraversa la crisi del Protestantismo, seguita dalla Controriforma; mentre la sorellanza tra arti, i parallelismi, i soccorsi reciproci, la intelligibilità¹⁰ delle opere d'arte come prodotti di cultura, continuano attraverso Protestantismo prima, e Controriforma poi, con l'arte barocca.

L'arte barocca è un'arte trionfale, ma allo stesso tempo di illustrazione. Essa, inoltre traduce una grande inquietitudine spirituale che si ritrova in tutta l'Europa, attraversata pure da un'abbondante letteratura mistica.

Dal lato protestante, pur limitando - a favore della ritrattistica - le rappresentazioni di soggetti religiosi, si dà adito comunque a trasposizioni visive di strutture verbali propagandistiche, come l'eloquentissimo dipinto di Girolamo da Treviso I quattro evangelisti lapidano il Papa. Dall'altro lato, sotto la spinta controriformista del Concilio di Trento, nonostante la riaffermazione della concezione gregoriana della pittura come libro degli idioti (cioè degli analfabeti), si asserisce la necessità che l'arte si ponga a servizio della Chiesa, attribuendo agli ecclesiastici il compito di vigilare e disciplinare moralmente l'arte sacra. Lo scopo delle decisioni conciliari è quello di fare dell'arte uno strumento di lotta e di propaganda contro l'eresia; arte che dovrà essere illustrativa e didascalica (come già nel Medioevo), in

¹⁰Da intendere nel senso del Panofsky, il quale riferisce il termine intelligibile - in contrasto con sensibile - al soggetto secondario di un'opera d'arte, alla cui interpretazione è necessaria la conoscenza delle fonti letterarie.

grado di divulgare le verità di fede tra le grandi masse popolari e di provocarne il consenso. In questa temperie, un grande ruolo evidentemente è assolto dai committenti, quali gli ordini religiosi, primo fra tutti la Compagnia di Gesù, tanto che si parlerà poi nel Barocco di uno stile dei gesuiti.

L'avvento dello stile rococò coincide con la morte di Luigi XIV e risponde a quel bisogno di libertà e leggerezza che caratterizza la Reggenza in Francia, questo movimento si estenderà a tutta l'Europa, come proseguimento del Barocco.

Pur nell'ambito di un'estetica edonistica, nell'arte rococò, si ritrovano serie di dipinti, forse sotto l'influenza delle poesie mitologiche di Tiziano e del Veronese, che sviluppano visivamente strutture verbali, come del resto in Watteau, o in Boucher (Tav. V), legate a temi mitologici, non con il fine celebrativo, ma meramente e languidamente edonistico.

Il XVIII secolo vede risplendere soprattutto la scuola inglese con la sua pittura dallo stile raffinato e aristocratico, con i suoi ritratti e paesaggi (Gainsborough, Reynolds e Constable), dove sono espressi intimismo ed emozione, sentimenti che annunciano già il Romanticismo.

Il secolo si chiude poi al nascere del movimento neoclassico. Pure questo secolo vede nascere l'Estetica (Baumgarten) che dà l'avvio sia alla Critica d'arte (per esempio i resoconti dal 1737 dei Salons parigini delle esposizioni di Diderot), sia alla Storia dell'arte (Winckelmann), ovvero la prima storia dei fatti artistici intesi, in senso moderno, come svolgimento autonomo e non più attraverso la vita degli artisti, come peraltro era stato per

il Vasari. L'infatuazione di questo secolo per la nuova scienza archeologica che riporta alla luce le antichità greche, egizie e latine, rinnova l'ispirazione ed esalta un ritorno alla purezza e all'equilibrio dell'ideale classico. La ragione, la moderazione, la simmetria, l'ordine e la chiarezza dominano. Nel Neoclassicismo dunque, l'interesse per i modelli classici è molto sentito, in contrasto aperto con il sensibile e con la passione dell'arte barocca, bollati dal Winckelmann come *parenthysus*. I modelli classici, rappresentati con forme chiuse e scultoree che trovano la loro ragion d'essere nel platonismo e pitagorismo, non cessano di essere le fonti letterarie del passato, come ad esempio le tematiche tratte dalla storia romana, trasposte da David in splendidi dipinti (per esempio Il giuramento degli Orazi).

Ancora, in questo XVIII secolo di Neoclassicismo, si sviluppa la pittura aneddotica (Hogarth), una pittura di carattere moraleggiante che fa riferimento a strutture verbali, come nei dipinti della serie *La carriera del libertino* (Tav. VI) omonima alla commedia scritta da Fielding.

Agli ideali illuministici del XVIII secolo, alla sicurezza della ragione, subentra ora l'incertezza, il dubbio, l'introspezione psicologica. Dopo l'arte trionfalistica del periodo napoleonico si fanno sempre più strada, in tutta Europa, tendenze figurative ispirate all'emozione e al sentimento; sentimento sollecitato anche dalle suggestioni pittoriche dei poemi, dei romanzi o della storia come in Delacroix, nei Preraffaelliti, in Blake ecc.

Il Romanticismo riscopre infatti la Storia, a dispetto dell'antistoricismo e dell'idealismo formale del Neoclassicismo, e a dispetto

del suo pregiudizio che l'arte classica fosse perfetta, con la conseguenza che si dà ora invece legittimità al variare nella storia del concetto di bello, e si dà adito inoltre alla convinzione di Schlegel e Ruskin che l'arte medioevale fosse superiore, in quanto pura e non contaminata dall'accademismo rinascimentale.

Nella letteratura e nella filosofia, così come nell'arte, il Romanticismo determina una rottura con il mondo culturale legato allo studio della classicità. Ora il colore, la forma, la composizione, vengono indagati per nuove possibilità drammatiche. In particolare il colore, di essenziale importanza nell'Impressionismo, è utilizzato per esprimere l'impressione immediata e lirica.

Con l'Impressionismo ha inizio la fine delle relazioni sistematiche tra strutture verbali e strutture visive. La rivolta contro l'asservimento della pittura alla letteratura - come è avvenuto per tutto il corso della storia dell'arte (sic!) - comincia già dai paesaggisti inglesi: Turner, Constable, Bonington, e continua più segnatamente con gli Impressionisti, sino ad allargarsi e minare la rappresentazione stessa. Dice a proposito un aneddoto attribuito ai pittori del XX secolo, forse a Picasso o Matisse, che "... un quadro, per esempio di un pesce, non era un pesce: « Verissimo: non è un pesce, è un quadro »¹¹.

La rottura con i valori tradizionali della bellezza, del colore, della forma e dello spazio, caratterizzano dunque l'arte moderna. Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Espressionismo, Surrealismo, queste le avanguardie

storiche che troncano le relazioni tra elemento verbale e visivo, per lo meno nel senso tradizionale: cioè le arti, da ora in avanti, tendono a rappresentare se stesse. Tuttavia tutte le arti, nell'ambito delle avanguardie e post-avanguardie - in un modo o nell'altro - assimilano in esse i diversi linguaggi espressivi: ad esempio nel Cubismo, in pittura quanto in letteratura, si scompone e ricompone l'oggetto che si cerca di rappresentare sincronicamente, con la presenza simultanea di differenti prospettive; in cui si cerca inoltre di trasformare la sequenza temporale in una estensione spaziale. Analogamente il Futurismo con le tavole parolibere, che tenta di ritmare la pittura con la rappresentazione del tempo nel quadro, peculiarità invece della letteratura (nel senso lessingiano); o ancora il Surrealismo, la cui pittura e letteratura, insieme, sondano il mondo nascosto dell'inconscio, evidenziando sogni, allucinazioni ed ossessioni, e giungendo ad una sorta di Catarsi freudiana.

Generalmente, la trasposizione visiva del testo è legata al diffondersi del libro illustrato, e questo avviene sia prima dell'invenzione della stampa (dove la miniatura assolve al compito), tanto successivamente (dove le nuove tecniche di incisione sostituiscono la miniatura).

Tanti, tantissimi nomi di grandi artisti sono legati nel tempo all'illustrazione del testo: Dürer, Holbein, nel Rinascimento; Rubens, Poussin, nel 1600, per i frontespizi (la pagina introduttiva al testo);

¹¹Cit. in N. Frye, op. cit., p. 190.

Fragonard, Canaletto, Tiepolo nella vignetta (una piccola incisione in stretto rapporto con il testo), nel XVIII secolo; mentre in Inghilterra prende piede - come si è detto per Hogarth - il fenomeno dell'illustrazione di testi letterari e tra i primi e più grandi artisti, a parte Hogarth, troviamo artisti come Reynolds (vedi *I discorsi sull'arte* e l'affermazione della superiorità della pittura storica), come Fuseli, maestro di Blake e anche poeta, il quale si ispira soventemente a illustrare temi shakespeariani; o ancora artisti quale Flaxman, grande illustratore dell'Iliade e dell'Odissea, nonché delle Tragedie di Eschilo e della Divina Commedia.

Ricorderemo, per esempio, che a promuovere la pubblicazione di una serie di stampe illustrative del teatro shakespeariano, in questi anni è John Boydell, un editore e incisore inglese, che è sindaco di Londra nel 1790. Egli commissiona tali opere ai maggiori artisti del tempo, ossia a Reynolds, a Fuseli ecc.

Successivamente vanno citati, per il XIX secolo, artisti come Daumier, Delacroix, Doré, e ancora più tardi: Dérain, Apollinaire, Léger, Malraux, Picasso, Campigli, De Pisis, Carrà e Guttuso.

William Blake e il movimento preraffaellita, i migliori esempi dello sviluppo della pittura come associazione delle immagini con le parole, e come sviluppo della pittura come illustrazione e illuminazione di opere di Shakespeare, di Dante, di Milton e soprattutto della Bibbia, saranno argomento del terzo capitolo. Ora tentiamo però, di ripercorrere nel campo

delle teorie, le idee espresse dagli uomini che hanno, in un modo o nell'altro, influenzato il corso e il discorso sulle e delle arti.

2.2 UNA PANORAMICA NELLA TEORIA.

Lo studio delle ri-creazioni e trasposizioni visive di fonti letterarie, studio che sarà fatto nel prossimo capitolo, è finalizzato a mettere in risalto il comune terreno in cui arte e poesia si incontrano, sia pur in un vario panorama di teorie estetiche.¹

Per spiegare la natura e il valore dell'opera d'arte bisogna considerare alcune variabili che sono direttamente coinvolte nel processo artistico: l'opera, l'artista, il soggetto dell'opera, il pubblico²; e in ampi periodi storico-artistici, la committenza.

Porre ognuna di queste variabili³ come fulcro di una teoria critica, significa ottenere in cambio una sorta - anche se semplificata - di orientamenti estetici onnicomprensivi.

Vedremo, di volta in volta, all'interno dei principali orientamenti, le affinità tra le arti, più strette in alcuni, più labili in altri.

Almeno nel tempo, la prima teoria estetica che incontriamo, ci spiega l'arte come un'imitazione e una rappresentazione dell'universo (da noi chiamato soggetto dell'opera), in definitiva, nel senso aristotelico un'imitazione di tutto ciò che esiste o che potrebbe esistere.

¹Cfr. I. A. Richards, *Principles of literary criticism*, London 1935; e M. H. Abrams, op. cit. pp. 21-59.

²Cfr. M. H. Abrams, op. cit., in particolare pp. 25-27.

³Eccezion fatta per committenza, in quanto si può considerare contenuta nella variabile pubblico.

Nei dialoghi platonici (*Repubblica*, *Leggi*), Socrate dice che tutte le arti sono imitazione: ma, in verità il concetto di arte in Platone prende un brutto voto: l'arte per il Nostro è un regresso a tre gradi dal mondo delle idee, dove soggiorna il bello, il buono, il vero; e atteso che l'arte imita il mondo sensibile che a sua volta, è l'imitazione del mondo delle idee, ne consegue una mimesi della mimesi, che di fatto, è un allontanamento ulteriore dal bello, dal vero, dal buono.

Se Platone boccia l'arte, parimenti non fa Aristotele, per il quale nella *Poetica*, le arti sono certamente mimesi del mondo sensibile, il quale mondo non è -come in Platone - mondo delle apparenze, ma delle essenze. Comunque già Aristotele, pone le differenze basilari tra le arti: esse differiscono in quanto imitano con mezzi diversi, cose diverse, e in maniera diversa.

Nel Rinascimento l'estetica mimetica, anche se in concomitanza con quella pedagogica, si rafforza e si evolve sotto l'influenza dell'edonismo e del platonismo, influenza che determina un entusiasmo per la bellezza, sentita come supremo diletto. L'arte è considerata il riflesso di un'eterna idea di bellezza soprasensibile. L'edonismo e il platonismo però sono accostati all'arte della retorica, facendo risultare l'arte tanto un ideale diletto, quanto contemporaneamente un diletto ammaestramento. Ancora, dopo la pubblicazione della riscoperta *Poetica* di Aristotele, da parte di F. Robertello nel 1548, e moltiplicatesi le ricerche intorno alla natura e alla funzione dell'arte, - complice il concetto aristotelico di catarsi - si attribuì più marcatamente all'arte un fine morale. Poi - come si è detto altrove in questo

lavoro - la Controriforma con le sue esigenze moralistiche, rafforza il pedagogismo estetico, assoggettando l'arte ai fini della religione, facendola ritornare addirittura all'allegorismo medioevale.

Tale orientamento si protrae sino al XVIII sec. in teorici come Batteux⁴ e Lessing. I due critici pur differenziandosi nell'adozione di una logica deduttiva il primo, e di una induttiva il secondo, affermano che l'arte⁵ è essenzialmente imitazione.

Nello stesso panorama critico del tempo i pareri naturalmente sono diversi e convergenti allo stesso tempo: c'è chi come Harris ritiene le arti imitative ma differenti per i mezzi usati;⁶ chi come Kames invece crede solo che la scultura e la pittura siano imitative, e solo la musica e l'architettura producano originali e non copie della natura;⁷ o ancora chi come Twining, il quale differenzia le arti a seconda dei mezzi che esse usano: iconici quelli della pittura, convenzionali quelli della letteratura.⁸

Tra estetiche mimetico-edonistiche e mimetico-pedagogiche vi è, in verità, una sorta di conciliazione, tramite la dottrina dell'allegorismo, questo succede sia nel Medioevo, sia nel Rinascimento umanistico: in tal modo, sotto il significato letterale delle opere d'arte (soggetto primario e secondario nella terminologia del Panofsky)⁹, vi si può leggere una verità morale. Tuttavia, questo compromesso approfondisce la distinzione mantenutasi viva attraverso

⁴C. Batteux, *Le beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1747.

⁵Per quanto concerne Lessing e la teoria sulla diversità tra le arti si veda: *Laokoon* 1776.

⁶J. Harris, *Three treatises*, in the works of J. Harris, London 1803.

⁷H. Home (Lord Kames), *Elements of criticism*, Boston 1796.

⁸Aristotle's treatise on poetry, a cura di T. Twining, London 1789, op. cit.

tutta l'antichità: tra contenuto e forma, poiché il contenuto ha valore conoscitivo o morale, e quindi per se stesso non può dirsi né bello né brutto; e poiché la forma si considera come per se stante, veste e decorazione del contenuto, risulta che l'estetica si sviluppa in una complessa e complicata poetica e retorica, con un conseguente sviluppo della tecnica e di rigide regole.

Gli effetti si potranno riconoscere in tutta la tradizione classica, dove la qualità della trasmissione è di più grande importanza rispetto all'attualità o novità del contenuto: Pope riassume un'intera cultura dicendo che l'arte è "ciò che spesso fu pensato, ma mai così bene espresso".

Il concetto dell'arte come imitazione finalizzata al piacere, non ebbe dunque il ruolo predominante nell'estetica classica, difatti l'imitazione è strumentale alla creazione di certi effetti sul pubblico. Le teorie pedagogiche guardano all'arte come ad un mezzo per un fine, non considerando l'autonomia che essa dovrebbe avere. L'unione di retorica e poetica, ha lo scopo di sortire effetti pre-meditati sul pubblico da istruire o ammaestrare.

La straordinaria versatilità della Poetica di Aristotele, fa sì che su di essa poggino un po' tutte le teorie estetiche. Dalla Poetica, e particolarmente dai concetti in essa espressi di dramma e catarsi, nasce appunto la volontà di attribuire all'arte una funzione didattica.

Il famoso aforisma di Simonide di Ceo - reso celebre da Plutarco - e la ancora più conosciuta formula: "ut pictura, poesis" di Orazio, sottolineano la forte affinità di poesia e pittura. Orazio, nella sua interpretazione di Aristotele,

⁹Cfr. E. Panofsky, op. cit. p. 44.

dà alle arti un carattere fortemente retorico, considerate come irresistibili modi persuasivi di presentare un certo messaggio. E' molto comprensibile ciò, atteso che la retorica fu l'arte romana per antonomasia, eminentemente sintetizzata nel *De Oratore* di Cicerone.

Il matrimonio di arte e retorica, nell'*Ars Poetica* di Orazio, consta di tre elementi fondamentali in equilibrio tra loro: *Prodesse*, *Delectare* e *Movere*. Nel tempo però il loro equilibrio varierà: per i rinascimentali come Sidney sarà importante *prodesse*, come *delectare* lo sarà per Dryden e Johnson e per tutto il settecento. Orazio col suo trattato, nelle considerazioni che fa circa le arti visive, dice che la mente è più sensibile a qualcosa che percepisce mediante la vista, piuttosto che mediante l'udito; e ciò, nella discussione classica, dà un ruolo prominente al pittorico, sia che esso venga ottenuto con la penna o col disegno.

Altrettanta importanza assume un altro retore classico: Quintiliano, per la spinta che dà in direzione del pittorico nelle arti verbali. Egli affida un ruolo determinante, nelle arti persuasive, alle immagini mentali, veicolate da una parola-dipinto, che ha il compito di provocare nel pubblico un coinvolgimento immaginativo tale, da ottenere la comunicazione degli stessi sentimenti provati dall'artista-retore. La parola-dipinto è ossessiva attenzione al dettaglio e in particolare a quei dettagli accidentali i quali possono anche non essere strettamente rilevanti all'azione, ma contribuiscono alla concreta realizzazione della scena.

Il carattere retorico delle arti ribadito da Quintiliano, viene ripreso ancora nel Rinascimento da teorici quali Alberti nel *De Pictura*, e da Erasmo nel *De Copia*.

Alberti, sicuramente influenzato da Cicerone (del quale fu recuperata, nel XV sec., la versione completa del *De Oratore*), nel *De Pictura* applica appunto il modello ciceroniano dell'oratore persuasivo alle arti visive, dando così particolare importanza al ruolo letterario dell'artista. Questo tentativo ben riuscito determinò l'elevazione dello status delle arti e dell'artista, da quello del lavoro manuale e artigianale, a quello intellettuale.

Alberti insiste sul fatto che il pittore, per essere tale, deve avere la capacità di creare una buona *historia*, ciò significa che il tema o il soggetto narrativo del dipinto debbono necessariamente avere la capacità di impressionare e commuovere il pubblico. Il maggior pregio dell'artista non sarà la sua abilità nel dipingere, che si presume scontata, ma sarà la sua inventio, cioè la capacità di scegliere e organizzare la *historia* in modo dettagliato; e ciò è paragonabile, anzi è equivalente alla parola-dipinto o *ecphrasis*. La descrizione verbale sarà equivalente quindi alla descrizione o illustrazione pittorica.

Un'altra raccomandazione che l'Alberti fa all'artista rinascimentale, è quella di studiare i poeti e gli oratori, nonché di collaborare con letterati che possano aiutarlo nella concezione di un'opera pittorica.

Dunque, il dibattito sulle *sister arts* è maggiormente monopolizzato dalla visione albertiana, visione che in definitiva esalta l'adozione del modello

retorico; conseguentemente tutto questo porterà ad una concettualizzazione del processo artistico; ed inoltre alla pre-concezione dell'opera, cioè alla possibilità che l'opera venga immaginata a priori della sua realizzazione (ciò contribuirà a formulare l'idea della facoltà dell'immaginazione creativa dal Rinascimento inoltrato in poi).

Nell'ambito di una sorta di deviazione verso il visivo della letteratura, si pone Sidney con *An Apology for Poetry*. La poesia infatti è imitazione - per Sidney - ed una rappresentazione: una pittura parlante con lo scopo di insegnare e dilettere, che imita per piacere e piace per insegnare. In buona sostanza, come già altre volte sentito, è un mezzo per un fine, ed il fine è il successo che l'opera ottiene nell'adempiere all'insegnamento, successo che è proporzionale al valore dell'opera.

A influenzare Sidney in direzione del pittorico fu indubitabilmente il suo Grand Tour, durante il quale ebbe modo di apprezzare le opere pittoriche di Tiziano e del Veronese. La sua apologia difatti, verte sulla qualità e forza delle immagini (condannate dalla Riforma come idolatria), in quanto riteneva queste (le immagini) utili mezzi per l'insegnamento delle virtù: la sua tesi è appunto che le pitture parlanti illuminino la facoltà immaginativa e giudicante dell'osservatore, dilettrandolo e istruendolo. Tuttavia, nonostante la sua difesa, la Riforma provocherà la produzione di un minor numero di immagini fisiche, e maggiori immagini espresse dalle parole, che erano meno dipendenti dai sensi e dirette forse più direttamente all'intelletto.

La continuità dell'approccio retorico delle arti viene confermato ancora, per esempio, da F. Junius in *The Painting of the Ancients*, in cui si ribadisce essenzialmente la tesi albertiana della *historia*.

Tutte le teorie, ospitate nell'orientamento mimetico-pragmatico, mettono in evidenza la trasmissione di idee o immagini mentali, senza dare la giusta importanza al mezzo fisico¹⁰, con cui detta trasmissione è avvenuta. La pre-concezione, o il lavoro mentale che precede il lavoro concreto dell'arte, è ri-creato dalla mente dell'osservatore, mediante un processo di interpretazione e di lettura: la mente che parla alla mente; e si capisce in questo contesto che la forma materiale dell'opera è vista appunto come mezzo per un fine. Naturalmente *mutatis mutandis*, il termine lettore può essere applicato anche alle arti visive, poiché il fruitore, nell'osservare una scena allegorica o mitologica o simbolica, è impegnato a dipanare un testo.

E' evidente che se il Rinascimento sviluppa l'idea di una pittura subordinata alle arti verbali, è in conseguenza del modello retorico. Pertanto, il carattere testuale della cultura umanistica promuove un'arte - piene di referenze letterarie - che si rivolge necessariamente a un pubblico informato dei miti, delle storie e dei codici iconografici. Questo atteggiamento si modificherà poi nel corso del settecento e ottocento in favore di valori inerenti alla natura o al

¹⁰Almeno sino al *Laokoon* di Lessing, il discorso sulle arti sorelle baderà molto poco ai mezzi fisici.

sentimento, anche se l'importanza della narrazione nelle arti non si affievolirà mai.

L'orientamento estetico mimetico-pragmatico - di cui si è cercato di dare un'idea - è il principale atteggiamento artistico del mondo occidentale da Orazio fino al XVIII sec.

Dopo Locke e il suo contributo psicologico¹¹ nel 1600, ci si dedica con maggior attenzione alla costituzione mentale del poeta e, ai concetti di Genio e Gusto, abbandonando il rigido intellettualismo e formalismo del Cinquecento. Si comincia così gradualmente a porre l'attenzione sull'immaginazione creatrice dell'artista, e sulla sua spontaneità emotiva.

Un passo decisivo verso la teoria espressiva: è l'affermazione, da parte di G. B. Vico¹², della autonomia e teoreticità dell'attività estetica.

L'arte è un prodotto dell'attività spirituale cioè della fantasia, attività spirituale che Vico distingue dalla ragione e la ritiene una facoltà del tutto autonoma da essa, superando l'edonismo, il razionalismo estetico e l'intellettualismo del Leibniz. Dalla facoltà della fantasia, come suo prodotto, si ha il linguaggio poetico, fatto di metafore e in genere da immagini, le quali non sono trasferimenti di un ordine di fatti e di qualità ad un altro, ma la maniera con cui spontaneamente la fantasia configura i suoi oggetti, e perciò il loro valore non è retorico ma poetico, esse (le metafore, le immagini) non sono

¹¹J. Locke, *Essay on Human Understanding*.

¹²G. B. Vico, *La scienza Nuova*, 1725.

escogitate dal raziocinio o frutto di educazione letteraria, ma di genialità ed inventività poetica.

In ordine alla nuova quanto maggiore attenzione tributata al poeta, e in relazione ai concetti di genio (Roger de Piles) e di gusto, formulati già nel XVII sec., bisogna dire che nonostante tali concetti siano rivoluzionari per il processo dell'arte, il secolo rimane, per certi versi, sempre legato alla vecchia teoria pedagogica dell'arte, e del pari, accoglie pure dal Rinascimento la teoria edonistica, teoria che riformula però in maniera nuova: adesso il piacere non è il fine dell'arte, quanto il mezzo, la causa per cui essa si produce, per cui il piacere è la ragione stessa dell'opera d'arte, per cui si arriverà alla conseguenza che l'arte è libertà, senza alcun altro fine se non in se stessa.

Il mutamento di orientamento da *verso l'universo*, a verso il pubblico, ora converge *verso l'artista*. Non più dunque arte come mimesi, come specchio della natura, bensì come interno reso esterno, e come fantasia, immaginazione creativa, come lampada che illumina di se il mondo.¹³

In verità però, il mutamento estetico non avviene mai improvvisamente, alcune idee hanno infatti un'incubazione lunghissima. Qualcosa di simile alla teoria espressiva dell'arte si è verificato con la teoria del Perì Hupsous di Longino¹⁴ nell'opera *Del Sublime*, trattato del I secolo d.

¹³Cfr. M. H. Abrams, op. cit.

¹⁴Comunemente attribuita a Cassio Longino, ma per errore, atteso che Cassio Longino visse nel terzo secolo d. C. e *Del Sublime* risale al I secolo d. C., composto da un ignoto filologo. La teoria del Perì Hupsous riguarda le cinque fonti del sublime, che per Longino sono: il potere di dare forma a grandi concezioni; la passione ispirata e veemente (che appartengono al genio innato); il linguaggio figurato; la dizione nobile; e quindi la composizione elevata (che fanno parte del tirocinio artistico).

C. che fu pubblicato dal Robertello nel 1554, e poi tradotto da Boileau nel 1674. Nel trattato si afferma che l'arte è concepita, non come tale che possa insegnarsi mediante modelli, bensì come una realtà interiore e quasi congenita col carattere. Il comune concetto della poesia come mimesi è superato e si delinea il concetto della fantasia, la quale è in rapporto non con la realtà esterna ma con l'anima del poeta.

J. Dennis in *Advancement and Reformation of Poetry* del 1701, ha rielaborato la teoria longiniana, attribuendo solo alla passione, la qualità del sublime: "... senza Passione non ci può infatti essere Poesia, così come non ci può essere Pittura. E sebbene il Poeta e il Pittore descrivano l'azione, essi devono però descriverla con Passione ... e più Passione vi sarà, tanto migliori saranno quella Poesia e quella Pittura ..."¹⁵. La teoria longiniana ha influenzato moltissimo l'orientamento espressivo delle teorie, dal citato Dennis a Lowth, e a Wordsworth e Coleridge stessi; sia nell'ambito delle passioni e delle emozioni, come essenze stesse della poesia; sia nell'ambito del linguaggio figurato, prodotto spontaneo del sentimento, sentimento in grado di modificare gli oggetti della percezione.¹⁶

Altri saggi iscritti nell'orbita dell'arte come espressione¹⁷, dopo la Prefazione di Wordsworth alle *Lyrical ballads*, sono indubbiamente: *What is Poetry?* e *The two Kinds of Poetry* di J. S. Mill. La teoria di Mill si basa sul fatto che la poesia è "l'espressione o la manifestazione esterna del

¹⁵J. Dennis, *The advancement and reformation of poetry*, in M. H. Abrams, op. cit. p. 128.

¹⁶Cfr. M. H. Abrams, op. cit. p. 131.

¹⁷*Ibidem*, p. 86.

sentimento”¹⁸, e in particolare distingue - per la pittura, la musica, la poesia - tra ciò che è imitazione o descrizione, e quello che esprime il sentimento dell'uomo che è perciò poesia. A proposito di relazioni tra arti verbali e arti visive si può senz'altro dire che la sorellanza tra visivo e pittorico, si prospetta anche nell'orientamento estetico espressivo; difatti *l'essenza poetica*, in poesia come in pittura, si rivela - come Mill dice riguardo a Tennyson - “nella pittura di scene, nel senso più alto di questo termine” e non si tratta

“della mera abilità di produrre quella specie piuttosto trita di composizione chiamata comunemente poesia descrittiva ... ma del potere di creare una scena in accordo con qualche stato del sentire umano; così perfettamente adeguata ad esso da esserne il simbolo concreto e da evocare quello stato stesso con una forza che niente può superare se non la realtà.”¹⁹

Una certa analogia con la citazione precedente, è presente nel concetto di correlativo oggettivo di Eliot il quale afferma che:

“il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un correlativo oggettivo; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare una esperienza sensibile, siano dati, venga

¹⁸Ibidem, pp. 50-53: tale teoria consiste nel riconoscere: la lirica come pura espressione del sentimento; la spontaneità come criterio di giudizio della poesia “naturale” contrapposta a quella “culturale”; il mondo esterno come stimolo e simbolo del sentimento; e infine il pubblico che non può che essere il poeta stesso, data la natura del soliloquio della poesia.

¹⁹J. S. Mill, Recensione, scritta nel 1835, delle poesie di Tennyson: *Poems Chiefly Lyrical* (1830) e *Poems* (1833). Da M. H. Abrams, op. cit. p. 52.

immediatamente evocata l'emozione"²⁰.

Accanto alla discussione e allo sviluppo della teoria espressiva - con gli apporti di critici tedeschi e inglesi: da Sulzer a Jones, da Herder, Schlegel, Novalis, a Wordsworth, Coleridge tanto per citare qualche nome - vi è un contemporaneo slittamento dalla metafora dell'ut pictura, poesis a quella dell'ut musica, poesis, stante a significare ormai, che ogni discussione va, non più verso l'arte intesa, in qualche modo, come mimetica, ma verso la figura dell'artista, e del suo intimo sentimento. Ciò naturalmente perché la musica come linguaggio è quanto di più adatto per comunicare le emozioni.

“La musica è estremamente oscura nel suo significato e quindi tanto più confacente al sentimento; mentre l'espressione verbale, essendo i significati della parole arbitrari, e perciò non così intimamente compenetrati con la natura dei sentimenti ... sarà più chiara, ma ... solo per confondere e indebolire l'emozione”.²¹

Per meglio specificare il carattere della poesia, Herder dice, in contrapposizione alle arti visive, che la poesia “è la musica dell'anima”.²²

In questa età romantica dunque, la maggior parte dei critici, specialmente tedeschi, ritiene che la musica sia *l'espressione pura* dello spirito e del sentimento, ciò non di meno Novalis scrive: “Pittura e arti plastiche non

²⁰T. S. Eliot, Amleto, in Opere, Torino 1970, p. 219; cit. in Abrams, op. cit., p. 53.

²¹J. G. Herder, Kritische Walder, 1769 cit. in M. H. Abrams, p. 155.

²²Abrams, op. cit., p. 155.

sono perciò null'altro che figure [Figuristik] della musica ” e ancora “Pittura, arti plastiche - musica oggettiva. Musica - musica soggettiva o pittura”²³.

Per ora basti quanto si è detto a riguardo dell'orientamento estetico espressivo. Sarà ripreso, al fine di trattare i concetti di fantasia e immaginazione creativa, nel prossimo capitolo.

Adesso non rimane - dopo la digressione non approfondita dei principali orientamenti estetici - che accennare a quell'orientamento che considera il fulcro della teoria: l'opera in se stessa, intesa come eterocosmo. Qui è l'opera, senza alcun riferimento esterno ad essa, come unità autosufficiente, ad essere considerata. E' obbligatorio citare il famoso aforisma in versi di A. MacLeish: “A poem should not mean, but be”²⁴. Ad essere ribadita è l'autonomia dell'opera d'arte in contrapposizione alla eresia personale, alla fallacia intenzionale o alla fallacia affettiva, le quali legano l'opera all'autore, e per le quali l'opera non è considerata per i suoi valori intrinseci.

R. Wellek è tra coloro i quali (come Poe, Eliot, MacLeish o i Neoaristotelici di Chicago) ritengono la poesia sia tale, indipendentemente dai fattori estrinseci che la rapportano al suo autore e alla sua psicologia.

Naturalmente questo atteggiamento non nasce improvvisamente dal nulla, infatti il solito Aristotele, nella Poetica, considera l'opera - oltre alle

²³Novalis, *Romantische Wanderungen*, 1798, in Abrams, op. cit. p. 156.

²⁴*Ars Poetica*, in A. MacLeish, *Poems*, Borriswood, London 1935, p. 123; cit. in D. Baker-Smith, op. cit., p. 992.

relazioni dell'opera d'arte con l'universo imitato; e con gli effetti provocati sul pubblico - pure come oggetto autonomo composto da diverse parti.

L'oggetto opera d'arte è composto - nella terminologia strutturalista - da parti in opposizione reciproca, formanti una struttura. In questo ambito, la relazione tra le arti della parola e dell'immagine, è vista come una struttura, cioè come un equilibrio labile di rapporti, nonché come segno linguistico e anche con una certa funzione predominante (pratica, teoretica, simbolica, estetica)²⁵.

Questo discorso sullo strutturalismo comunque, non sarà approfondito; ci basterà sapere - fra le altre cose - che una strada strutturalista per lo studio delle arti è *la teoria comparativa dell'arte*, per altro già percorsa dal Lessing, la quale teoria, concependo le singole arti come strutture legate le une alle altre da tensioni dialettiche, storicamente variabili, non soltanto vede la loro delimitazione - come fece il Lessing - dovuta alle proprietà del materiale, ma intravede anche la possibilità di un loro reciproco avvicinamento, in determinati momenti del processo storico-artistico, in cui esse tendono a fondersi, a sostituirsi.

L'avvicinamento, la fusione o la sostituzione delle arti le une con le altre, l'apparente opposizione tra azione e visione, tra visione e linguaggio, è sicuramente riconciliata nella tecnica del film, cosa che vedremo nel capitolo delle conclusioni.

²⁵Cfr. J. Mukarovsky, op. cit. pp. 101-119.

“... aveva sbirciato un paio di volte nel libro che sua sorella stava leggendo, ma non c'erano né figure né dialoghi, e a che pro un libro pensava Alice, senza le figure e i dialoghi?”

L. Carroll, Alice nel paese delle meraviglie.

3.1 TEORIA DELLA CONOSCENZA.

Il paradigma cartesiano di soggetto e oggetto aveva attribuito al pensiero (sostanza) la facoltà di percepire l'oggetto nella sua essenza di estensione e movimento (qualità primarie), dando così un carattere di passività alla coscienza percipiente. Le qualità sensibili (o secondarie) quali colori, suoni ecc. invece erano modificazioni della coscienza attiva, non dunque dell'intelletto, ma della volontà. Tale dualismo di soggetto e oggetto, di io e mondo, è mantenuto pure da Locke. Il Nostro (il quale ritiene infondato l'innatismo cartesiano) afferma che le percezioni degli oggetti, o idee semplici (le qualità primarie) si formano nella nostra mente attraverso la sensazione e la riflessione. Con la sensazione, o senso esterno, possiamo percepire solo passivamente la realtà esterna, analogamente che con la riflessione, o senso interno, la quale ci dà delle idee non provenienti dall'esterno, bensì dalla nostra vita interiore, come le idee di volere, pensare ecc. Tali idee semplici, dunque, sono il materiale di base di ogni conoscenza, idee che ci suggeriscono le qualità primarie degli oggetti, qualità però che sono solo supposte, atteso che esse ci appaiono come esterne; diversamente invece le qualità secondarie, le

quali - come per Cartesio - sono modificazioni interne della coscienza attiva. In ordine a quanto detto sin qui, si dovrà desumere che la mente, nel processo della conoscenza percepisce sì le qualità secondarie degli oggetti, ma esse non sono che prodotte in noi da quelle primarie, le quali, a loro volta, ci sono inviate dall'esterno.

Se la mente ha un ruolo passivo nella percezione delle idee semplici, essa diventa attiva nell'elaborare questo materiale originario in idee complesse: di modo; di sostanza; e di relazione. Queste idee complesse non ci portano alla conoscenza della realtà che è fuori dalla mente (Locke è agnostico su tale questione), ma ad una coerenza discorsiva, il che significa che la vera conoscenza non è se non il percepire della mente dell'accordo o il disaccordo tra alcune nostre idee. In mancanza di questa percezione vi è solo: l'immaginare, il credere ecc., ma non il conoscere.

La conoscenza è articolata in tre fasi: la conoscenza sensibile (ovvero la percezione delle idee semplici, le quali ci inducono a credere che vi sia una realtà al di fuori della mente); la conoscenza intuitiva (con la quale inizia il vero processo conoscitivo che ci permette di cogliere l'accordo tra le idee immediatamente, e che così facendo affermiamo la realtà della nostra coscienza, dell'io penso cartesiano); infine la conoscenza della dimostrazione (con la quale possiamo stabilire l'accordo o il disaccordo tra idee, non direttamente, ma attraverso una serie di passaggi intermedi). Una conoscenza così articolata percepisce la realtà nei suoi diversi aspetti: attraverso la conoscenza sensibile, gli oggetti; attraverso la conoscenza intuitiva, l'esistenza

dell'io; e quindi attraverso la conoscenza dimostrativa, l'esistenza di Dio (ma non attraverso la prova ontologica, bensì con il principio di causalità).

Un'altra teoria della conoscenza che ci sarà utile per la differenziazione dei concetti di fantasia associativa e immaginazione organica nel sette-ottocento, è quella di Hume. Hume ritiene che la conoscenza avvenga: mediante le impressioni (sensazioni, emozioni) e mediante le idee, le quali non sono che copie più deboli delle prime. Le idee, essendo pure copie, sono soggette a venire staccate e isolate ad opera dell'immaginazione, e ricomposte come ad essa piace, anche se, tuttavia, essa deve sottostare a delle leggi (principio di associazione).

Se le teorie della conoscenza che abbiamo elencato muovono da una filosofia materialistica, quella di Berkeley è - pur partendo dall'esperienza empirica (come Locke, egli si chiede cosa sia possibile conoscere oltre la realtà indiscutibile delle nostre percezioni) - prettamente idealistica. Berkeley ritiene che la distinzione, tra le qualità primarie e secondarie dell'oggetto, sia infondata, atteso che le prime non sono così indipendenti dal soggetto, tanto da giustificare l'attribuzione, ad esse, di una effettiva esteriorità, ed alcuna obiettività. Inoltre si chiede (Berkeley) se è necessario ammettere l'esistenza di un secondo universo differente da quello delle nostre percezioni, giungendo alla conclusione che l'esistenza delle cose non sia altro che il loro essere percepite (*esse est percipi*); e che ogni oggetto sia la collezione delle idee che possediamo di esso. Dunque negando la materia, Berkeley distingue il mondo formato dagli oggetti delle percezioni, dallo spirito che percepisce, il quale per

il Nostro è l'unica realtà. Tale spirito percipiente può essere: infinito (cioè Dio); e finito (l'anima). Tra Dio e le anime, come intermediario non avremo la materia, ma il mondo naturale che è il linguaggio percettivo, mediante il quale, lo spirito infinito comunica con gli spiriti finiti, dove le leggi scientifiche dei fenomeni non saranno che le uniformità introdotte da Dio in questo linguaggio.

Come vedremo quella di Berkeley assieme a Boheme, Swedenborg e le filosofie platoniste, influenzeranno Blake.

Il principio *esse est percipi* o anche *esse est percipere*, presuppone la riunificazione di soggetto e oggetto, data l'esistenza meramente mentale della percezione. La riunificazione nella percezione in Blake sarà chiamata forma o immagine, mentre la distinzione - lo ricordiamo - tra soggetto e oggetto presuppone la riflessione, ossia la classificazione delle sensazioni e il loro sviluppo in idee astratte.

Ora, prima ancora di occuparci della facoltà dell'immaginazione in Blake, vediamo come i concetti di fantasia e immaginazione siano connessi alle teorie meccaniciste, la prima; e a quelle organiciste, la seconda; tra diciottesimo e diciannovesimo secolo. Con l'ausilio di tali concetti, e in seguito con la concezione di queste facoltà in Blake, saremo in grado di analizzare le trasposizioni visive dei testi letterari, in cui presiede la facoltà passiva della fantasia; quanto le illuminazioni, sulle quali agisce la facoltà attiva e ricreatrice della immaginazione.

3.1.1 FANTASIA E IMMAGINAZIONE TRA SETTE-OTTOCENTO.

Nel capitolo precedente abbiamo accennato alla visione albertiana dell'arte, con cui si dà inizio alla prima formulazione di una facoltà mentale in grado di pre-concepire l'opera d'arte. Tale facoltà mentale è intesa e da intendere come peculiarità propria della mente, una mente che si interpone fra il mondo sensibile e l'opera d'arte, in grado, non di riflettere passivamente la realtà esterna, ma di formarla secondo forze e meccanismi intrinseci alla mente stessa.

Il concetto della mente come centro di mediazione e ri-creazione della realtà, passa attraverso la filosofia empirista e meccanicista inglese (da Bacone a Hobbes, da Hume a Locke), sino ad arrivare, trasformandosi attraverso l'organicismo di Coleridge, e attraverso la filosofia di Blake, nel Romanticismo.

La psicologia della creazione artistica, nel sette-ottocento si chiede cosa avvenga nella mente, quando l'artista fa un'opera d'arte. Essa è caratterizzata da due opposte teorie: l'una: quella della fantasia associativa (facente capo all'atomismo psicologico e al desiderio empirista di estendere nella psiche il metodo sperimentale di ragionamento); l'altra: quella della immaginazione organica (facente capo all'organicismo, il quale assimila l'opera d'arte ad una pianta). Vediamo ora la teoria settecentesca della creazione letteraria, sviluppatasi con e dai contributi filosofici di Hobbes, Hume, e soprattutto Locke.

Per tale teoria i contenuti e i processi della mente sono riducibili a elementi molto semplici: le idee o immagini. L'immagine è intesa come una sorta di ologramma bidimensionale delle percezioni sensibili originali (di natura visiva). Il ricondurre, nel campo del visivo, la natura di qualsivoglia oggetto percepito dalla mente, muove dalla filosofia meccanica, ed esprime - fa notare Coleridge - una *tirannia dell'occhio*, tirannia che - nella filosofia meccanica - si è "... rafforzata attraverso una lunga tradizione retorica secondo cui l'oratore giunge a provocare l'emozione più intensa solo quando egli vive la scena che sta descrivendo come una visione e, per evocarla al pubblico, la rappresenta a se stesso".¹ A rafforzare il concetto di funzionamento della mente, basato esclusivamente sul visivo - assieme a molti altri critici settecenteschi - è Addison, il quale arriva a dichiarare che: "la Fantasia non possiede una singola Immagine che non vi abbia fatto la sua prima apparizione attraverso la Vista..."².

Tutte le idee o immagini, repliche o ologrammi dei dati sensibili, si susseguono le une alle altre all'interno dell'occhio della mente. Ora, se tali immagini si susseguono nell'ordine spaziale e temporale, nella stessa maniera dell'esperienza sensibile, si avrà la facoltà della memoria; se invece esse ricorrono in altro ordine si avrà la fantasia o l'immaginazione.³

¹Abrams, op. cit., pp. 255-6.

²Addison, Spectator n° 416; cit. in Abrams, op. cit., p. 256.

³Cfr. Abrams, op. cit., p. 256.

Le immagini mentali, come i corpi nell'esperienza fisica, obbediscono a delle leggi. Hume⁴ propone la legge dell'associazione di idee: esse si assoceranno per rassomiglianza, contiguità nel tempo e nello spazio, e causa ed effetto. Ma questo stretto legame tra puro meccanicismo e idee della mente, non può che creare alcuni problemi; infatti, vi sono due elementi incompatibili con l'applicazione di categorie meccaniche alla psiche. Il primo di questi elementi è il concetto aristotelico di unità e forma artistica; il secondo, il concetto retorico oraziano dell'arte. Si intenderà bene che i principi dell'associazionismo, che si basano sulla casualità e su cause puramente meccaniche dell'unione tra idee, non si confanno ai concetti sopradetti: al primo, in quanto le idee, per le leggi associative meccaniche, sarebbero caotiche e non formanti una unità e una forma, in equilibrio fra loro; al secondo in quanto, essendo l'arte un mezzo per un fine premeditato, le cui parti sono strutturate, non vi sarebbe possibile la pre-meditazione, data la meccanicità e caoticità dell'associazionismo. Allora, si porrà il problema di come giustificare l'ordine del mondo, nonostante il moto meccanico e caotico degli elementi. Come già avvenuto in precedenza, lo scoglio dell'armonia nell'universo, nonostante il meccanicismo del mondo fisico, è aggirato con il ricorso ad un principio teologico, a un Deus ex machina che con la sua sapienza e volontà, intelligenza e potenza, ha disegnato la natura fisica.⁵

⁴D. Hume, Treatise.

⁵Cfr. Abrams, p. 261-2.

Del pari, nella psiche, il principio del *Deus ex machina* è una sorta di facoltà mentale (giudizio, o ragione o intelletto), addetto a presiedere e a controllare che il processo meccanico di associazione si attui secondo un disegno prestabilito. Ma il disegno non è un'idea innata (non lo è per Locke né per Hume), visto che: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, e dunque da dove proviene? A questo interrogativo è naturalmente difficile rispondere da parte di alcuni associazionisti come Gerard⁶, se non ricorrendo a metafore quale quella della crescita vegetale, concetto già adoperato in ambito della filosofia tedesca, e al quale ricorrerà, come vedremo, Coleridge.

I precedenti organicistici sono già presenti nella filosofia tedesca, che a sua volta attinge da Plotino, Bruno, Leibniz, e ancora da Boheme, Schelling, Schlegel, i quali sono la base da cui Coleridge costruisce il suo pensiero.

Un compendio della teoria differenziatrice di fantasia e immaginazione, contenuto nella *Biographia literaria* (1817), e in qualche modo conciliatore della opposizione tra meccanicismo e organicismo, ribadisce le peculiarità di ognuna delle facoltà: la fantasia "... non ha altro di che valersi per le proprie costruzioni che di entità fisse e definite. La fantasia, infatti, è soltanto una specie di memoria emancipatasi dall'ordine del tempo e dello spazio; essa si fonde con quella facoltà empirica della volontà che chiamiamo facoltà di scelta, e viene da essa modificata. Ma, proprio come la memoria, anche la fantasia è costretta a ricevere qualsiasi materiale già pronto in virtù della legge di associazione." E ancora Coleridge reitera a riguardo di questa

⁶A. Gerard, *Essay on genius*, 1744.

facoltà, che essa (la fantasia) è “uno specchio... che si limita a ripetere o a trasporre (corsivo nostro) le immagini” per cui “il potere aggregativo ed associativo” ha luogo “per una sorta di giustapposizione”. Ai concetti di memoria meccanica e di fantasia passiva, Coleridge contrappone l’immaginazione: una sorta di potere sintetico e assimilativo, che “dissolve, diffonde e dissipa al fine di ri-creare; e, dove questo processo si renda impossibile, essa tende sempre, in qualsiasi circostanza, anche la più avversa, a idealizzare e ad unificare. E’ una facoltà essenzialmente vitale, proprio come tutti gli oggetti (in quanto oggetti) sono invece essenzialmente fissi e morti.”

Se la fantasia è associata a qualcosa di non vitale, a qualcosa di meccanico, l’immaginazione invece è una facoltà vitale, al pari di una pianta, di un organismo vivente. La metafora della pianta è molto efficace, specialmente se si va a paragonare al processo di crescita, il processo di creazione dell’opera d’arte. La metafora infatti, regge molto bene, visto che l’opera ha origine come un tutt’uno (il seme), e cresce assimilando lo spirito del tempo (nella pianta gli elementi nutritivi vengono dalla terra, aria, luce, acqua); l’opera è infatti, un processo di crescita e di conoscenza, che segue un principio ab intra⁷. L’opera d’arte - al pari della pianta - è una struttura, le cui parti sono organizzate teleologicamente (contemporaneamente mezzi e fini), e, a sintetizzare le parti in opposizione tra loro, interviene

⁷Nella teoria meccanicistica invece, l’opera d’arte si evolve secondo principi ab extra; si veda il concetto di Deus ex machina. A questo proposito è da notare la distinzione che fa Coleridge dei termini: form come processo e forma; e Shape come forma imposta dall’esterno. In Abrams, op. cit., p. 275 (da Coleridge, On poesy or art, in Biographia.)

l'immaginazione appunto, che crea una realtà altra (una *multità nell'unità*, la chiama Coleridge), le cui parti sono nello stesso tempo alter et idem.

Una delle opposizioni mosse contro la teoria organicistica, è - ironia della sorte - il latente e patente determinismo - al pari del meccanicismo - il quale determinismo, taglia ed esclude il ruolo della coscienza attiva nel processo creativo, ammettendo così un genio inconscio, escludendo il ruolo della volontà e del libero arbitrio. Difatti, la co-istantaneità del piano e *dell'esecuzione*, comune ai processi organici naturali e mentali, ha in sé un'analogia finalità inconscia.

Un'obiezione al concetto di genio, inteso come attività inconscia, e all'identificazione dell'arte con un organismo naturale, viene mossa da W. Pater. Egli, riguardo all'organicismo di Coleridge, contrappone l'importanza della coscienza attiva, affermando che: "ciò che rende così difettosa la sua teoria (quella di Coleridge) è che l'artista si trasforma quasi in un agente meccanico: invece di rappresentare il momento più luminoso e pieno della coscienza, il processo associativo artistico o poetico è reso simile a una cieca funzione organica di assimilazione."⁸ Ma si potrebbe contrapporre a Pater una dichiarazione di Coleridge stesso: l'immaginazione è "messa in moto anzitutto dalla volontà e dall'intelletto e mantenuta sotto il loro controllo irremissibile benché soave e inavvertito"⁹. A conclusione della disputa sul genio, conscio o inconscio, si dirà con Abrams, per conciliare due opposte posizioni, che: "... il

⁸W. Pater, Coleridge, in *Appreciations*, New York 1905, pp. 79-80; in Abrams, p. 351.

⁹Ibidem, p. 352 da S. T. Coleridge, *Biographia*.

genio, per quanto libero da precetti già codificati, non è mai libero dalla legge; il sapere, lo studio diligente, la riflessione e il giudizio, preliminari e concomitanti alla creazione, sono condizioni necessarie ma non sufficienti alla nascita di un capolavoro.”¹⁰

Se la doppia anima della teoria psicologico-letteraria di Coleridge è legata alla compresenza di meccanicismo e organicismo, così pure alla fantasia (meccanica) e all’immaginazione (organica) sono relazionati due differenti modi di poesia: la prima ha origine dai sensi e dalle immagini della memoria, ed è un prodotto del talento (fantasia, intelletto, scelta empirica); la seconda ha origine da idee viventi, ed è prodotta dal genio (immaginazione, ragione, volontà).¹¹

Anche se le teorie meccanicistica e associazionistica sono più comuni nel settecento, pure convivono nel Romanticismo. Infatti tali teorie si possono ritrovare concomitanti e concordanti in Mill, il quale ritiene che il processo artistico avvenga per associazioni di idee, in cui però sono i sentimenti che sovrintendono a tale processo, dove la poesia è appunto l’espressione esterna del sentimento; o ancora in Hazlitt, o Wordsworth, il quale, per esempio, al contrario di Coleridge, ritiene che fantasia e immaginazione siano entrambe creative e associative.¹²

Dopo questo sguardo ai concetti di fantasia e immaginazione negli associazionisti e negli organicisti, esaminiamo queste facoltà e quale ruolo e

¹⁰Ibidem, p. 354.

¹¹Cfr. Abrams, pp. 280-1.

¹²Ibidem, pp. 282-292.

importanza assumono in Blake, e poi nei Preraffaelliti, facoltà mentali che sono una chiave importantissima di lettura per le trasposizioni o illustrazioni, quanto per le illuminazioni visive della letteratura. Questo aspetto sarà congenialmente affrontabile in Blake, che fa dell'immaginazione il suo strumento essenziale all'arte, specialmente quale arte visionaria.

3.1.2 BLAKE: TEORIA DELLA CONOSCENZA E IMMAGINAZIONE CREATIVA.

A proposito della filosofia di Berkeley si è detto che *esse est percipi* o l'equivalente *esse est percipere*, attribuisce all'oggetto percepito una realtà meramente mentale. Se è vero che tutta la conoscenza si basa sull'esperienza sensoriale, è vero parimenti - così dicono gli idealisti e Blake incluso - che i sensi sono organi della mente e che quindi la percezione è un atto mentale, atto che è l'unione del soggetto che percepisce con l'oggetto percepito, in cui il primo assolve alla facoltà unificatrice. L'unione di soggetto e oggetto - l'abbiamo già detto - è la forma o immagine, per cui, se è l'uomo ad essere percepito è una forma o un'immagine; mentre, l'uomo che percepisce è un *immaginer*¹; cosicché l'immaginazione è il termine usato da Blake per denotare le facoltà che ha l'uomo come essere agente e percipiente. Ora, ogni conoscenza avrà come oggetto tante realtà per quanti sono gli uomini: "every man's wisdom is peculiar to his own individuality"². Tuttavia Blake non nega l'unità del mondo materiale, del quale l'uomo riesce a cogliere un minimo comun denominatore. La filosofia astratta di Locke tenta di dare una realtà indipendente alle qualità primarie delle cose, cercando allo stesso modo di astrarre le qualità dalle percezioni; ma più è unificata la percezione e più reale è l'oggetto e, in questa unificazione è il genio il criterio standard della realtà.

¹Cfr. N. Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton University Press, 1947, p. 19.

²*Ibidem*.

Ancora, per Blake esiste una facoltà: la ratio, la quale è la somma delle esperienze comuni delle menti normali. Due sono i tipi di ragione: deduttiva e induttiva. La prima trae giudizi (in Kant giudizio analitico a priori) e conclusioni da fatti che già si posseggono; la seconda dà invece dei giudizi sintetici a posteriori, dall'osservazione della realtà. Tutta l'attività della mente è distinguibile in conscia e inconscia, e a tale proposito ancora Blake muove un'obiezione a Locke, in quanto egli ha voluto con la sua filosofia meccanicista rendere inconscia, involontaria e automatica la percezione della realtà, mentre l'attività percettiva della mente immaginativa, dice Blake, è volontaria e libera; e la libertà è connessa al concetto organico di immaginazione, intesa come principio ab intra secondo cui si evolve la percezione verso il modello immaginativo individuale. Difatti l'immaginazione ordinerà e ri-creerà attivamente la caotica esperienza sensoriale, mentre la memoria adempirà a tale compito solo passivamente.

Blake considera inoltre questa facoltà mentale dell'immaginazione come la prima emanazione della divinità, "the body of God"- alla maniera degli alchimisti - nonché, per quanto riguarda l'arte "immaginativa", come la più grande delle rivelazioni di Dio. La memoria, la fantasia, o la ragione - dice Blake attraverso le parole di Yeats : "...binds us to mortality because it binds us to the senses, and divides us from each other by showing us our clashing interests" diversamente "... imagination divides us from mortality by the

immortality of beauty, and binds us to each other by opening the secret doors of all hearts.”³

³W. B. Yeats, Saggio pubblicato in *Accademy*, 1897, e in *Essays*, 1924, contenuto in : (a cura di) M. Bottrall, *William Blake, Songs of Innocence and Experience*, MacMillan, London 1970.

3.2 PERCEZIONE E CREAZIONE: CONCEZIONE ED ESECUZIONE, VISIONE E LINGUAGGIO.

Si è appena detto: ogni conoscenza proviene dall'esperienza mentale, in quanto i sensi sono organi della mente. Questa conoscenza che è l'unione del soggetto percipiente con l'oggetto percepito, consiste inoltre nel ricreare un ordine individuale nella caotica esperienza sensoriale mediante l'immaginazione.

L'opera d'arte è il prodotto di tale percezione creativa, mentre per esempio "per Platone, le cui Muse erano figlie della Memoria, la conoscenza era ricordo e l'arte imitazione". In Blake, vediamo invece una coincidenza tra conoscenza ed arte, le quali sono entrambe ricreazione. "Art is the incorporation of the greatest possible imaginative effort in the clearest and most accurate form, perception is the union of subject and object, and creation is the completion of this union."¹

In contrasto con E. Burke², si pone W. Blake. Burke, muovendo dalla filosofia di Locke, ritiene esservi nell'arte due elementi: la concezione; e

¹Cfr. N. Frye, *A literalist of the imagination*, In *Fearful Symmetry*, op. cit., p. 91.

²Cfr. E. Burke, *Treatise on the Sublime and Beautiful*, 1756: nel quale - a proposito della querelle francese tra antichi e moderni in opposizione al pensiero di Boileau e Pope - si afferma che : " where pure grace ends, the awe of the Sublime begins, composed of the influence of pain, of pleasure, of grace, and deformity, playing into each other, that the mind is unable to determine which to call it, pain, or pleasure, or terror."; ossia i due aspetti della creatività umana, però che sono circoscritti dalla ragione.

l'esecuzione, mentre invece Blake afferma che concezione ed esecuzione, sono la stessa cosa.

Ora, prima di vedere le teorie blakeane della creazione pittorica e poetica, vogliamo esaminare due punti di vista estremi del processo artistico: l'uno quello di Croce; l'altro quello di Valéry.

Il primo propende per l'arte come pura creazione, spontaneità, libertà assoluta e inventività, come intimità e solitudine. Croce ritiene esservi "la netta e rigorosa distinzione tra l'attività artistica vera e propria, e quella pratica della estrinsecazione"³; la prima (l'attività artistica) - per il Nostro - è l'espressione interna dell'artista, consistente nella visione o intuizione; la seconda (l'estrinsecazione) è l'attività pratica per la comunicazione del fantasma poetico, e può seguire o no al fatto estetico.

Dall'altro lato, Valéry propende per l'arte intesa come fatica, esercizio, applicazione; come peso di strumenti, di materiali, con regole e precetti, ed infine come eternità e comunicazione. Valéry ha una sorta di repulsione verso l'immediatezza caratteristica dei Romantici, "l'artista si fa, facendo", egli dice, ovvero "il farsi artista è subordinato al suo fare, cioè agli sforzi che egli deve compiere battendo contro l'ostacolo della materia resistente ...". Da tale concezione si esplicita che il mezzo tecnico è essenziale

³Cfr. M. Stefanini, op. cit., pp. 225-50. Per Croce l'arte è il momento in cui la visione estetica, indipendentemente dalla volontà e dalla pratica si attua nella sua necessità interiore: non le sarebbe necessario l'estrinsecarsi o no, ma essa può anche estrinsecarsi e, quando ciò avviene entra in azione una delibera della volontà, la quale, con la formazione di particolari attitudini e di particolari industrie, con l'impiego di mezzi fisici, che non riguardano affatto la sfera dell'estetica, fa cedere ciò che appartiene all'estetico nella sfera pratica: cioè lo fissa ad un mezzo sensibile (visivo, tattile, uditivo) e lo rende comunicativo. La tecnica sarebbe perciò,

all'espressione artistica, e inoltre con ciò si ristabilisce una certa distinzione delle arti.

Con Stefanini però diciamo che “l'arte è parola e, come tale comunicazione di sé a sé e agli altri: manifestazione. La manifestazione non avviene se lo spirito non si fa carne: e la carne è strumento della ispirazione. Non v'ha arte senza strumenti”.⁴

Dalle opposte teorie di Croce e di Valéry, si evince che da una parte (quella di Croce), si dà molta importanza all'aspetto dell'arte “in cui la visione artistica [...] si attua nella sua necessità interiore ...”, mentre dall'altra parte (quella di Valéry), l'importanza è data alla tecnica, al lato pratico del processo artistico, cioè “al suo farsi”.

Insomma, abbiamo un'estetica dell'ispirazione, del Carpe Diem, ed un'estetica della premeditazione e della volontà.

Ora, dopo tali estremismi, torniamo ad una visione unitaria di concezione ed esecuzione. I due aspetti del processo artistico sono solo le facce di una medaglia, perché le idee e i concetti non danno luogo alla concezione, se non cessano di essere idee e concetti e non si fanno immagini, non potendosi dar conto dell'intuizione, se non attraverso la sua esecuzione, e dell'esecuzione, se non attraverso la tecnica⁵, vedendo, se di volta in volta l'intuizione sia riuscita a diventare forma.

inessenziale, cioè non apparterebbe alla vera natura dell'arte, ma le sarebbe aggiunta con un atto che appartiene ad altre regioni dell'attività spirituale.

⁴Ibidem.

⁵Ibidem. Lo Stefanini ha proposto un'interessante suddivisione della tecnica in tre aspetti particolari: tecnica ante rem (come addestramento) in cui l'apprendistato è visto come

In verità, un atteggiamento analogo a quello che vuole il processo artistico come due momenti distinti ma non separati, è assunto dal critico argentino E. M. Bayley, per il quale tale processo è analizzabile in “estado de inocencia” (paragonabile alla concezione): in cui la parola, la forma e il colore, il suono, costituiranno elementi subordinati al tema; e un “estado de alerta” (paragonabili alla esecuzione): in cui il tema (si legga intuizione, ispirazione ecc.) sorgerà da essi, dalla forma in cui essi saranno stati associati. Da questi due estados che sono peraltro simultanei, sorgerà l’opera d’arte.⁶

Ancora, una similitudine di concezione ed esecuzione è rappresentata - secondo noi - dai concetti di anima e di animus di H. Bremond. Anima intesa come intuizione, concezione, ispirazione, e come io profondo intraducibile ma tuttavia comunicabile. Anima quando vuole parlare, comunicarsi a sé e agli altri, deve ricorrere ad animus, inteso - nel senso psicologico originario - come io superficiale e come ragione, animus che è padrone delle “... parole, considerate per quello che sono naturalmente, cioè come cifre delle idee ...”⁷, ma tuttavia - non è una forzatura - come una metafora dell’aspetto esecutivo, e

strumento di liberazione, e come momento di studio che precede l’invenzione; tecnica in re (come stile): infatti dopo l’addestramento viene il momento della creazione in cui “... riprende valore il momento dell’ispirazione, e quello in cui tutto ciò che era prima dell’artista, a contenerlo, a limitarlo, a provocarlo, casca dalla parte opposta e si traspone in ciò che sta dopo di lui, contenuto e voluto dal suo potere insindacabile”. E ancora lo stile “nella sua unità intuitiva, questa sintassi propria di ciascun autore è quasi la sua fisionomia, e la novità incomparabile di una forma che rivela un modo singolarissimo di sentire e di eseguire.”; tecnica post rem (come estrinsecazione): ossia quando l’intuizione si estrinseca, passando da una visione interiore a consolidarsi nella fisicità del colore, della pietra, degli strumenti musicali ecc. Dal fisico all’estetico c’è questo passaggio obbligato, che l’estetico è già fisico, anche nella sua intimità, prima della estrinsecazione. Tra intimità ed estrinsecazione esiste non una differenza di natura, ma appena di grado.

⁶Cfr. E. M. Bayley, *Estado de alerta y estado de inocencia*, Editorial Argonauta, Barcelona, Buenos Aires, 1989.

⁷Cfr. H. Bremond, *Preghiera e poesia*, Rusconi, Milano 1983.

quindi come tecnica, e quale sommatoria della ragione e dei suoi strumenti concreti.

E' il momento di ritornare a Blake. Il Nostro - a proposito del duplice aspetto del processo creativo, presente in Burke e derivante dall'applicazione della teoria della conoscenza di Bacone, Newton e Locke all'estetica - attraverso la lettura di Frye dice che per Burke la concezione "è ciò che l'artista genera dentro di sé: è in altre parole una forma di riflessione; mentre l'esecuzione rappresenta il risultato dell'applicazione di questa riflessione al mondo esterno. Più potente la riflessione, più completo l'allontanamento (dall'oggetto), e più grande la probabilità che l'applicazione (l'esecuzione) sarà vaga e grossolana; e viceversa."⁸ La conseguenza di questa applicazione del meccanicismo (di Locke e compagni) all'estetica, porta alla divisione di tutte le arti tra Sublime⁹: in cui grandi concezioni tendono a essere imperfette nell'esecuzione; e Bello: in cui trionfa l'esecuzione che impiega un chiaro e tuttavia non supremamente vigoroso genio.¹⁰ Pertanto, Blake non può - alla

⁸Cfr. N. Frye, op. cit., p. 92.

⁹Oltre a E. Burke, anche Addison, Home, Kant, si occupano del Bello e del Sublime. Oppongono - in contrasto con la concezione classica - il bello e il sublime (anche come contenuto morale). Per Kant, ad esempio mentre il bello risulta dall'accordo tra la facoltà rappresentativa e i concetti dell'intelletto, nel sublime si ha invece una specie di sintesi tra quella facoltà e le idee della ragione: se il bello è perciò, in base all'applicabilità dei concetti dell'intelletto all'intuizione della natura, rappresentazione limitata e armonica, il sublime invece risulta dall'effetto che una rappresentazione della natura produce in quanto, col suo senso di grandezza o potenza smisurata, richiama per reazione l'idea di ciò che è veramente infinito, cioè del regno noumenico della ragione, che è quello stesso della libertà morale. S'intende così la definizione kantiana secondo cui "il sublime è un oggetto della natura, la cui rappresentazione determina il sentimento a concepire l'irraggiungibilità dei limiti della natura come rappresentazione di idee della ragione". Il sublime si distingue poi, per Kant, in sublime matematico e in sublime dinamico, a seconda che quella illimitatezza naturale si manifesti nel senso dell'estensione (immensità dei cieli) o in quello della potenza (oceano in tempesta). Per alcuni estetici tuttavia il sublime ha un carattere extraestetico, dunque fuori dall'orbita dell'arte.

¹⁰Cfr. N. Frye, op. cit., p. 92.

luce della sua estetica - essere in linea con la dicotomia (soggetto e oggetto) dei meccanicisti.

Egli non concepisce un dualismo siffatto di soggetto e oggetto, dualismo che è causa di un'arte indebolita; ed infatti non si riflette prima e si scrive o dipinge dopo. L'arte sostanzialmente è l'attività dello scrivere o del dipingere ecc., per cui la concezione prende la sua propria forma solo nell'esecuzione, e dunque concezione ed esecuzione sono la medesima cosa.¹¹

I have heard many People say, "Give me the Ideas. It is no matter what Words you put them into", and other say, "Give me the Design, it is no matter for the Execution." These People know Enough of Artifice, but Nothing Of Art. Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words, nor Can a Design be made without its minutely Appropriate Execution ... Execution is only the result of Invention.¹²

Ora, è evidente che se concezione ed esecuzione sono la stessa cosa, ne consegue una sorta di meccanica e inconscia attualizzazione dell'opera d'arte. Ricorderemo senz'altro Coleridge ammettere la facoltà dell'immaginazione come qualcosa di inconscio, non escludendo però l'intervento della ragione nel momento creativo; diversamente sembra invece

¹¹ Ibidem, p. 93: "We cannot conceive more than we produce: we may dream of great masterpieces and then find that what we do afterwards is inferior to the dream, but a dream of doing something great is not seeing a picture in the mind's eye and realizing it in paint. What the painter really visualizes is what he can succeed in making appear on the canvas. If he complains that he originally imagined something much finer, why is his attitude now one of remembering and not still one of imagining?"

essere la concezione blakeana dell'applicazione dell'immaginazione come qualcosa di meramente inconscio e meccanico. Blake ritiene l'immaginazione, o in altri termini, l'ispirazione poetica provenire da uno spirito: "... ho scritto questo poema (Milton) sotto dettatura diretta, dodici, o talora venti o trenta versi alla volta, senza premeditazione alcuna e addirittura contro la mia volontà; il tempo occorso per scriverlo è stato dunque pressoché nullo, ed ecco un immenso poema che sembra frutto delle fatiche di una lunga vita, e fu prodotto invece senza fatica e senza studio alcuno".¹³ Qui abbiamo un Blake dunque fermamente convinto dell'automatismo poetico, ma tuttavia le affermazioni di una immaginazione, e di un genio inconscio, per alcuni è fittizia. Difatti, nonostante la ribadita concezione di Blake sulla creatività - alla maniera di Boheme e degli antichi alchimisti - come prima emanazione della divinità, "the body of God", e nonostante Blake ribadisca la sua scrittura (o pittura) come automatica, uno studioso come ad esempio Sampson¹⁴, ci fa notare, che "meticulous care in composition is everywhere apparent in the poems preserved in rough draft ... alteration on alteration, rearrangement after rearrangement, deletions, additions, and inversions".

*

Da un aspetto idealistico della percezione e della creazione (intese come: concezione, ideazione, intuizione ecc.) ed esecuzione, passiamo ad un aspetto più concreto: la visione e il linguaggio (verbale e visivo o figurale).

¹²Ibidem.

¹³W. Blake, Letter to Thomas Butts, 25 aprile 1803, citato in M. H. Abrams, op. cit., pp. 339-40.

Se oggetto della percezione è la visione e, visualizzare significa realizzare, passando così dalla percezione alla creazione, mediante la tecnica della realizzazione cioè l'arte, bisogna dunque occuparci del linguaggio: verbale e visivo, che essa usa. Naturalmente ritorneremo sulla visione e quindi affronteremo la mitologia come ispirazione letteraria e pittorica in un paragrafo prossimo.

La gamma delle manifestazioni artistiche è suddivisibile in due tipologie: una di queste è l'arte che si basa su ciò che vuole il pubblico, prettamente popolare e dedita a soggetti convenzionali; l'altra invece tratta soggetti mitologici. I miti sono storie di esseri divini, storie dunque astratte e stilizzate, dal momento che esse non sono soggette a canoni di realismo. Un corollario deducibile da questa tipologia artistica è la divisione tra contenuto e forma, in cui al primo è collegata l'arte cosiddetta popolare, un'arte che, per il suo carattere di popolarità, è leggibile da chiunque.

“You say that I want somebody to Elucidate my Ideas.
But you ought to know that What is Grand is
necessarily obscure to Weak men. That which can be
made explicit to the Idiot is not worth my care. The
wisest of the Ancients consider'd what is not too
Explicit as the fittest for Istruction, because it rouzes
the faculties to act.”¹⁵

¹⁴Cit. in M. Bottrall (a cura di). op. cit., p. 98.

¹⁵W. Blake, Letter to Dr. Trusler, 23 august 1799.

Al secondo senso di arte, il cui oggetto è il mito, è collegata invece l'arte blakeana e, per molti versi anche l'arte preraffaellita.

Se nel primo caso abbiamo un'arte che fa uso del pensiero razionale, semplice, diretto a menti semplici, che ha come principio formale l'allegoria, cioè un'arte che muove dalla filosofia lockeana, in cui si ha la relazione accidentale di soggetto e oggetto in rapporto di similitudine ecc.; nel secondo caso abbiamo invece l'identità, cioè la metafora, la quale unisce e identifica due, tre oggetti o più, oggetti che non potrebbero essere identificati da una mente razionale, ma solo da una mente poetica.

Credere che tutto il potere creativo sia umano, è in contrasto con il principio meccanicista che vuole le parole come fantasmi degli oggetti reali fuori della mente umana. Le parole dunque saranno modellate sulla mente umana, per il partito dell'immaginazione, piuttosto che sulla natura, ed il loro significato pertanto non dipenderà dal mondo esterno. Tale significato dipenderà dal contesto in cui la parola è inserita, nonché dalla mente del parlante-ascoltatore.

Una poesia, frutto dell'immaginazione creativa, è una unità strutturata di parole, in una sequenza ordinata che narra una storia; del pari ha un tessuto fatto da immagini, e queste ultime, se sono in correlazione fra loro, formeranno una metafora. Da ciò ne consegue che le arti verbali hanno una struttura mitica

ed un tessuto metaforico.¹⁶ In questo contesto tuttavia possiamo attribuire, per quanto riguarda la poesia, alla metafora il principio formale della poesia medesima; mentre per la fiction, il principio formale è il mito.

Quello che accomuna poesia e pittura in Blake, è la facoltà che esse hanno, tramite l'immaginazione, di giungere alla visione del vero mondo: quello non caduto, ovvero il mondo dell'apocalisse e della resurrezione.¹⁷

“... this vision of apocalypse and resurrection was the grammar of poetry and painting alike, and it was also the source of the formal principle of art.”¹⁸

L'approccio idealistico di Blake alle arti non consente alcuna distinzione all'interno di esse (e questo è un motivo che porterà a esaminare le diverse proporzioni dell'elemento verbale e pittorico nelle sue opere), difatti l'immaginazione e il prodotto di questa: la metafora, di cui Blake fa uso in poesia, è assimilabile, nella teoria della pittura, all'outline, ovvero al contorno pittorico.

La forma percepita, nell'approccio idealistico delle arti, è distinta e reale - rispetto all'astrazione, generale e vaga, dei meccanicisti - per la quale il contorno definisce, in una coerente e integrale unità, la forma vivente, incorporandone l'energia nella forma.

Tutte le arti hanno l'impulso immaginativo al contorno, alla linea - dice Blake - intesi (il contorno, la linea) come melodia delle forme e dei suoni;

¹⁶Cfr. N. Frye, Le responsabilità del critico, in *La letteratura e le arti visive*, op. cit. , p. 15.

mentre le arti minori o fasulle¹⁹, non dedite all'outline che hanno piuttosto confusione nei volumi e nelle masse, con punti e macchie di colore, implicano un'affinità mentale con la teoria corpuscolare della luce di Newton.

La pittura intesa da Blake è una pittura libera dagli schemi accademici, una pittura antimanieristica che porta alla vera essenza dell'arte: la libertà.

“We are all born in dependence upon an outer world,
and only gradually learn to unite it to our minds.
Hence repetition and imitation are the beginning of art:
they are what we call practice.”²⁰

E ancora:

“Without Unceasing Practise nothing can be done.
Practise is Art. If you leave off you are Lost.”²¹

Il concorso del genio inconscio (in Blake l'ispirazione divina), in tutta l'arte del Nostro, dà come risultato che tutta l'opera (poetica o pittorica) sia un'unità significativa, in cui anche il dettaglio abbia una rilevanza semantica.

“[...] As Poetry admits not a Letter that is Insignificant,
so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of
Grass Insignificant ...”²²

¹⁷A tal proposito si veda il sottoparagrafo 3.2.1 e il paragrafo 3.3.

¹⁸N. Frye, *Blake after two centuries*, in M. Bottrall, op. cit., pp. 166-7.

¹⁹Blake le chiama *camouflage*. Il *camouflage* consta nell'annullamento del contorno e nella unificazione del colore. In pratica nel *camouflage* la luce e l'ombra sono indipendenti dalla forma e, il colore è unificato in una generale e astratta armonia, propria dell'astrazione dei meccanicisti. Cfr. N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit., pp. 101-2.

²⁰*Ibidem*, p. 95.

²¹*Ibidem*.

²²*Ibidem*, p. 93.

Non così evidentemente però nella pittura accademica, dove dipingere significa astrarre le qualità belle dell'oggetto, sacrificando il dettaglio a favore della generalizzata unità. Ma ciò vuol dire dipingere il mondo caduto, il mondo materiale di soggetto e oggetto, non già il mondo del Creatore e della creature. Ancora, significa dipingere su dei modelli, come nell'ambito della tradizione rinascimentale, contro cui, sia Blake che Ruskin si ribellano, preferendogli il Medioevo. Questo fatto accomuna Blake alla confraternita preraffaellita (ricordiamo che i Rossetti collaborano all'opera postuma di Gilchrist, riscoprendo Blake - anche come poeta - dopo un cinquantennio di oblio), almeno per quanto riguarda il principio formale del contorno, della finitezza, e per quanto riguarda le fonti di ispirazione (Bibbia) ecc. oltre che per la dedizione comune alle illustrazioni dei libri e, in genere per la compresenza di pittura e letteratura, sotto la forma di parallelismi o soccorsi reciproci (tra le due arti); ciò che li contraddistingue invece, è la dedizione all'oggetto, alla natura (caduta per Blake) da parte dei Preraffaelliti, natura che essi idealizzano. Tuttavia entrambi i soggetti, per concludere, condividono - se vogliamo - una sorta di Moral Painting.

3.2.1 *ANALOGIA TRA DIO E L'ARTISTA.*

Il concetto di immaginazione, come facoltà mentale del genio, in cui ha luogo il processo artistico creativo (comune a tutte le arti), è intrecciato al concetto dell'artista, in cui tale facoltà agisce. L'artista è il creatore di un'opera, intesa come eterocosmo, o seconda natura fine a se stessa, e pertanto direttamente assimilabile (l'artista) al Dio creatore della natura.

Con la distinzione e la incompatibilità kantiana: tra Verstand (simile al paradigma cartesiano) e Vernunft (l'immaginazione primaria di Coleridge), si arriva al risultato che la ragion pura attribuisce al mondo naturale una realtà puramente fenomenica e deterministica, escludendo la possibilità di una metafisica; mentre la ragion pratica invece afferma la necessità della libertà morale del soggetto. Da una parte si ha un determinismo o un meccanicismo del mondo sensibile; dall'altra la libertà morale dell'essere.

A conciliare questa frattura fra mondo fenomenico e mondo morale, Kant, nella Critica del Giudizio, affida il compito di mediatore al sentimento della bellezza, suscitato nel soggetto, tramite il giudizio riflettente estetico, dall'accordo tra l'oggetto della natura fenomenica e l'essere che la percepisce e conosce, un accordo che è una sorta di armonia (immaginativa) che si stabilisce tra l'oggetto contemplato e la libertà interiore del soggetto. Tale libertà non è che l'aspirazione al soprasensibile e la tensione verso il superamento della fenomenicità meccanicistica.

Tramite il giudizio riflettente teleologico, noi avvertiamo - dice Kant - l'intelligente armonia che sembra esistere fra le diverse parti formanti l'oggetto naturale, ognuna delle quali concorre alla funzionalità del tutto. Dall'osservazione del mondo dei fenomeni perveniamo ad una concezione finalistica della natura, a cui contribuisce l'idea di ordine intelligente che ci siamo fatti dall'esperienza teleologica. La presenza di un fine nella natura ci induce dunque a intravedere nel mondo l'espressione di una intelligenza e volontà analoga alla nostra; una volontà tale, atta al raggiungimento del bene. Mondo della natura e mondo della libertà, risultano così non già antitetici, ma una medesima realtà compatibile.

L'assimilazione di natura e libertà conduce all'imitazione *dell'aspetto* sabbatico della Creazione¹, il cui oggetto è ciò che chiamiamo bellezza, disegno fine a se stesso, o come dice Kant intenzionalità senza intenzione. Sir Thomas Browne dice che "l'Arte è la perfezione della Natura" e, nell'ambito di natura e arte è lecito pensare che forse l'attività umana primaria non sia altro che la creazione stessa. Questo discorso ci riporta ancora al concetto di immaginazione, questa facoltà creativa, costruttiva, unificatrice della mente umana.

La relazione di natura e arte: l'una creata da Dio, l'altra dall'uomo, comporta una conseguenza logica: l'assimilazione di Dio con l'artista-uomo.

L'invenzione artistica, considerata come attività divina, risale all'Accademia platonica (fiorentina) di M. Ficino. Nei dialoghi platonici Ione e

Fedro difatti si fa riferimento al poeta come a un dio. Il poeta-dio sebbene la sua creazione non sorga dal nulla, ma piuttosto dalla natura già data, si avvicina inventando al creare divino; mentre Dio, tuttavia rimane il poeta supremo del Suo poema: il mondo².

Più tardi il concetto del Dio-poeta è ripreso dai Neoplatonici (F. Zuccari, Donne, Dennis, Pope), i quali affermano che il poeta non imita la natura creata da Dio, ma piuttosto creano una seconda super-natura.

Successivamente col processo di psicologizzazione, i critici settecenteschi, interiorizzano l'atto creativo ascrivendolo - come abbiamo visto - alla facoltà dell'immaginazione, processo mentale che esercita le funzioni proprie di Dio.

Così la poesia e la pittura da specchio della natura mutano in una sorta di eterocosmi, creati dall'artista con un atto analogo a quello di Dio nella creazione del mondo. Pertanto l'opera poetica e/o pittorica non devono essere fedeli alla natura, ma solo a se stesse.

Un corollario dell'analogia tra Dio e il poeta può, evidentemente, essere questo: se il creare una poesia o una pittura significa fare una seconda creazione, una seconda natura, allora l'essere artista può significare la ricapitolazione della cosmogonia originale.

Le teorie sulla creazione del mondo sono diverse: la concezione ebraica della creazione ex nihilo in virtù del fiat divino; la teoria platonica del Demiurgo

¹Cfr. N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit., p. 118.

²Cfr. Abrams, op. cit., p. 425.

che copia da un modello eterno; la dottrina plotiniana dell'emanazione da un uno la cui pienezza è eternamente traboccante; infine la tradizione stoica e neoplatonica di un'Anima eternamente generante della Natura stessa.

L'applicazione della cosmogonia alla poesia (J. Bodmer e J. Breitinger)³ amplifica le facoltà creatrici dell'artista. Analogamente alla teoria cosmogonica di Leibniz, cioè quella della creazione da parte di Dio del migliore dei mondi possibili, si pone il processo creativo dell'artista, quel processo artistico che è "un'imitazione della creazione della natura, non solo del reale, ma anche del possibile" (Breitinger), il cui prodotto: l'opera d'arte, è un eterocosmo fine a se stesso.

Coleridge, a tale analogia del Dio-artista, aggiunge la mente durante il processo di percezione. Alla base di questo sistema a tre è posta l'incessante autoproliferazione creativa di Dio nell'universo sensibile, creatività che si riflette nell'immaginazione primaria, mediante la quale ogni mente umana si sviluppa nella percezione di questo universo, la quale a sua volta viene riecheggiata dall'immaginazione secondaria e ricreatrice del genio.

Una problematica correlata alla similitudine dell'artista quale dio, è il rapporto tra il creatore e il mondo creato: ovvero tra Dio e la natura; tra l'artista e l'opera d'arte. Se per il primo rapporto abbiamo un Dio immanente o trascendente, nel secondo ci avviciniamo alla distinzione romantica di arte soggettiva (intesa come arte in cui è presente l'individualità propria dell'autore); e

³J. Bodmer, Trattazione critica del meraviglioso in poesia e della relazione in cui esso si pone rispetto al probabile in una difesa del poema di John Milton, *Paradise Lost*, 1740; e J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, 1740; cit. in Abrams, op. cit., pp. 432-5.

arte oggettiva (intesa come arte impersonale e dedita all'oggetto). Una distinzione tra le due tipologie artistiche (soggettiva e oggettiva) è riscontrabile nel pensiero di Schlegel, il quale divide l'arte classica in arte della Objectivität, e l'arte romantica in arte del Das Interessante. Un poeta quale Shakespeare, per Schlegel, sarebbe un poeta soggettivo; mentre per Schiller (che oppone all'arte ingenua, realistica e impersonale l'arte sentimentale, in cui è presente l'autore), Shakespeare sarebbe un poeta oggettivo. Tale incongruenza di pensiero dà luogo al paradosso di Shakespeare⁴, tale perché contemporaneamente può, da critici diversi, essere considerato poeta soggettivo ed oggettivo. Ma questo è in sostanza un falso paradosso, atteso che è risolvibile ricorrendo alla teologia, e singolarmente lo stesso Schiller ne indica la soluzione: paragonando il poeta “alla Divinità che sta dietro l'universo”, “dietro la propria opera”, benché sia “essa stessa l'opera”.⁵

Coleridge, a riguardo del suddetto paradosso, arriva a concludere che il poeta non imita che la Natura naturans (“quella potenzialità universale, di cui la sua esistenza personale non era che una singola [modificazione]”⁶; e non la Natura naturata (“la propria natura, come persona individuale”). C'è così in Shakespeare una sorta di proiezione (Einfühlung) “...fuori di sé” egli “passa in tutte le forme di carattere e di passione umana ... Shakespeare diventa tutte le

⁴Cfr. Abrams, op. cit., p. 374.

⁵Ibidem.

⁶Ibidem, p. 383.

cose, rimanendo sempre se stesso”⁷ come il Dio spinoziano: immanente e spersonalizzato.

Il concetto del poeta, dell’artista come Dio in relazione col mondo creato, deriva dalla Lettera ai Romani di San Paolo. Il mondo creato è interpretato, dagli allegorizzatori medioevali (che dividono il contenuto dalla forma), da un lato: come ciò che si vede; dall’altro: come uno specchio e come una mistica tipologia degli attributi di potenza, d’amore e di gloria del Creatore stesso. Qui abbiamo, dunque, una visione letterale e simbolica del mondo, allo stesso modo che nella duplice manifestazione di Dio: le Sacre Scritture e il Grande Libro della Natura, di cui è possibile una lettura polisemantica: da quella letterale a quella tipologica (figuralismo).⁸

L’analogia del poeta (o del pittore) come Dio, nonché come creatore di una seconda natura, è ugualmente possibile se intesa: come imitazione dell’opera fatta da Dio, cioè della natura; o anche come emulazione di Dio che crea la natura. Nel primo caso avremo un tipo di artista mimetico altamente fedele al modello naturale (il prodotto creato da Dio); nell’altro avremo un’imitazione da parte dell’artista del processo creativo di Dio.

La relazione di fondo tuttavia, tra l’artista e la divinità, è da imputare al fatto che l’opera d’arte, in ogni caso, sia ispirata da Dio.

⁷Ibidem.

⁸Ibidem, pp. 375-6.

Rivolgiamo l'attenzione ora all'artista-creatore, nel suo rapporto con l'ispirazione, cioè con la fonte prima da cui egli trae linfa per la creazione dell'opera, nella fattispecie pittorico-letteraria. E' evidente che per far questo dobbiamo partire dalla fonte da cui l'artista-creatore, assimilato a Dio, trae l'ispirazione, cioè dalle Sacre Scritture, e dal Grande Libro della Natura.

Nella lettura dell'opera di Blake abbiamo visto che egli parla dei suoi poemi o delle sue visioni ipnagogiche (le illuminazioni) come di dettati; e di se stesso come di segretario che trascrive ciò che gli proviene dallo Spirito ispiratore. Sappiamo che Blake con spirito intende l'immaginazione stessa dell'uomo, che pure identifica con Dio. In questo, egli si differenzia da Berkeley. Berkeley infatti, ritiene che la realtà sia mentale, però come un'idea nella mente di Dio, Dio che non è identificato con l'Uomo come nelle parole di Blake:

“Man is All Imagination. God is Man and exists in us
and we in him.”⁹

e ancora:

“The Eternal Body of Man is The Imagination, that is
God himself. it manifests itself in his Works of Art
(In Eternity All is Vision).”¹⁰

⁹Cit. in Frye, op. cit., p. 30.

¹⁰Ibidem.

Per Blake esistono - lo ribadiamo - due mondi percepibili: quello astratto: della frattura tra soggetto percepiente e oggetto percepito; e quello dell'immaginazione: di creatore e creatura. Nella sua attività creativa l'artista esprime l'attività creativa di Dio e siccome tutti gli uomini sono contenuti nell'Uomo o Dio, anche tutti i creatori sono contenuti nel Creatore.

L'arte, nella sua propria essenza (per l'immaginazione creativa e per l'attività che persegue di continuo cercare la visione), è il mezzo privilegiato, tramite il quale, la religione è rivelata. Tali presupposti fanno assumere alla Bibbia la realtà di *Grande Codice dell'Arte*¹¹, alla quale ispirarsi, e alla quale si sono ispirati, nel nostro caso, Blake e i Preraffaelliti.

Dunque, l'arte è considerata da Blake come capacità di vedere la rivelazione finale del Cristianesimo, una rivelazione però che non adduce al fatto che Gesù (inteso come Umanità) è Dio, ma che Dio è Gesù¹², ossia l'umanità stessa. E' su queste basi che Blake avversa Locke, responsabile del Deismo, per il quale è necessario separare il divino dall'umano, credendo che l'idea di Dio debba essere necessaria solo come principio della causalità.

Se per Locke le idee provengono dallo spazio alla mente, per Blake lo spazio è uno stato della mente. Collegati a tale concetto di realtà mentale vi sono tre livelli di immaginazione che poi Blake espande a quattro. Il livello più basso è quello del soggetto singolo che riflette sulla memoria delle percezioni,

¹¹Ibidem, p. 45.

¹²Ibidem, p. 53.

generalizzandole in idee astratte, è in sostanza per Blake il mondo di Ulro, o mondo infernale; a un gradino più alto c'è il mondo di soggetto e oggetto o Generation (il mondo in cui viviamo); ancora ad un più alto livello vi è il mondo, che Blake suddivide ulteriormente, di Beulah, ossia il giardino della Genesi, il quale è formato dall'amante e dall'amato e dalla comune creatura; infine il mondo dell'Eden, dove non vi è l'unione solo di amante e amato e comune creatura, ma di creatore e creature, di energia e di forma. In questo contesto Poesia e Pittura sono la via per giungere alla visione e alla conquista dell'Eden, facendo del visionario artista: Dio.¹³

Sotto il titolo *Analogia tra Dio e l'artista* del presente sottoparagrafo, vogliamo inserire una concezione dell'arte e dell'artista, per certi aspetti vicina a quella di Blake, almeno per ciò che riguarda la fonte di ispirazione: Gesù (dalla prospettiva blakeana si può leggere Umanità).

I Preraffaelliti, attraverso la voce critica di Ruskin, ritengono che l'arte debba avere un fine ben preciso, quello della ricerca e dell'espressione della verità inscritta nella Natura e nelle Sacre Scritture, anziché avere il fine di cercare una verità che non si può creare da sé.

L'impegno, il sacrificio del dipingere dettagliatamente ogni particolare della pittura preraffaellita è un dono offerto a Dio: una preghiera, un omaggio alla realtà naturale, segno della presenza divina.

¹³Ibidem, pp. 48-50.

La perdita di tempo nel rendere tutto in dettaglio diventa perdita del tempo, permettendo ad un artista che operi in siffatta maniera di accedere a una dimensione sovranaturale.

Il principio ispirativo: Gesù Cristo, entra nel cuore di ogni uomo con due luci: la luce della coscienza di un passato e la luce della speranza in una salvezza futura. La prima è la fonte dell'arte storica: che illumina ogni realtà esistente o esistita; la seconda è la fonte dell'arte visionaria: che dissolve e nasconde ogni oggetto terreno, ma che arriva alla verità ultima oltre il velo dell'apparenza sensibile.

La fonte per entrambe le attitudini però è Cristo, modello e fonte che esprime e significa il Padre, pure simbolo in grado di ricapitolare e riassumere l'insieme delle immagini disperse da Dio nello spazio e nel tempo.

L'artista storico deve contribuire alla costruzione di una memoria totale e il corpo umano è la forma stessa che Cristo assume per compiere la sua esemplare opera di Ricapitolazione. Riacciandoci a ciò che dicevamo poco fa, dobbiamo ribadire ora più di prima che: se la composizione di una poesia o una pittura è una seconda creazione, allora creare significa ricapitolare la cosmogonia originale.

Tuttavia l'arte storica ha necessità di essere interpretata e letta dall'osservatore, e che presuppone la conoscenza dell'iconografia¹⁴, la quale permette letteralmente e simbolicamente la lettura dell'opera mediante una interpretazione iconologica.

¹⁴ L'iconografia è lo studio e l'identificazione del soggetto dell'opera d'arte, attraverso il riconoscere il significato dei simboli, delle figure allegoriche, delle personificazioni. Panofsky la

E' per evitare che l'opera d'arte venga interpretata letteralmente che per esempio i Preraffaelliti ricorrono di frequente a fonti di ispirazione letterarie (soccorsi reciproci), accostando la parola scritta all'immagine, in modo tale da soccorrere vicendevolmente le arti, fornendo così all'osservatore, una lettura più profonda e simbolica.

Non è un caso se il sistema estetico ruskiniano poggia su una ben precisa struttura di pensiero, che possiamo definire come lettura figurale della realtà naturale.

Il figuralismo, trae le sue origini dalla lettura tipologica dei testi sacri adottata in ambito teologico, sulla base delle formulazioni relative alla profezia reale (di matrice agostiniana e paolina). Profezia reale significa che ogni evento storico vive in una propria dimensione presente, ma si rispecchia tanto in un altro evento passato prefigurante, ugualmente reale e storico, quanto in un evento futuro, iscritto nella prospettiva della Redenzione e dell'adempimento finale. Il figuralismo consente quindi di leggere la realtà alla luce di una doppia verità, frutto della costante compresenza di naturale e sovrasensibile, di temporalità ed eternità.¹⁵

definisce "quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i valori formali".

¹⁵Cfr. G. Leoni (a cura di), John Ruskin, Turner e i Preraffaelliti, op. cit., nota introduttiva, marzo 1991, pp. XII-XXII.

3.3 TRASPOSIZIONI, RI-CREAZIONI E FONTI DI ISPIRAZIONE.

Se ogni opera d'arte, ogni struttura verbale o pittorica, è un eterocosmo, allora l'opera poetica (prescindendo dal tipo di mezzo artistico con cui essa prende forma) ha una coerenza logica interna, piuttosto che essere sottoposta al criterio di verità e riflettere una realtà esterna, al pari delle strutture verbali storico-discorsive del linguaggio prosastico della scienza, delle leggi ecc. L'autonomia delle strutture poetiche è uno dei primari risultati della Scienza nuova di Vico, strutture che sono ritenute dal Nostro, quali manifestazioni assolutamente autonome, prelogiche e irriflesse della mente umana. Il linguaggio, la poesia e il canto sono manifestazioni immediate dell'anima umana e in questo senso la fantasia: il sentimento immediato del primitivo, mediante la parola poetica esprime passioni e desideri, parola poetica che essendo al tempo stesso poesia e suono è necessariamente densamente figurativa ¹.

Il principio della cultura e della storia umana (descritte dal Vico come momenti diversi: ovvero del senso; della fantasia; e della ragione, o rispettivamente: degli dei; degli eroi; e degli uomini) come progressivo sviluppo, è ascrivibile ad uno stato di primitiva ferinità degli uomini, dei giganti post-diluviani, dominati da stupore, ferocia e forza bruta. Solo attraverso il timore delle folgori essi imparano a immaginare l'esistenza di esseri potenti: gli dei, i quali dominano le forze della natura; e di conseguenza

iniziano a darsi i primi ordinamenti e una religione (età degli dei). Così al senso si sostituisce la fantasia e l'immaginazione (età degli eroi), e non ancora la ragione, per cui il loro primo modo di pensare è appassionato, animistico, particolaristico e mitico, anziché razionale ed astratto, primo modo di pensare dal quale le strutture poetiche si sono formate, diversamente da quelle filosofiche, nate in seguito, dalla riflessione e dal ragionamento (età degli uomini).

Dunque, dalla teoria vichiana della storia, dispiegantesi in tre fasi di corsi e ri-corsi, si evince che la struttura mitologica è una struttura poetica; e che tale mitologia poetica precede lo sviluppo della scrittura storica e discorsiva. La mitologia originale, sapienza poetica o antefatto immaginativo (Russell, Whitehead) - per come Vico la intende - è funzionale al controllo dell'azione e del pensiero umani, attraverso le leggi e gli ordinamenti. La società da un'età degli dei (teocrazia) passa ad un'età degli eroi (oligarchia) e quindi ad un'età degli uomini (democrazia), allegorizzando in un'età posteriore le azioni delle età precedenti, cioè re-interpretando ciò che il mito originale significa realmente. Questo è uno sviluppo non letterario della mitologia, in quanto in tal modo “si distrugge il mito come struttura e lo si sostituisce con il nuovo significato”². Se però nel campo sociale delle leggi, o anche nel campo delle scienze, abbiamo una distruzione del mito originale e la sostituzione del significato, non così nell'ambito della letteratura e delle arti, nel quale, essendo

¹Cfr. G. B. Vico, *Scienza nuova*, 1725, cit. in Abrams, op. cit., p. 135.

²N. Frye, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, op. cit., p. 22.

la mitologia originale il prodotto di un pensiero poetico, metaforica, immaginativo, avremo una “ristrutturazione che è strutturale e non allegorica”³ del mito, quale ri-creazione piuttosto che distruzione.

*

Poiché la storia per Vico è fatta dagli uomini, se ne deduce che anche tutti gli dei sono da essi creati, in conseguenza della paura del tuono.

La religione rivelata dalle Sacre Scritture, le quali si basano sulla parola di Dio che viene dal rovelo ardente ne è un corollario⁴.

Tradizionalmente ogni popolo tende a separare l'autorità spirituale da quella temporale, come il potere papale dal potere imperiale nel Medioevo, ma tra taluni (popoli) si aggiunge l'istituto della profezia, con la funzione di non far dimenticare il rapporto di alleanza con Dio, ovvero di ribadire il mito originale. Da questo terzo istituto autoritario e attraverso la tradizione biblica nascono le leggi e la letteratura sapienziale, nonché una ristrutturazione immaginativa del mito originale nella profezia. Le leggi (potere temporale) e la sapienza (potere spirituale) sono, ancorché derivate dalle profezie, lo strumento per mantenere lo status quo, mentre la profezia con la voce che grida nel deserto ha un carattere dinamico e rivoluzionario, sino al momento in cui tale profezia non è accettata dall'ordine costituito, benché subito dopo non vi è più nessuna ragione che esistano profeti o visionari. In questo senso, per esempio, deve essere intesa la tensione verso la libertà della profezia del

³Ibidem.

⁴Ibidem, pp. 28-9.

Protestantesimo, la quale dà luogo alla nascita di figure profetiche come Milton o Blake.

Analogamente alla profezia, anche l'arte (il potere creativo) proviene da una facoltà mentale non sottoposta alla volontà cosciente - come si è visto a proposito del genio inconscio. E all'arte, dall'epoca romantica, si comincia ad attribuire un potere profetico, la quale (arte) è “un tentativo di comunicazione immaginativa” che “se riesce ad esserlo, diventa il punto focale di una comunità”.⁵

Naturalmente quando ciò non avviene, l'artista-profeta è considerato nevrotico o pazzo, una pazzia che però, è una sorta di reazione nei confronti di una società che, non necessariamente deve essere considerata sana, anzi forse il contrario.

Ora vediamo come avviene la ri-strutturazione del mito in Blake e poi nei Preraffaelliti, quindi le fonti di ispirazione letteraria e il simbolismo: nelle ri-creazioni, illuminazioni e illustrazioni pittoriche.

⁵Ibidem, p. 39.

3.3.1 BLAKE: FONTI DI ISPIRAZIONE, SIMBOLISMO E RI-CREAZIONI PITTORICHE.

“Shall I call him artist or genius - or mystic - or madman? Probably he is all.” Queste sono le parole tratte dal Robinson’s Diary, del 10 dicembre 1825, di H. C. Robinson, parole che si interrogano sulla personalità di William Blake, un artista totale: che dipinge, incide, scrive poesia e compone musica,¹ considerato e conosciuto nella sua epoca soprattutto per l’attività di illustratore di libri².

E’ certamente un uomo di genio, come lo definisce Coleridge, e il suo valore è conosciuto anche fuori dall’Inghilterra: un pittore tedesco, che lo aveva conosciuto, ebbe a dire: “I saw in England many men of talents, but only three men of genius, Coleridge, Flaxman and Blake, and of these Blake was the greatest.”³

L’interesse verso l’artista Blake è indirizzato alla sua attività di illustratore di testi letterari e soprattutto biblici, e non al poeta Blake. A cominciare dai suoi biografi: prima una sorta di Vasari britannico: Alan

¹Cfr. A. Cunningham, *Life of Blake*, in *Lives of the most eminent British Painters, Sculptors and Architects*, Vol. II 1830, in M. Bottrall (a cura di), op. cit., pp. 34-6.

²A tal proposito ci pare doveroso ricordare un resoconto del lavoro artistico di Blake con le parole di A. Gilchrist, *Life of William Blake*, 1863, in M. Bottrall, op. cit., pp. 57-61: “The number of engraved pages in the *Songs of Innocence* alone was twenty-seven, they were done up in boards by Mrs. Blake’s hand, forming a small octavo; so that the poet and his wife did everything in making the book, - writing, designing, printing, engraving, - everything except manufacturing the paper: the very ink, or colour rather they did make. Never before surely was a man so literally the author of his own book. *Songs of Innocence*, the author and printer W. Blake, 1789 is the title.”

³Cit. in H. C. Robinson, *Reminiscences*, 1869, in M. Bottrall, op. cit., pp. 36-37.

Cunningham, poi Alexander Gilchrist coi fratelli Rossetti; William Blake è apprezzato esclusivamente nelle vesti di pittore.

Nasce a Londra nel 1757, è incoraggiato sin da piccolo dai suoi genitori a coltivare interessi artistici, e in particolare sarà colpito dai pittori italiani del trecento senese. Lo vediamo fare apprendistato presso una scuola di disegno (Henry Parr's drawing school), poi lavorare presso un incisore (J. Basire) per alcuni anni, fino a vederlo alla Royal Academy, diretta dal Reynolds, e subito abbandonarla per un senso di intolleranza verso le rigide regole vigenti. Con l'aiuto della moglie e del fratello, apre un piccolo negozio di stampe. Purtroppo il fallimento dell'attività commerciale e la precoce morte del fratello fanno cadere Blake in uno stato di profonda disperazione, che riesce a superare grazie all'aiuto della moglie e degli amici Tom Paine e William Godwin.

Le scarse risorse finanziarie inducono Blake a dedicarsi a tempo pieno all'incisione, in conseguenza della poca popolarizzazione delle sue opere poetiche ed artistiche, apprezzate dai soli uomini di genio: amanti di opere fuori dai canoni popolari.⁴ Tutto ciò, ovvero il mancato successo, e i pochi proventi economici derivanti dal suo lavoro, nonché il generale procedere della sua vita, lo fanno ritirare in se stesso. Queste le parole di Cunningham: "He become more seriously thoughtful, avoided the company of men, and lived in the manner of a hermit, in that vast, wilderness, London." E ancora: "Necessity made him frugal, and honesty and independence prescribed plain clothes,

homely fare, and a cheap habitations [...] and seek solace in visions of paradise for the joys which the earth denied him”.⁵ Questo ritirarsi in se stesso lo porta gradualmente a credere nelle realtà delle cose che dipinge: quelle straordinarie visioni del passato, presente e futuro, percepite o rilevate sotto l’influenza di uno spirito: “he was commanded to execute his performances by a celestial tongue!”⁶.

L’importanza di Blake come artista creativo è messa in evidenza, soprattutto da A. Gilchrist, o meglio da una sua biografia di Blake, pubblicata postuma, grazie alla moglie di lui (di Gilchrist) e ai fratelli Rossetti. In seguito altri studiosi si dedicano a Blake: da Swinburne, a Yeats, a Eliot, a Frye ecc.

L’opera di Blake che si vuole prendere ad esempio - contestualmente alle relazioni tra arti - è connessa alle sue pubblicazioni poetiche, dove è presente, in varia proporzione, l’illustrazione o l’illuminazione. Nel campo propriamente pittorico: del pari, avremo una pittura che si ispira a fonti mitologiche e letterarie.

Al 1789 risalgono le illustrazioni per i *Songs of Innocence* e *Thel*, al 1791-92 quelle di *America* e al 1794 quelle per i *Songs of Experience*, *Europe* e *Book of Urizen*. L’anno dopo illustra *Song of Los*, *Book of Ahania* e *Book of Los*. Tra il 1800 e il 1802 inizia a lavorare ad una serie di illustrazioni bibliche;

⁴Si veda N. Frye, *Blake after two centuries*, pp. 163-8 in M. Bottrall, op. cit.

⁵A. Cunningham, op. cit.

⁶Ibidem.

mentre tra il 1804 e il 1818 lavora a Jerusalem, corredata da un apparato iconografico di circa duecento incisioni; e al Milton. In conseguenza di un incontro nel 1818 con il pittore Linnel, gestore del salotto intellettuale che si riunisce nella sua casa a Hampstead, Blake pubblica una serie di illustrazioni per Il libro di Giobbe, seguita più tardi dalle incisioni per l'illustrazione della Divina Commedia, progetto che però non porta a termine a causa della morte dell'artista, il 12 agosto 1827.

Prendendo le mosse dalla teoria dei corsi e ricorsi storici del Vico (teoria che peraltro è molto vicina al pensiero blakeano, nonostante Blake non avesse letto Vico), ovvero dalla concezione della nascita della cultura umana, e del suo evolversi dallo stadio poetico-mitologico, poi allegorico e quindi realista, possiamo estrapolare una conseguenza: i principi strutturali delle arti perdurano attraverso ogni stadio, seppure meglio riconoscibili nello stadio mitologico. “La letteratura che è vicina allo stadio mitologico presenta un'affinità con la pittura primitiva astratta e convenzionalizzata, perché nei miti, dove i personaggi sono molto spesso delle divinità, accadono quelle cose che si verificano solo nelle storie, proprio come una pittura altamente convenzionalizzata presenta disegni e rapporti visivi, come ad esempio l'alone di un santo, che si trovano solo nei quadri.”⁷

Lo stadio culturale, mitologico e poetico, ispira dunque la letteratura e le arti, le quali non fanno che operare una ri-strutturazione del mito.

Una delle fonti di ispirazione (tuttavia la più importante e influente): è la Bibbia. La renovatio fortemente voluta da umanisti quali Erasmo, le traduzioni prima del Vecchio Testamento e del Nuovo, con testi greci e latini a fronte, le nuove tendenze ad un rapporto personale di fede con Dio, le tesi di Erasmo o di Lutero, e naturalmente diversi altri fattori politico-sociali, portano - come sappiamo - alla Riforma protestante. Riforma significa avere una esperienza diretta e individuale con Dio, senza la necessità della mediazione della Chiesa, ed è per tali motivazioni che si traduce la Bibbia in un linguaggio che per necessità deve essere conosciuto da ognuno, attraverso il quale (linguaggio) poter quindi capire il messaggio non mediato dell'opera di Cristo. Con la *King James' Bible*: la traduzione inglese della Bibbia, il lettore può così avere il rapporto diretto e personale con Dio. L'enorme popolarità della cultura biblica del Puritanesimo, dà adito - nel campo della letteratura e delle arti - a opere poetiche e mitologiche quali *The Pilgrim's Progress* e *Paradise Lost*. Naturalmente su questa scia ispirativa si pone Blake, in cui confluiscono tuttavia elementi di occultismo, alchemia ecc. La Bibbia è per Blake il testo base, e le sue visioni profetiche (poetiche e pittoriche) ri-creano la Bibbia mediante un suo simbolismo, simbolismo che è in qualche modo difficile e oscuro, poiché egli "parla di cose di cui non trova nessun modello nel mondo circostante"⁸. "Egli era un simbolista che doveva inventare i suoi simboli; e le sue contee di Inghilterra, con la loro corrispondenza alle tribù di Israele, e i suoi

⁷N. Frye, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, op. cit., pp. 138-9.

⁸W. B. Yeats, *Essays*, 1924, in M. Bottrall, op. cit., p. 86.

montagne e fiumi, con le loro corrispondenze a parti del corpo umano, sono arbitrarie ...”⁹.

Adesso, cercheremo di dare una summa semplificata della complessa mitologia e dei simboli blakeani.

“La coscienza umana crea invariabilmente qualche tipo di involucro trasparente dalle proprie questioni sociali, e guarda alla natura attraverso questo filtro culturale trasparente, che nel suo aspetto verbale costituisce una mitologia”.¹⁰ “Every society is the embodiment of a myth, and as the artist is the shaper of myth, there is a sense in which he holds in his hand the thunderbolts that destroy one society and create another.”¹¹ La mitologia contiene una cosmologia, ossia una visione della natura, alla quale dobbiamo far riferimento se vogliamo paragonare per esempio la cosmologia blakeana: prodotta da una lettura infernale o rivoluzionaria della Bibbia; a quella medioevale: frutto dell’autorità della Chiesa e dello Stato.

La cosmologia tradizionale è strutturata in quattro livelli: Dio; Paradiso Terrestre; Mondo (caduto); e quindi Mondo demoniaco. Tutto ciò è frutto di una visione gerarchica, e dall’alto proviene tutto ciò che è bene per l’uomo. Seppur strutturato in quattro livelli, l’universo mitologico (e psicologico) di Blake è - come peraltro abbiamo detto - rivoluzionato. Satana o l’energia meccanica o legge naturale, adesso occupa il livello più alto; al di sotto troviamo Urizen, ovvero la moralità che tende alla prevedibilità quanto le

⁹Ibidem.

¹⁰N. Frye, op. cit., p. 146.

¹¹N. Frye, Blake after two centuries, in M. Bottrall, op. cit., p. 171.

leggi naturali; Orc è il potere rivoluzionario, latente nell'energia umana (un parallelo moderno per Orc è rappresentato dal subconscio: le pulsioni (Orc) sono spinte nel subconscio, quando nello stato di innocenza dell'infanzia, l'uomo viene a contatto con l'esperienza); infine al quarto livello abbiamo Los, il potere creativo, che rappresenta il vero Dio, operante all'interno della coscienza umana. La sua dimora si trova nell'Atlantide, il regno primigenio dell'immaginazione umana, ora sommerso nel mare del tempo e dello spazio, come lo chiama Blake. Los: la facoltà creativa, cerca di controllare e utilizzare l'energia di Orc, al fine di trasmutare la natura nella dimora dell'umanità, e, le arti, essendo presiedute da Los, sono all'avanguardia in questa trasformazione.¹²

*

Ritornando alla teoria della pittura di Blake, vi possiamo cogliere un presupposto molto significativo: il pittore (o il poeta) può vedere il mondo in a grain of sand¹³, ovvero: il pittore può vedere all that exists, in quanto ha nella sua mente una platonica visione archetipica, e ciò che vede è una forma o un'immagine. Ora, per Blake, esistono delle Giant Forms, quelle che ogni religione adora come dèi e che l'artista visualizza come organized men.¹⁴

Nella mitologia e nel simbolismo di Blake, tali Giant Forms hanno uno sviluppo storico in alcune fasi: la creazione (Eden); la caduta (Beulah); la redenzione (Generation); e quindi l'apocalisse (Ulro).

¹²N. Frye, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, op. cit., pp. 151-3.

¹³Cit. in Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit., p.93.

¹⁴Ibidem, p. 124.

La visione al più alto livello delle Giant Forms o degli organized men, consiste nel vedere queste come un unico uomo, che per i cristiani è Cristo. Ma Cristo, pure è visto come gruppo di Eternals o Patriarchs, di cui gli antichi profeti collocano l'esistenza in una Golden Age, in cui regna la pace e la felicità.

Albione, inteso come tutta l'umanità esistente nel tempo e nello spazio, è uno di tali Eternals, visualizzato come un Titano o Gigante, la cui creazione è vista da Blake come l'inizio della storia, che va dalla sua caduta nel sonno al Last Judgement. La parte non caduta di Dio (i restanti Eternals) fanno sette tentativi per svegliare Albione, e al settimo tentativo lo stesso Cristo discende nel mondo di Generation per portare Albione alla redemption.

La mitologia, vista in questi termini, non è propriamente imputabile a quella biblica, ma alla Cabala di Adam Kadmon. Elementi analoghi sono presenti nella leggenda dell'*età dell'oro* dei greci, dove si ritrova il titano Atlas che regge il mondo sulle spalle, la cui immagine è simile all'Albione caduto che regge la natura, e che è understanding la natura. Ancora, la caduta di Albione, è legata al diluvio universale, e allo sprofondare di Atlantide nell'oceano, di cui l'isola britannica sarebbe un frammento.¹⁵

Esistono diverse versioni della caduta di Albione in Blake, ma ciò che le accomuna è nel fatto che, Albione e la sua caduta, rappresentano il passaggio da un'attività mentale creativa al sonno della ragione, e non nel senso di Goya,

ma inteso come passività della ragione, della frattura tra soggetto e oggetto cartesiana.

La caduta dunque inizia in Beulah, caduta che, come abbiamo detto, è intesa come percezione della natura (Vala nel simbolismo di Blake): come altro da sé, e al di fuori della mente umana, identificata anche come female will o Eva, ed è appunto mediante la tentazione di Eva che Adamo (l'umanità) cade.¹⁶

Nel dipinto Elohim creating Adam (tav. VII) vediamo che Blake ritiene la creazione e la caduta come lo stesso evento, difatti il presunto creatore sembra che riempia di fango la testa di Adamo. Ciò sta a significare che l'umanità, creata e caduta, è tale in quanto vede il mondo attraverso la limitazione dei sensi, e non con la mente, vede il mondo cioè attraverso le cinque figlie di Albione, le quali rappresentano i cinque sensi dell'uomo. Per Blake, il mondo che ci circonda non è la creazione di Dio: è un mondo caotico, ed il ricrearlo è un compito che spetta all'artista creativo, compito che consiste inoltre, nel liberare la coscienza umana imprigionata nella visione passiva del mondo, coscienza umana immersa nel mare del tempo e dello spazio dopo il diluvio, non ancora annegata, ma certamente limitata nella percezione.¹⁷

Nel dipinto Ancients of days, il frontespizio di Europe, Blake ci fa vedere Urizen, simile al Dio tradizionale, con un compasso che traccia l'orizzonte del cielo ma anche della mente umana: cosicché noi vediamo il cielo "come una volta che ci sovrasta perché lo vediamo con gli occhi che

¹⁵Ibidem, pp. 125-6.

¹⁶Ibidem, p. 127.

¹⁷N. Frye, *La letteratura e le arti visive ed altri saggi*, op. cit., p. 158.

stanno sotto una volta ossea che li sovrasta ...”¹⁸. Diversamente invece, da Blake è vista l’apocalisse, la quale consiste nel riconquistare (da parte dell’umanità) la visione del mondo con gli occhi della mente e non con il cranio,¹⁹ scopo principale della nostra esistenza. Nella Bibbia, secondo Blake, Dio tenta di rivelare all’umanità - e l’artista Blake cerca di fare altrettanto nelle sue illustrazioni - che il mondo è fatto di forza umana e ha un senso umano.²⁰

In generale le illustrazioni che Blake fa, possono riferirsi a testi letterari biblici, oppure alla sua Bibbia infernale (probabilmente *The Book of Urizen* e *The Book of Los*); e nel contesto del figuralismo possono (le illustrazioni) essere un’applicazione delle profezie bibliche al suo mondo contemporaneo (per esempio Orc è visto come potere che causa la Rivoluzione Americana e poi Francese).

Ma ora completiamo la storia mitologica per come è vista da Blake.

I sette tentativi fatti da Dio per svegliare Albione dividono la storia in sette fasi principali (*Seven eyes of God*), ciascuno con una specifica religione dominante. Blake dà a tali periodi i nomi di: Lucifero; Moloch; the Elohim; Shaddai; Pachad; Jehovah; e Jesus. Aggiunge poi un *eighth eye* per l’Apocalisse o risveglio di Albione.

¹⁸Ibidem, p. 161.

¹⁹Un’analogia con la limitazione della visione da parte del cranio, è quella del Trilite di Stonehenge: per Blake, i pilastri diritti rappresentano due aspetti della creatività umana: il bello ed il sublime, mentre la pietra orizzontale che li sormonta è la ragione umana o visione della realtà circoscritta dal cranio; in Ibidem, p. 162.

²⁰Ibidem, pp. 166-7.

I primi tre periodi (silver age) coprono l'evento della caduta: un lasso di tempo in cui assistiamo alle battaglie titaniche contro gli dei, da cui i Titani escono sconfitti, e in cui l'immaginazione umana man mano si indebolisce. L'energia titanica dell'uomo rimane imprigionata, la stessa energia che Blake chiama Orc. Nel periodo di Moloch (brazen age), si ha la proiezione dell'impulso alla morte, della legge naturale e tirannica di Urizen, un periodo di sacrifici umani (è il periodo del Druidismo), in cui il mondo prende la presente forma: di mondo oggettivo e di ordine meccanico. Nella storia biblica tale periodo è quello di Adamo quale uomo fisico, creato dal fango (come abbiamo visto a proposito della sua creazione e caduta poc'anzi), mentre nella simbologia blakeana questo è il periodo di Elohim (iron age) vista come una Trinità, il cui nome però è da intendere come un collettivo singolare.

Dalla creazione di Adamo sino al Giudizio Universale, la storia (di circa seimila anni per Blake) dei restanti quattro periodi è suddivisa ulteriormente in ventotto fasi o Churches. Le prime venti Chiese coprono il periodo restante del Druidismo e il quarto e quinto occhio di Dio: Shaddai e Pachad, dove si ha il Diluvio Universale biblico che ricorda lo sprofondare di Atlantide nell'oceano. Segue il periodo di Jehovah (ventunesima Chiesa), con la fuga di Abramo dalla Caldea, in cui ogni opera di immaginazione è finalizzata al consolidamento dell'ordine tirannico di Urizen; quindi un ulteriore consolidamento della legge morale da parte di Mosé (ventiduesima Chiesa) e di David e Salomone (ventitreesima Chiesa). Nella storia dell'Esodo, l'Egitto simbolizza Ulro e la Terra Promessa l'Eden.

Con Gesù Cristo, arriviamo al seventh eye, consistente: nella Chiesa di Paolo; la Chiesa di Costantino; e quindi nel Medioevo, nel mito della Madonna, relazionato a Carlo Magno e re Artù. Alla fine abbiamo la ventisettesima Chiesa con Lutero e il Rinascimento, dove si ha il Deismo di Locke, Deismo rifiutato da Blake e ritenuto causa dell'allontanamento dell'umanità dall'Eden. Con la ventottesima Chiesa, associata a Milton, si comincia a intravedere la via da seguire, quella della penetrazione dell'immaginazione del mondo spirituale, via che nel suo Milton Blake cerca di spiegare. Ma l'Apocalisse vera e propria, inizia con la Rivoluzione Americana e Francese, nelle Blake vede il potere rivoluzionario di Orc, manifestatosi già in Cristo. Un potere che poi Los: il potere creativo delle arti, cerca di controllare e utilizzare - come si è detto - al fine di trasmutare la natura nella dimora dell'umanità, e nella Città di Dio; in contrasto con Satana o Ulro: il potere che distrugge l'immaginazione umana, e che trasforma in memoria e astrazione; ed in contrasto con il corporeal understanding, impersonato nella storia della mitologia da figure quali: il Dragone, Medusa ecc.²¹

²¹Cfr. N. Frye, *Fearful Symmetry*, op. cit., pp. 128-144.

3.3.2 I PRERAFFAELLITI: FONTI LETTERARIE, E DIPINTI STORICO-RELIGIOSI.

Prima di concludere il presente lavoro, accanto alla pittura blakeana, e prescindendo naturalmente da quelli che sono i valori formali di un'opera d'arte, dobbiamo guardare all'arte preraffaellita, quale arte interrelata alla poesia, e alle fonti letterarie e bibliche. Nel corso di questo capitolo, abbiamo detto che il ricorrere a brani letterari come fonti ispirative, è dovuto al fatto che i Preraffaelliti, a fronte della loro attitudine a rappresentare realisticamente (e tuttavia simbolicamente) soggetti per esempio religiosi in vesti moderne, “calandoli in panni indecentemente dimessi e quotidiani, privandoli di ogni magniloquenza e decoro di forme”¹, sopperiscono con la parola scritta a ciò che altrimenti la sola immagine visibile suggerirebbe: solo una lettura letterale, e non come invece vogliono i Nostri, cioè una lettura complessa, simbolica e infine figuralista.

Il movimento preraffaellita si iscrive nell'ambito dell'estetica romantica misticizzante, con una certa propensione all'idealità religiosa dell'illustrazione fedele del Vangelo a scopo edificante, identificando l'ideale artistico con un ideale di vita religioso. La confraternita professa la fede nella semplicità e nell'accuratezza di particolari e nella precisione, elementi che derivano dalla profonda consapevolezza dell'importanza dei particolari e del significato simbolico che essi rivestono. Tutto questo è legato alla loro

avversione per l'accademismo imperante, che li proietta a preferire, parallelamente a Ruskin e a Blake: il Medioevo, nel quale è pienamente realizzato quello spirito che dà alla realtà visibile, pure una realtà simbolica e idealizzata.

L'arte preraffaellita non è - nonostante l'antiaccademismo che professa - un'arte rivoluzionaria e avanguardistica, se non a livello di tematiche e di contenuti, espressi però con motivi formali moderni. E' proprio il loro esclusivo interesse per il contenuto che li porterà ad una naturale disposizione verso l'illustrazione di testi biblici. Ma anche come avanguardia tematica, l'arte preraffaellita raccoglie, almeno inizialmente, non pochi attacchi frontali, e a proposito del dipinto di Millais Cristo nella casa dei genitori, Dickens ebbe a dire della rappresentazione di Maria, la madre di Gesù, che quella sembrava come una donna "così orrenda nella sua bruttezza ... da parere un mostro nella più abietta taverna di Francia". Il dipinto, che illustra un passo del Vangelo, è contemporaneamente calato nella quotidianità ed è quindi realistico (l'ambiente povero, i volti e le mani rugosi); e simbolico: la Vergine che guarda pensosa la mano del Figliolo trafitta accidentalmente da un chiodo, o anche il piccolo Giovanni Battista che guarda fissamente la ciotola d'acqua che regge tra le mani.

La generale ostinazione verso la confraternita, ancora non placatasi, porta Millais, con la mediazione di Coventry Patmore, a rivolgersi a Ruskin in cerca di protezione. La scelta di Millais evidentemente non è casuale, difatti

¹R. Barilli, *I Preraffaelliti*, Fabbri editori, Milano 1967, p. 10.

Ruskin è impegnato nella rivalutazione degli early masters dell'arte prerinascimentale, periodo in cui si collocano peraltro esteticamente i Preraffaelliti. Ruskin intravede subito nell'arte preraffaellita (in particolare di Hunt e Millais) un'arte che è complementare a quella turneriana. Nell'ambito della distinzione ruskiniana di arte storica e arte visionaria, i Preraffaelliti difatti hanno le caratteristiche della prima: arte dedicata all'oggetto, alla natura, ma la cui fonte assieme a quella dell'arte visionaria è la stessa, ovvero Cristo. Pertanto, le Sacre Scritture giocano un ruolo determinante nell'ispirazione della confraternita, oltre alle altre fonti letterarie che da Shakespeare, Keats e Tennyson confluiscono nel movimento. Ancora, con la base teorica che Ruskin dà al movimento, si accentua la funzione didattica dell'arte, intesa come documento morale. I dipinti di Hunt ne sono una riprova: La Luce del mondo è infatti una pittura didattica piena di simbolismi più ancora di Cristo nella casa dei genitori, ma meno realistica. E così anche per il Capro espiatorio, Cristo ritrovato nel Tempio, l'Ombra della Croce ecc.

L'aspetto forse più marginale, ma che tuttavia interessa - contestualmente alla interrelazione tra arti - nei Preraffaelliti, è la loro dedizione all'accostamento di elementi verbali a elementi visivi, dove l'illustrazione del libro è l'ipostasi di parole e immagini.

Molti tra i membri della confraternita si dedicano all'illustrazione, da Walter Crane, il quale è l'autore della Lady of Shalott (1862) e del libro illustrato The New Forest; a Arthur Hughes; a Millais che illustra per esempio

le novelle di A. Trollope; a finire naturalmente a Rossetti e Burn-Jones, e a Morris.

(Il cinematografo) “sarà la superba
conciliazione dei Ritmi dello Spazio
(le arti plastiche) e dei Ritmi del
Tempo (musica e poesia).”

R. Canudo, *La nascita di una Sesta Arte. Saggio sul Cinematografo*, 1911.

Abbiamo iniziato il discorso sulle arti, dicendo che tra di esse è sempre presente un fruttuoso scambio: di elementi formali, e di tematiche e contenuti; a volte assumendo l’una o l’altra (arte) il sopravvento, o camminando parallelamente, o altre volte, accorrendo in aiuto l’una dell’altra.

Pure abbiamo visto storicamente e teoricamente i vari contatti avuti tra l’elemento verbale e l’elemento visivo, in ordine non solo al punto di vista dell’opera (il prodotto), ma anche alle funzioni assolve dall’arte, e via di seguito.

Tuttavia il punto che più ci ha interessato è stato analizzare le relazioni di letteratura e pittura, dal punto di vista del processo mentale creativo dell’arte, come pure ci interesseranno adesso per concludere: le interrelazioni linguistiche di arti verbali e arti visive, le contaminazioni, o le simbiosi, gli intrecci o i rapporti paritetici tra linguaggi in chiave contemporanea.

Per una finale digressione di tale argomento, e per non dilungarci oltre, affronteremo concisamente arte della parola e arte dell’immagine, nella loro simbiosi multimediale moderna che è il cinematografo.

4.1 TRASPOSIZIONI FILMICHE.

E' evidente che senza una sceneggiatura, senza la messa in scena di un testo letterario, non può esistere un film. La sceneggiatura risolve, unisce, adatta due tipologie di linguaggi: quello del libro, del romanzo o del racconto; e quello del film. La sceneggiatura non è che una sorta di traduzione, di trasposizione. Questa trasposizione cerca di adattare i dialoghi, e la storia da raccontare, in immagini. Il linguaggio delle arti visive ha uno stile molto diverso da quello delle arti verbali, almeno nel senso concreto e meno ideale. L'immagine del film ricopre una parte essenziale, molto importante; meno (lo è) invece il dialogo parlato (pur sempre importantissimo). Infatti si può leggere un film anche dalle sole immagini, senza il sonoro - non dimentichiamo che il cinematografo nasce muto e con le sole didascalie. Dopotutto l'immagine nel film e ciò che arriva più direttamente allo spettatore.

Generalmente, per fare un film - quando è tratto da un testo - c'è bisogno - si è detto - dell'adattamento linguistico. Questo compito è spesso assolto dallo scrittore stesso del romanzo, o anche da altri, ma ancora più spesso autore del romanzo, e regista del film, non sono la stessa persona. A questo punto si ha l'incontro di due o più sensibilità: quella dell'autore, quella dello sceneggiatore, nonché quella del regista.

Ora si deve brevemente tracciare un'analisi della noetica del film e del romanzo, per vedere finalmente come le arti verbali, o del tempo; e le arti visive, o dello spazio, si concilino e convivano in simbiosi. Lo spazio filmico¹ (la cui base è lo spazio illusorio pittorico) è determinato: dal cambiamento dell'inquadratura; dal dettaglio; dalla localizzazione del sonoro fuori dalla scena.

E' patente che l'inquadratura è fondamentale per il film, che però non ci dà una visione tridimensionale e completa dello spazio, ma solo una suggestione di esso. Allo stesso modo della frase nella lingua: fatta di parole, ognuna delle quali da sola veicola un significato parziale, e solo complessivamente quello totale; lo spazio filmico nella sua unità sarà uno spazio-significato, costituito da parziali inquadrature. Dunque, lo spazio filmico ha un carattere semantico, il che lo avvicina allo spazio della letteratura. In letteratura altresì, abbiamo l'illustrazione nel libro che equivale al dettaglio nel film (salvo il movimento). Ancora, lo spazio evocato dal sonoro fuori dalla scena, è ad entrambi (film e letteratura) possibile, infatti nel romanzo si ha quando, per esempio, nel descrivere una scena da parte del narratore o del protagonista, si inserisce una voce, un grido ecc. che proviene dall'esterno della scena descritta; nel film, del pari, lo si ha dall'inserimento sonoro di suoni che provengono da uno spazio che non è quello dell'attuale inquadratura.

¹Nel film sonoro si ha la possibilità di una simultaneità di spazi filmici.

Prima di passare alla stretta relazione degli spazi filmici con la trama del film bisogna elencare almeno i modi in cui si passa da una scena all'altra, e cioè: con il salto (da un'inquadratura ad un'altra, con una notevole interruzione della continuità spaziale); con il passaggio lento (tra le due scene si inserisce un attimo di oscurità); con il ponte (il passaggio avviene mediante un mutamento semantico: una metafora filmica per esempio). La successione degli spazi filmici comporta il realizzarsi di una trama, come nel romanzo essa è un significato dunque che si realizza progressivamente, significato che non è dato solo dalle inquadrature o immagini o parole, ma dal loro ordine di successione, variando il quale varierebbe anche la trama. Dunque il montaggio è la costruzione (antitesi di espressione) del film, come del romanzo, variando l'ordine della quale (costruzione), varia il senso totale dell'opera. Lo spazio e la trama sono pertanto due ordini di significato, è il più delle volte il primo è predeterminato dalla seconda, anche se non sempre (a volte intenzionalmente la trama può essere subordinata allo spazio). La trama è più rispettosa della coerenza temporale e causale, nelle arti tematiche: e il romanzo e il film lo sono. Pertanto diremo che la trama è connessa al tempo.

Nelle arti letterarie come nel film, vi sono diversi piani temporali: il tempo dell'azione; e il tempo del soggetto fruitore. Ma, il romanzo e il film hanno la possibilità di riassumere l'azione, per cui ai primi due si aggiunge il tempo dell'immagine (e attraverso questo si può passare da un piano temporale ad un altro, ovvero vi è la possibilità di rappresentare successivamente azioni che sono contemporanee, o tornare indietro nel tempo (flashback), o pure

andare avanti), in quanto media tra il tempo dell'azione e il tempo del fruitore. Il tempo dell'immagine: è l'estensione del tempo dell'opera d'arte come segno (tempo segnico o semiotico); mentre il tempo dell'azione, e il tempo del fruitore sono relazionabili a elementi fuori dell'opera: il primo infatti, è in relazione allo svolgimento della storia (il contenuto dell'opera); il secondo, è in relazione con il tempo reale del fruitore.

Dal discorso fatto, si evince che il ritmo assume un'importanza molto netta, tanto nel romanzo, quanto nel film, un ritmo che determina pertanto la narrazione.²

Un problema legato tanto alla fruizione del romanzo, quanto a quella del film, è il fatto che quando si legge un romanzo, ognuno di noi si immagina in un certo modo la storia raccontata, cioè ci si costruisce una propria struttura di visualizzazione. Nel momento in cui si esperisca una trasposizione filmica di quel romanzo, ci si accorgerà che la struttura di visualizzazione del regista non corrisponde alla nostra, o perlomeno è molto diversa. Ognuno di noi infatti, ha una propria lettura delle opere d'arte, dovuta al fatto che ognuno di noi ha un modo di percepire la realtà tutto suo.

*

La tensione a scavalcare limiti propri di ogni arte, le contaminazioni, e le simbiosi, la transessualità o androginia delle arti, non si possono che leggere come aspirazioni verso un'unità artistica, prescindendo da quelle che sono le differenze proprie del mezzo e dell'esecuzione tecnica.

La crisi di identità dell'uomo contemporaneo, non necessariamente porta ad una analoga crisi di identità nell'arte, in fondo, chi come noi è d'accordo con il motto *ars una, species mille*, immaginerà sempre l'arte come prodotto dello spirito (affiancato dalla tecnica), mai come solo prodotto della tecnica o del mezzo espressivo. L'arte è una, ma è vero che il mezzo con cui essa si esprime, si comunica, implica sensi esterni diversi, determinando le diversificazioni delle arti. In questo lavoro però, abbiamo cercato di porre l'accento sul fatto che i sensi esterni, con i quali si percepisce e crea l'opera d'arte, pure sono organi della mente, da cui si dipartono, ma nella quale coincidono.

In ultima analisi, abbiamo sicuramente trovato una certa conciliazione tra le differenze lessingiane tra le arti nell'arte cinematografica, così da poter guardare con convinzione sempre più profonda alla verità espressa dall'*ut pictura, poesis*.

²Cfr. J. Mukarovsky, *op. cit.*, pp. 318-341.

BIBLIOGRAFIA:

- M. H. Abrams • Lo specchio e la lampada - Il Mulino - Bologna, 1976.
- L. Anceschi • Decisione della forma - CLUEB - Bologna, 1993.
- G. C. Argan • Storia dell'arte italiana - Sansoni - Firenze, 1977.
- R. Barilli • I Preraffaelliti - Fabbri - Milano, 1967.
- C. Batteux • Le beaux arts réduits à un même principe - Paris, 1747.
- C. Baudelaire • Pagine sull'arte - Melita Editore - La Spezia, 1992.
- E. Bayley • Estado de alerta y estado de inocencia - Editorial Argonauta - Barcelona/Buenos Aires, 1989.
- M. Bottrall (Edited by) • Songs of Innocence and Experience - McMillan
W. Blake - London, 1970.
- H. Bremond • Preghiera e Poesia - Rusconi - Milano, 1983.
- E. Burke _ Treatise on the Sublime and Beautiful - 1756.
- E. Burne-Jones • Dal Preraffaellismo al Simbolismo - Nuova Mazzotta, 1986.
- G. Calogero • Estetica, semantica, istoria - Torino, 1947.
- R. Canudo • La nascita di una sesta arte - Saggio sul cinematografo - 1911.
- M. Coyle - P. Garside - • Encyclopedia of literature and criticism -
M. Kelsall - J. Peck - Routledge - London, 1990.
(Edited by)
- D. Daiches • Storia della letteratura inglese - Vol. II.
- R. De la Sizeranne • La peinture anglaise contemporaine - Paris,

1895.

- C. Di Girolamo • Critica della letterarietà - Il Saggiatore - Milano, 1978.
- E. D'Ors • Del Barocco, rosa e ballo - Milano, 1945.
- M. Dufrenne • Estetica - In Enciclopedia del Novecento - Vol. II.
- L. Finizio • Confraternita dei Preraffaelliti - Lineamenti della cultura estetica inglese dal XVIII al XIX secolo - Cadmo, 1977.
- N. Frye • Fearfull symmetry - Princeton University Press 1947.
- N. Frye • La letteratura e le arti visive e altri saggi - Abramo - Catanzaro, 1993.
- A. Gerard _ Essays on Genius - 1744.
- L. Geymonat • Storia del pensiero filosofico - Vol. I, II - Garzanti - 1981.
- J. H. Hagstrum • The sister arts - Chigago University press, 1958.
- J. Harris • Three treatises - in the works of J. Harris - London, 1803.
- T. Hilton • I preraffaelliti (Londra 1970) - Mazzotta - Milano 1981.
- L. Hjelmslev • I fondamenti della teoria del linguaggio - Einaudi.
- H. Home (Lord Kames) • Elements of criticism - Boston, 1796.
- M. Hollingsworth • L'arte nella storia dell'uomo - Giunti - Firenze, 1989.
- D. Hume _ A Treatise of Human Nature - 1896.
- R. Jakobson • Linguistica e poetica - Convegno all'Università dell'Indiana - 1958.

- G. Keynes (Edited by) • The letters of William Blake - Rupert Hart-Davis - London, 1968.
- D. Lanza (A cura di) - Aristotele • La ricerca psicologica - La Nuova Italia, 1977.
- R. W. Lee • Ut pictura poesis: The umanistic theory of painting - Norton - New York, 1967.
- G. Leoni (A cura di) - J. Ruskin • Turner e i Preraffaelliti - Einaudi - Torino, 1992.
- C. Locatelli • Texts and contexts - Signorelli - Milano, 1981.
- J. Locke • Essay on human understanding.
- M. Luzi - C. Cassola • Poesia e romanzo - Rizzoli - 1973.
- J. Mukarovsky • Il significato dell'estetica - Einaudi - Torino, 1973.
- E. Panofsky • Il significato nelle arti visive - Einaudi - Torino, 1962.
- R. Poggioli • Teoria dell'arte d'avanguardia - Il Mulino - Bologna, 1962.
- G. Pozzi • La parola dipinta - Adelphi - Milano, 1981.
- M. Praz • Decadentismo - In Enciclopedia del Novecento - Vol. II.
- I. A. Richards • Principles of litterary criticism - London, 1935.
- M. Stefanini • Trattato di estetica - Morcelliana editrice.
- W. H. Stevenson (Edited by) e D. V. Erdman (Text by) • Blake the complete poems - Longman Edition - London, 1971.
- J. Tondriau • Guida all'occultismo - Garzanti, 1976.
- G. Vasari • Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti - Vol. 1, 2 - Melita editori - La Spezia, 1992.

- Vegetti - Alessio - • Filosofie e società - Zanichelli - Bologna, 1975.
Fabietti - Papi
- L. Venturi • La pittura del Rinascimento - Vol. 1, 2 - Newton
Compton - Roma, 1989.
- G. B. Vico • La scienza nuova - 1725.
- H. Wölfflin • Concetti fondamentali della storia dell'arte -
Milano 1953.