

Forma  
breve

a cura di  
Daniele Borgogni,  
Gian Paolo Caprettini  
e Carla Vaglio Marengo

**aA**ccademia  
university  
press

The logo for Accademia University Press features the lowercase letters 'a' and 'A' in a bold, sans-serif font. To the right of the 'A', the words 'ccademia', 'university', and 'press' are stacked vertically in a smaller, lowercase sans-serif font. Below the text, there are four horizontal bars of varying lengths and colors: a dark grey bar, a dark magenta bar, a medium magenta bar, and a light pink bar.

Il presente volume è uno degli esiti di un convegno internazionale che si è tenuto presso l'Università di Torino dal 7 al 9 aprile 2014.

L'idea di organizzare un convegno sulla "forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità generativa; dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico in atto, che opera producendo, con inesauribile dinamicità e vigore, riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli. Sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o esercizio di stile, ma piuttosto come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, a un tempo *unicum* e multiplo, "originale" e replica.

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l'insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile siano da sottoporre a una costante riconsiderazione e verifica critica, il convegno ha inteso offrire l'occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

**Forma  
breve**

**aA**

© 2016  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione settembre 2016  
isbn digitale 978-88-99200-92-3  
edizione digitale [www.aAccademia.it/formabreve](http://www.aAccademia.it/formabreve)

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

In forma di introduzione... Carla Vaglio Marengo IX

## Teoria e tecnica della forma breve

<b>Media brevitatis? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna</b>	Enrico Pasini	3
<b>La musa va di fretta</b>	Bruno Pedretti	18
<b>Commentare il mondo con la forma breve</b>	Gino Ruozi	25
<b>Poetica delle forme brevi nella modernità francese</b>	Fabio Scotto	41
<b>Le «facezie» e la loro fortuna europea</b>	Lionello Sozzi	55
<b>«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve</b>	Daniele Borgogni	77
<b>I colophon di Alessandro Scansani</b>	Maria Teresa Giaveri	88
<b>Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale</b>	Aldo Nemesio Maria Chiara Levorato Lucia Ronconi	95
<b>Il punto di vista nella <i>short story</i></b>	Ilaria Rizzato	109

aA

V

## Varietà della forma breve

### Letterature antiche

<b><i>Scriptio breuior</i> nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo</b>	Tiziano Fabrizio Ottobrini	123
<b>Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario</b>	Novella Lapini	130
<b><i>Brevitas e narratio</i> tra Cicerone e Quintiliano</b>	Amedeo Alessandro Raschieri	141
<b>Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù</b>	Dina Micaella	152
<b>Teofrasto e la γνῶμη tra <i>Retorica a Alessandro</i> e <i>Retorica</i> aristotelica</b>	Annalisa Quattrocchio	164
<b>Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio</b>	Stefano Costa	173
<b><i>Apuleius per excerpta</i>: la 'forma breve' motore della trasmissione dei <i>Florida</i>?</b>	Francesca Piccioni	182

**La "forma breve" come paradigma compositivo  
nella produzione scientifica di epoca tardoantica:  
il caso di Oribasio** Serena Buzzi 192

### Italianistica

**«Alcuna novelletta per falle ridere»:  
la forma breve e la *delectatio* nella riflessione  
di un contemporaneo di Boccaccio** Irene Cappelletti 205

**Scrittura breve, immagine, glossa:  
sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)** Martina Mazzetti 215

**Forma breve e storiografia nel Medioevo.  
I generi minori del discorso esemplare  
nella cronachistica francescana** Marina Nardone 225

**I telegrammi di Eleonora Duse** Maria Pia Pagani 234

**Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica  
di Achille Campanile** Elisa Martini 244

**«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve  
ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti** Simona Tardani 254

**«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico».  
Scienza e cronaca nelle favole  
di Gadda** Francesca Romana Capone 263

**Poesia in forma breve: gli epigrammi  
di Pier Paolo Pasolini** Serena Sartore 277

**Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi  
nella *Wunderkammer* di Sanguineti** Clara Allasia 286  
Monica Cini  
Laura Nay

### Letterature straniere

**Gli indovinelli dell'*Exeter Book*:  
il volto enigmatico della forma breve** Chiara Simbolotti 315

**I *lais*: e la narrativa europea  
tra Medioevo e Rinascimento** Margherita Lecco 325

**Ampiezza nella brevità** Alberto Pelissero 337  
Gianni Pellegrini

**La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità  
nella poesia breve giapponese** Diego Rossi 353

**Forma breve e Lumi.  
Le sorprese dell'età di Lichtenberg** Giulia Cantarutti 363

<b>I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve</b>	Davide Vago	373
<b>L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin</b>	Antonio Castore	381
<b>Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario</b>	Nadia Caprioglio	391
<b>«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret</b>	Lorenzo Bocca	399
<b>I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea</b>	Laura Peja	408
<b><i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett</b>	Federico Bellini	418
<b><i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature</b>	Alessandra Consolaro	428
<b>Letteratura ispanoamericana e forma breve</b>	Alex Borio	438
<b>La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño</b>	Erica Cecchinato	445
<b>Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly</b>	Ivana Xenia Librici	454
<b>La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu</b>	Nicola Pasqualicchio	463
<b>Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska</b>	Simona Porro	475
<b>Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce</b>	Stefano Pradel	485
<b>Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista</b>	Silvia Ruzzenenti	494
<b>La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley</b>	Andrea Veglia	503
<b>Arti e media</b>		
<b>La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»</b>	Thomas Persico	517
<b>Zefiro torna, e Monteverdi riscrive</b>	Alberto Rizzuti	528

<b>Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern</b>	Elisabetta Fava	545
<b>Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo</b>	Piera Giovanna Tordella	556
<b>Paul Klee: frammentato, non frammentario</b>	Gianni Contessi	565
<b>Formula 10 – La brevità come obbligo</b>	Ivelise Perniola	573
<b>La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia</b>	Silvia Mei	582
<b><i>Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media</i></b>	Francesca Scotto Lavina	591
<b>I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi</b>	Miriam Visalli	601
<b>Breve senza fine</b>	Gian Paolo Caprettini	610
<b>Profili biobibliografici degli autori</b>		615

## «Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve

Daniele Borgogni

aA

1.

Spesso liquidata come curiosità da eruditi, repertorio di immagini simboliche, modello deteriore di concettismo, l'emblematica rinascimentale presenta delle caratteristiche che la rendono una forma breve esemplare, le cui sofisticate strategie di significazione possono essere vantaggiosamente analizzate da una prospettiva semiotica. In questo articolo si cercherà dunque di mettere in luce tali caratteristiche e di valutarne le implicazioni.

Come è noto, l'episteme cinque-secentesca elaborò il bisogno di nuove forme conoscitive che garantissero un'espressione materiale del concetto, un pensiero concretizzato capace di materializzare l'idea e intellettualizzare la materia. L'emblematica sembrava rispondere perfettamente a queste necessità<sup>1</sup>, tanto che, come scrive Spica, «l'emblème consti-

77

1. Come ricorda Scipione Bargagli nella sua opera, *Dell'Imprese*, Franceschi, Venezia 1594, p. 14, fra i tanti i «modi vsitati dall'huomo, del palesare i propri concetti suoi» vi sono state le «voci della Natura», poi «le parole scolpite», poi ancora «figurare il suo disio colle forme, o caratteri delle lettere» fino ad arrivare a «questo eccellente mostro di Natura fabbricando opere di figure di cose, e di voci insieme».

tue le lieu où l'on matérialise l'insertion de l'image dans le texte, où l'on a rendu l'image porteuse de vérité»<sup>2</sup>.

Presentandosi come scrittura intertestuale che univa verbale e figurativo, infatti, emblemi e imprese<sup>3</sup> non erano semplici composizioni che condensavano e restituivano il tesoro dei luoghi comuni grazie alla loro capacità di imprimersi durevolmente nella memoria: la loro struttura era piuttosto quella di un «segno assai particolare nel quale sia il significante che il significato sono a loro volta rappresentati da segni e per di più di natura diversa: linguistico l'uno, iconico l'altro»<sup>4</sup>, un segno liminale «a cavallo non solo di due sistemi di segni (iconico e verbale) ma anche tra i due assi del linguaggio (metaforico e metonimico)»<sup>5</sup>.

L'emblematica diventava, quindi, una sorta di laboratorio sperimentale per soddisfare l'esigenza di comunicare messaggi mentali in modo materiale, ponendosi al centro del dibattito sul rapporto natura-arte incentrato sull'*ut pictura poësis*<sup>6</sup>, ma distanziandosi dall'idea di imitazione tradizionale, "naturalistica": veniva, invece privilegiato il rapporto indiretto, mentale con la realtà, da una parte enfatizzando una proporzionalità inversa tra aspetti quantitativi e qualitativi (concisione e profondità, rapidità di lettura e complessità dell'interpretazione, forma breve e indirezione), dall'altra aggiungendo in nuove forme espressive linguaggio figurativo e linguaggio poetico.

Per i teorici dell'epoca, ogni composizione emblematica era un costrutto significante fondato su un elemento iconografico e un elemento verbale che intrattenevano rapporti di tipo analogico e non descrittivo. In quanto tale, essa era caratterizzata dal fatto che le figure o le parole non avevano senso da sole, ma solo se prese in considerazione insieme.

2. A.-E. Spica, *Symbolique humaniste et emblématique*, Champion, Paris 1996, p. 247.
3. In questo articolo i due termini saranno usati secondo le distinzioni convenzionali (gli emblemi avevano carattere più generale e didascalico, mentre le imprese erano più personali e programmatiche) ricordando che, come è noto, erano spesso confusi e la fluidità terminologica era la norma. Utili considerazioni al riguardo si trovano in G. Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose*, Salerno, Roma 2002, e in Id., *Imagines loquentes*, Raffaelli, Rimini 2013.
4. G. Innocenti, *L'immagine significante*, Liviana, Padova 1981, pp. 59-61.
5. Innocenti, *ivi*, p. 179.
6. Su questo restano utilissimi classici come C. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, Olschki, Firenze 1971, R.W. Lee, *Ut pictura poësis*, Sansoni, Firenze 1974; R.J. Clements, *Picta poësis*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.

Ammirato, per esempio, definiva l'impresa come una «significazione della mente nostra sotto un nodo di parole & di cose»<sup>7</sup>, sottolineando che proprio questa unione di parole e immagini dava origine a una forma espressiva diversa dalle singole parti che la componevano:

la merauiglia consiste nell'accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion, che costituiscono vn terzo, che nô è ne l'uno, né l'altro delle due cose; ma vn misto, quindi è, che si generi la merauiglia. ... ella non è più quel motto, o prouerbio o sentenza, che si prende, ne più quel corpo, che si adopera: ma quel misto, o terzo, che risulta, & nasce dalla sentèza, & dalla cosa, o imagine riceuuta<sup>8</sup>.

L'interdipendenza semiotica di motto e figura, fin da subito identificata come elemento fondamentale<sup>9</sup>, non era percepita come un raddoppiamento o un abbellimento ridondante, ma come la preconditione di una comunicazione perfetta, trasparente e immediata. Proprio perché segno composito, costituito da parole e immagini, la composizione emblematica si svincolava sia dal sospetto nei confronti della scrittura<sup>10</sup>, legato alla non-presenza fin dal mito platonico del *Fedro*, sia dalla condanna, anch'essa di origine platonica, delle immagini-simulacri: il *tertium* che si veniva a creare dall'unione di testuale e visivo faceva risaltare la realtà immediata, ma al tempo ne mostrava la stratificazione e la materialità.

In termini semiotici, l'emblematica rappresentava, dunque, una struttura fortemente intertestuale, non lineare, dotata di una «rete di immagini-segni con analogie e po-

7. S. Ammirato, *Il Rota ouero delle imprese*, Giunti, Firenze 1958 (ed. originale Napoli, 1562), p. 6.

8. Ammirato, *ivi*, pp. 19-20.

9. Girolamo Ruscelli, in particolare, sottolinea rispetto a Giovio la necessità che «le figure senza il motto, non uengano in essa, in quanto alla intentione dell'Autore, à dir nulla; et così parimente il motto non uêga à dir nulla senza le figure. Ma che ugualmente ui sieno necessarie ambedue queste cose insieme, cioè le figure, & il motto; le quali insieme uengano à rappresentare interamente l'intentione dell'Autor dell'Impresa». P. Giovio, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio ... con un Discorso di Girolamo Ruscelli*, Ziletti, Venezia 1556, pp. 207-208.

10. Ercole Tasso (*Della realtà e perfezione dell'Imprese*, Ventura, Bergamo 1612, p. 31) identifica come prima condizione per la perfezione di un'impresa il fatto che contenga poche parole «percioche essendo la fauella non propriet  d'eccellente natura; come appare da gli Angeli, che priui ne sono; ma suffragio donato all'imperfetto della nostra, egli viene ad essere chiaro, che con quante meno di loro per ogni nostra bisogna ci saremo fatti ba-steuolmente int dere; tanto pi  perfetti ci mostreremo noi».

lisensi che presiedono alla grande “messa in scena” della significazione»<sup>11</sup>, un mezzo di espressione incentrato sulla connotazione e non sulla denotazione. Come ricorda ancora Innocenti, «l’emblematica con il proprio materiale iconico, visualizzato e spazializzato, opera continuamente a livello di “significante” e si statuisce come “immagine-segno” nella interazione ambigua fra “segno” e “simbolo”»<sup>12</sup>.

Ciò creava una realtà performativa che muoveva, diletta e istruiva molto più intensamente della semplice parola o della semplice immagine. In altre parole la forma emblematica si configurava come quello che Liliane Nouvel ha splendidamente definito “iconotesto”, una pluriforme fusione di testo e immagine, un vero e proprio evento testuale intermediale nel quale convergono due forme per crearne una nuova pur mantenendo ognuna le proprie prerogative<sup>13</sup>. A prescindere dal principio che la governava<sup>14</sup>, l’interazione di testo e figura diventava, così, di per sé, uno strumento conoscitivo della realtà, nel quale i segni legavano parola a visualizzazione, campo del discorso a campo del visibile, offrendo quella che sembrava essere la soluzione all’antico conflitto tra dire e mostrare che da Cicerone e Quintiliano in poi era al centro dei trattati sull’eloquenza e la retorica.

Date queste premesse, era abbastanza naturale considerare l’emblematica una sorta di forma base che potenzialmente conteneva e univa tutti i generi poetici, un sofisticato congegno orientato alla individuazione e codificazione di forme e capace di attualizzare tutte le possibilità di significazione, una vera e propria chiave di lettura del mondo. In una realtà nella quale le sole parole non garantivano più le cose, il carattere fisiologicamente impuro e misto dell’emblematica sembrava capace di riordinare i frammenti di tutti gli aspetti dell’universo all’interno di una ricreazione poetica del mondo<sup>15</sup>. Non a caso imprese ed emblemi non erano percepiti come

11. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 63.

12. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 65.

13. Per un approfondimento di questi aspetti si rimanda a L. Nouvel, *Poetics of the Iconotext*, ed. Karen Jacobs, Farnham and Burlington, Ashgate 2011.

14. Per i primi teorici, da Ammirato a Taegio e Bargagli, lo “spirito” dell’Impresa consiste nella similitudine, mentre Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*, Zavatta, Torino 1670, p. 636) porrà come tesi fondamentale al suo trattato sulle imprese il postulato che «la Perfetta Impresa è una metafora».

15. L’immagine simbolica, scrive Spica, *Symbolique* cit., p. 230 «redistribue la fragmenta-

generi, bensì come modalità performativa dei concetti, sia della voce, sia della scrittura<sup>16</sup>.

L'emblematica appariva, insomma, una forma che suscitava "maraviglia" non solo per le sue caratteristiche sinestetiche nell'ambito di puro intrattenimento, ma perché offriva l'entusiasmante prospettiva di poter disporre di una forma fatta di elementi significanti per ribadire la continuità tra apparenza e sostanza.

Imprese e emblemi divennero, dunque, non tanto oggetti ma funzioni, o meglio oggetti e funzioni di un nuovo sistema retorico che andava oltre il semplice livello linguistico o mimetico per esprimere in modo sintetico e allo stesso tempo complesso il mondo: come scrive Fumaroli, «à une certaine altitude, l'âme retrouve les conditions de la parole originelle, pur laquelle penser, sentir et parler n'étaient qu'un seul et même acte»<sup>17</sup>.

## 2.

L'emblematica non era solo genericamente una forma: era una forma breve. La *brevitas* era uno degli aspetti tecnico-formali ritenuti essenziali per la composizione di una perfetta impresa: in generale, era intesa nel senso retorico di dire il più possibile nel minor numero di parole, cioè come sinonimo di concisione e pregnanza che «in poche parole insegnano molte cose»<sup>18</sup>. Nello specifico, i motti delle imprese dovevano essere brevi e acuti a un tempo: «non son più che vn leggierissimo cenno, & quasi vn velocissimo lampo. Et perciò son più acuti: peroche lasciano assai più à pensare, di quel che dicono»<sup>19</sup>.

La brevità era, dunque, in primo luogo verificata all'in-

tion de tous les aspects de l'univers à l'intérieur d'une récréation poétique et du monde et des lettres».

16. Non stupisce, dunque, che per Tesauro, *Il cannochiale* cit., p. 625, l'impresa sia considerata perfezione delle arti liberali, prerogativa dei divini poeti nata «ad vn parto con la Poesia & con la Pittura». Come afferma Giovanni Andrea Palazzi, *I discorsi*, Bologna, Benacci, 1575, p. 103: «sono più i modi co' qual'i nostri pensieri manifestiamo, come è quello della favella, & quello della scrittura, & tra gli altri questo dell'impresa, il quale perché pare non essere stato ritrouato per palesare ogni pensiero; mà principalmente per iscoprire i concetti affettuosi, come d'ira, di sdegno, di gelosia, di timore, di allegrezza, & di doglia».

17. Marc Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence*, Droz, Genève 1980, p. 61.

18. Tesauro, *Il cannochiale* cit., p. 663.

19. *Ibid.*

terno del linguaggio<sup>20</sup>, riguardando la dinamica che parole e immagini erano in grado di attivare tra oggetti e idee: significativamente, Tesauro distingue tra vari tipi di brevità:

Il Motto è vn *Laconismo*, che significa il molto col poco. Di questi adunque altri son facili; cioè briuei sì, ma non profondi: quai son per il più i Motti de' Riuersi, che breuemente ma chiaramente significano il tuo concetto [ ] Per contrario briuei & profondi & perciò più difficili sono i Motti che non compiono il senso, ma gentilmente l'accennano; accioche chi legge, penetri il rimanente con l'acutezza del suo intelletto<sup>21</sup>.

Essere brevi, insomma, serviva a ottenere un'intensificazione dei significati attraverso la puntualità e la specificità «à mostrare una sol cosa, & à manifestare un sol pensiero»<sup>22</sup>. Come ha dimostrato Robert Klein, infatti, la brevità della forma emblematica era innanzitutto da interpretare come semplicità e chiarezza:

Cette "pensée" est, autant que possible, réduite à l'unité d'un acte simple de l'intelligence, afin de mieux ressembler au concept. [...] on obtient ainsi, et c'est ce qui importe, un concetto initial simple. [...] Sans nier que l'impresa est jugement, on la ramène ainsi à la pensée-image unique<sup>23</sup>.

A dispetto della sua natura composita, dunque, l'emblematica non veniva percepita come forma complessa; era, piuttosto percepita come forma ridotta all'essenziale, che permetteva di intuire brunianamente la fondamentale unità intellettuale.

20. Non a caso Tesauro, *Il cannocchiale* cit., p. 668 raccomanda motti che si basino sull'isocoloro, la paromiosi e l'antitesi, ritenendo il «più soaue condimento de' Motti, essere il *Contraposito vnito alla breuità*» e che siano equivoci (cioè dal doppio senso arguto; v. Tesi ventesimaterza, pp. 666-667).

21. Tesauro, *Ivi*, p. 97. Per un inquadramento in chiave psicoanalitica di questa teorizzazione del non espresso e del completamento si rimanda alle interessanti considerazioni di Innocenti, *L'immagine* cit., pp. 149 e segg.

22. Palazzi, *I discorsi* cit., p. 104.

23. R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 19, No. 2 (1957), pp. 320-342, p. 330. Anche Ruscelli, *Le imprese* cit., p. 7 è chiaro al proposito: «Due Cose Convien Principalmente procurar nell'Imprese, La Chiarezza, & La Breuità» spiegando poco oltre che «essendo cosa veramente d'ingegno diuino il saper vsar la breuità, che serua à far la cosa chiara, & non tronca & oscura» (p. 18). Allo stesso tempo, come già Giovio aveva raccomandato, non si doveva cadere in una facilità eccessiva e banalizzante. La brevità, insomma, era andava insieme a semplicità, chiarezza e perspicuità, non poteva essere una mera riduzione e semplificazione.

le che esisteva al di sotto dell'apparente pluralità materiale: Giovanni Andrea Palazzi, per esempio, riporta l'opinione di Francesco Lanci da Fano, secondo il quale l'impresa «si fa da un necessario accoppiamento di parole, & di figure»<sup>24</sup>, e proprio questa “necessità” la rende una rappresentazione semplice della cosa stessa, segno spogliato della contingenza dell'apparenza e in grado di alludere direttamente, mirando decisamente al significato. La *brevitas* era, insomma, una pratica stilistica di riduzione necessaria perché la composizione nel suo insieme fosse unitaria e fortemente focalizzata, permettendo l'intuizione simultanea della verità.

Palazzi è quello che più esplicitamente raccomanda la brevità nell'impresa, la quale deve «una composition'eßere di poche parole, & di figure», raggiungendo la laconicità: «tanto la brevità vi si ricerca, che quanto più sono brev'i motti; tanto più sono lodeuoli, & ammirati»<sup>25</sup>. Anche la singolarità raccomandata da Bargagli (che definiva l'impresa una «espressione di singular concetto d'animo, per via di similitvdine»<sup>26</sup>) metteva l'accento proprio sulla modalità di espressione del concetto e, dunque, sulla qualità.

Naturalmente il concetto di brevità, pur accettato universalmente, portava a esiti diversi, talvolta opposti. Nelle varie dediche introduttive alla sua traduzione dell'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, per esempio, Barthélemy Aneau insiste ossessivamente sulla brevità che identifica il suo testo<sup>27</sup>, anche se di fatto esso non appare affatto breve: la traduzione è puntuale, ma l'aggiunta del commento, che Aneau descrive come «briefves declarations epimythicques au dessoubz mises en prose, pour plus claire intelligence de l'obscure & subtile briefueté d'iceulx»<sup>28</sup>, è del tutto arbitraria e non certo improntata alla sinteticità. Tuttavia, la successiva traduzione di Claude Mignault critica la versione di Aneau proprio per

24. Palazzi, *I discorsi* cit., p. 101.

25. Palazzi, *Ivi*, rispettivamente p. 102 e p. 105.

26. Bargagli, *Dell'Imprese* cit., p. 37.

27. Nella conclusione, per esempio, Aneau giustifica la decisione fare una nuova traduzione adducendo diverse ragioni tra cui «Tiercement briefveté requise en Emblemes. Car qui pourroit, ou vouldroit mettre grandes ambages de longues parolles en petitz signetz, tableaux, images, verrieres & broderies? Lesquelles parolles occuperoyent plus d'espace, que la figure mesme», Andrea Alciato, *Emblemes d'Alciat*, Bonhomme, Lyon 1549, p. 12.

28. Alciato, *Ivi*, p. 4.

via della sua concisione che assume aspetti di passiva e meccanica adesione al testo:

il s'est mis en trop grande servitude, & partant n'a pas mieux fait pour ainsi faire, d'autant que la brieveté à laquelle il s'est lié, a engendré quasi par tout une obscurité malplaisante, & pleine de sentences contraintes & mal-agencees: de maniere que pour avoir voullu affecter ceste traduction vers pour vers, s'attachant quasi au nombre des mots, il a fait que le sens en est de beaucoup deterioré, & obscurci, par consequent peu ou point intelligible<sup>29</sup>.

Mignault attacca Aneau perché si è volontariamente asservito a una pratica che è divenuta oscurità e intollerabile esercizio di affettazione. Non è, cioè, la brevità come principio costitutivo a essere messa in discussione; quello che appare inaccettabile a Mignault è che questa brevità sia applicata indistintamente fino a diventare oscurità, invece di essere un elemento “naturale” della composizione. Del resto, la brevità era e restava per tutti un discrimine fondamentale strettamente legato al piacere della lettura: emblemi e imprese erano forme che nascevano brevi per ottenere condensazione e immediatezza, ma anche leggerezza ed eleganza nell’ottica di una piacevole brevità.

### 3.

Per concludere, alcune implicazioni che derivano dal considerare l’emblematica come forma breve esemplare. Innanzitutto l’importanza del ruolo del lettore, dal momento che la brevità della forma emblematica favoriva una prassi di lettura interstiziale e una fruizione attiva del testo. Fumaroli sostiene che al lettore spettava «percevoir, dans les anfractuosités des brefs *membra* [...], ce “je ne sais quoi” que l’écrivain lui désigne sans pouvoir ni vouloir le justifier»<sup>30</sup>, ricordando di fatto che un’impresa o un emblema erano per definizione testi “scriptibles”.

L’allusività del segno emblematico accennava e rinviava a un gioco di scarti e differenze «lasciando così aperta la compiutezza dell’espressione simbolica nella istituzione di un oggetto semiotico polivalente, dotato di una produttività

29. A. Alciato, *Emblemata Andreae Alciati / Les Emblemes*, Richer, Paris 1584, pp. A3v-A4r.

30. Fumaroli, *L’Age* cit. p. 61.

propria»<sup>31</sup>. Ciò implicava che se una composizione emblematica era breve, la sua fruizione, era tutt'altro che veloce. L'emblematica doveva capitalizzare i tempi di riflessione conciliandoli con le convenzioni e le caratteristiche intersemiotiche di una forma breve, dal momento che le sue infinite potenzialità di significazione potevano essere attualizzate solo dall'attività ermeneutica del lettore.

Un secondo aspetto rilevante è l'autonomizzazione degli elementi compositivi. Carlo Ossola definisce l'emblematica «per sua stessa struttura, il luogo del “doppio”, del frammento testuale» nel quale tutta la letteratura è sottoposta a una «minuta triturazione»<sup>32</sup>. In effetti, la raccolta di emblemi o di imprese era spesso una «série de petites totalités closes qui font du livre une collection de fragments»<sup>33</sup>, tanto che, come è noto, essa costituiva anche un repertorio di decorazione per tutta una serie di oggetti (dalle case alle vetrate, dalle tappezzerie ai tavoli)<sup>34</sup>. Del resto, come ricorda Daniel Russell, in Francia il termine emblema «was apparently considered to be some sort of detachable and perhaps borrowed rhetorical ornament. It could be either the text [...], or it could be the detachable ornamental illustration of the text»<sup>35</sup>.

Ciò significa che i singoli elementi delle composizioni emblematiche potevano diventare i costituenti di una grammatica nuova, definita e universale: persino la figura umana, che Giovio aveva raccomandato di escludere dalle imprese, viene recuperata come frammento anatomico. Del resto, come scrive Innocenti, «sia la parte iconica che quella verbale dell'impresa sono costruite come “scorci”, “frammenti”, ab-

31. Innocenti, *L'immagine* cit., p. 87

32. C. Ossola, *Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco*, “Lettere italiane” 4 (1975), pp. 437-472, 467.

33. A.-E. Spica, *Moralistes et emblématique*, “XVIIe siècle” 1999, n. 202, pp. 169-180, p. 170.

34. In fondo Alciato (*Emblematum liber*, Augsburg, Steyner, 1531, A2r) aveva composto i suoi emblemi anche con finalità pratiche «Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis». Inoltre, già con l'*Hecatombgraphie* di Gilles Corrozet (1540), gli emblemi vengono isolati in una pagina e spesso arricchiti da splendide cornici, fornendo così anche un repertorio per decoratori e incisori.

35. D. Russell, *The Term “Emblème” in Sixteenth-Century France*, “Neophilologus” 59, n. 3 (1975), pp. 337-351, p. 341. Del resto, come Russell segnala poco prima, per Guillaume de La Perrière l'emblema indicava le «illustrations accompanying his poems», mentre per Gilles Corrozet lo stesso termine era utilizzato per alludere ai «texts accompanying the illustrations», p. 340.

breviazioni”, “allusioni”»<sup>36</sup> perché l’emblematica era in grado di negoziare ogni esigenza espressiva attraverso la rifunzionalizzazione degli elementi più eterogenei, che potevano venire decontestualizzati e riassociati in una “sintassi” più o meno libera, purché alla fine la nuova composizione rispettasse le caratteristiche di essenzialità e sintesi, insomma costituisse una nuova e legittima forma breve<sup>37</sup>. Tuttavia, questa pratica citazionistica e di riutilizzo di materiali preesistenti (sia per i motti, sia per le incisioni) non era motivata da intenti “archeologici”: l’interesse degli umanisti per i geroglifici di Orapollo, per esempio, non era tanto per i geroglifici in sé, quanto per il “metodo” che vi sottostava e che permetteva la creazione di geroglifici originali<sup>38</sup>.

Quindi, a dispetto di quanto solitamente si crede, l’emblematica non rispecchiava una visione chiusa del mondo nella quale le relazioni tra oggetti e concetti fossero unicamente “necessarie e arbitrarie”<sup>39</sup>: proprio perché capace di istituire relazioni “ motivate ma non necessarie”, essa dava al lettore la possibilità di moltiplicare i suoi percorsi di lettura e passare alla fase di ricreazione di un’unità nuova, in questo incarnando fino in fondo il significato etimologico del termine emblema (“tessera, mosaico”).

Un’ultima considerazione concerne la peculiarità cronotopica dell’emblematica: oltre che forme brevi dal punto di vista compositivo, le composizioni emblematiche (le imprese soprattutto) erano brevi dal punto di vista temporale e spaziale, limitate a un luogo e a un tempo. Ruscelli, per esempio, esamina quale luogo sia conveniente per collocare un’impresa e distingue chiaramente le “armi di famiglia” o le insegne dalle imprese, dato che «l’Insegna si porta per sempre, l’Impresa à tempo, secondo l’occasioni»<sup>40</sup>. La possibilità di utilizzare elementi decontestualizzati in modo nuovo, sfruttando la loro malleabilità e mobilità come si è ricordato sopra, permetteva anche di trascendere e dislocare il sen-

aA

36. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 147.

37. Si vedano, al riguardo le rapide ma incisive considerazioni di Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.

38. V. al riguardo Orapollo, *I geroglifici*, Introduzione, traduzione e note di M. A. Rigoni e E. Zanco, BUR, Milano 1996, soprattutto pp. 32-39.

39. Si fa riferimento alla terminologia utilizzata da Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1981, in particolare pp. 134-135.

40. Giovio, *Ragionamento* cit., p. 204.

so e unirlo temporaneamente ad altri segni, rendendo ogni composizione emblematica una forma di eterotopia in senso foucauldiano.

Infatti, grazie al loro potere di «juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles»<sup>41</sup>, imprese ed emblemi si configuravano come controluoghi, spazi testuali eterogenei che, su un supporto materiale concreto e reale (il libro, il portale, il mantello), riorganizzavano la percezione del mondo in una prospettiva eterocronica<sup>42</sup>: in tal modo, le dinamiche e le gerarchie di una cultura, la visione della realtà, dello spazio e del tempo potevano essere rappresentate, relativizzate, contestate o rafforzate in uno spazio testuale che appariva familiare e deviante al tempo stesso.

Considerare l'emblematica come forma breve apre, dunque, delle interessanti prospettive che permettono non solo di rivedere la chiave di lettura neoplatonica e concettistica che ha prevalso fin dal pionieristico studio di Mario Praz<sup>43</sup>, ma anche di mettere in luce aspetti che da un punto di vista semiotico inseriscono in una prospettiva più ampia questi testi così complessi e affascinanti.

41. M. Foucault, *Des espaces autres*, in Id. *Dits et écrits*, par D. Defert et F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, vol. IV, pp. 752-762, p. 758.

42. «Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel», Foucault, *Ivi*, p. 759.

43. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, The Warburg Institute, 1939, 2<sup>nd</sup> ed., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964.