



5. L'occhio di Morfeo: per una tipologia di immagini di sogno nell'emblematica cinquecentesca

Nella prefazione allo studio di Francesco Gandolfo¹, uno dei primi studi dedicati ad una iconologia del sogno, Eugenio Battisti suggerisce una duplice lettura del «trattamento» del sogno da parte della cultura del Cinquecento, il cui risultato è la creazione di «due mondi» distinti: da una parte quello specifico, codificato, strutturato, fornito di regole e definizioni, il mondo della trattatistica; dall'altra il mondo che invece si abbandona ai piaceri e ai turbamenti delle fantasie oniriche, dove la «vita è sogno», come ad esempio il famoso mondo artificiale dello studiolo di Francesco I e le mascherate celebrate presso la sua corte.

Due mondi che comunque si intrecciano, mai si oppongono, scambiandosi codici, definizioni, immagini o descrizioni di immagini.

Così l'emblematica, se da un lato risponde a quel bisogno di codificazione, di ordine, di rigore, dall'altro, grazie alle sue invenzioni, alla sua particolare ricchezza simbolica e allegorica, può diventare campo di studio privilegiato per osservare in che modo i «due mondi» interagiscano.

Contemporaneamente lo stretto rapporto fra parola e immagine che caratterizza la struttura dell'emblema permette di analizzare in che modo il sogno, inteso come funzione o nodo di funzioni, contenitore di motivi ricorrenti e codificati, a sua volta diventi luogo di convergenza di linguaggi diversi, di codici espressivi diversi, ad esempio lo scambio tra repertori iconografici codificati e forme di rappresentazione letteraria.

Attraverso l'analisi di emblemi dedicati al tema del sonno/sogno (spesso non è possibile separare i due temi), individueremo alcuni elementi che potrebbero risultare utili ad una lettura iconologica più ampia.

Il primo dato da sottolineare, il più evidente, è quello di una distinzione, sottolineata da Battisti e più ampiamente nel suo studio anche da Gandolfo, tra un significato positivo ed uno negativo. Il sonno/sogno come momento privilegiato di conoscenza, come possibilità di elevazione spirituale, di liberazione dello spirito e dell'immaginazione: è la lettura neoplatonica, ermetica; o momento esclusivamente negativo, il cui significato simbolico è quello di una vita oziosa moralmente condannabile, quando più è facile esporsi alle tentazioni, sia dei desideri che dei peccati, come suggerisce la produzione emblematica più tarda pervasa dei toni religiosi e repressivi della Riforma, prima, e della Controriforma poi².

1. Gandolfo 1978.

2. In particolare ricordiamo la ricca produzione in ambito gesuita: fra gli altri, A. SUCQUET, *Via vitae aeternae iconibus illustrata*, Anversa, 1620; H. HUGO, *Pia desideria*, Anversa, 1624; P. LE MOYNE, *Devises heroiques et morales*, Paris, 1649.

L'altro dato immediato è la quasi totale rinuncia, se non rifiuto (per non parlare di autocensura) alla rappresentazione del «fatto onirico» vero e proprio: la tendenza è a non rappresentare il sogno in quanto tale, preferendo alludervi in modo più o meno diretto. Questo quando, forse ingenuamente, proprio per la ricchezza simbolica e allegorica che caratterizza l'emblematica, ci saremmo aspettati un'alta concentrazione di immagini di sogno, considerando inoltre che la produzione iconografica contemporanea presenta numerose rappresentazioni del fatto onirico³.

Se pensiamo soprattutto alla letteratura teorica delle imprese, da Giovio a Tasso⁴, uno degli elementi maggiormente esaltato dagli autori è la libertà creativa, la libertà dell'immaginazione, permessa proprio dal gioco erudito e retorico dell'invenzione dell'impresa, come è sottolineata la necessità, per creare una buona impresa, di dover rendere 'opaca' l'immagine, obbligando il destinatario, per arrivare al concetto in essa espresso, ad uno sforzo di decifrazione attuato attraverso un processo di decodificazione che provoca diletto quanto maggiore è stato il tentativo di occultare, di nascondere. Giovio ad esempio proibisce per le immagini delle imprese la rappresentazione del corpo umano nella sua interezza e perfezione, mentre lo accetta se rappresentato in frammenti o come corpo favoloso, mitologico o mostruoso⁵, e questo non può che ricordarci l'immaginario onirico.

Innocenti ha evidenziato come in effetti le tecniche linguistico-retoriche utilizzate nella teorizzazione e rappresentazione dell'emblema e dell'impresa, «siano al fondo di quel linguaggio 'figurale' che è il linguaggio dell'inconscio»⁶ e la tecnica dei motti stessi legati alle immagini, composti attraverso combinazioni, spostamenti di fonemi, allitterazioni, omonimie, ecc. sia «similare a quella analizzata da Freud nella interpretazione del linguaggio onirico»⁷; stesse osservazioni che Chastel riserva alle immagini presenti nelle grottesche, che possiamo considerare estremizzazione di quel gusto estetico per l'irreale fantastico caratteristico della produzione di emblemi e imprese: nella «contrazione decorativa ottenuta dal coniugarsi di elementi riconoscibili e di legami impossibili»⁸ sono attivi quei processi che in modo simile compaiono nella dimensione onirica, attraverso i meccanismi «retorici» di condensazione, spostamento, rappresentazione indiretta.

Nel 1582 il cardinale Paleotti nel suo trattato *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* aveva condannato le grottesche ricorrendo allo stesso paragone: «che queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi, che sono aggiramenti in aria, chimere, fantasmi e bizzarie molto stravaganti», commentando inoltre i celebri versi di Orazio dell'*Ars*, in cui la troppa licenza di poeti e pittori è paragonata «ai sogni d'un amalato, nel quale tro-

3. Rimando ai numerosi esempi iconografici indicati da Gandolfo 1978.

4. P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Bulzoni, Roma, 1978; T. TASSO, *Il Conte ovvero de le imprese*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma, 1993.

5. GIOVIO, *op. cit.*, p.429

6. Innocenti 1981, pp. 172-73.

7. *Ivi*, pp. 163-64.

8. Chastel 1989, p.40.

vandosi sconcertati tutti gli umori, si vanno generando nella fantasia varie confusioni di cose»⁹.

Potremmo quindi azzardare un'ipotesi di lettura per giustificare l'assenza di immagini di sogno nell'emblematica: il linguaggio degli emblemi, e in modo ancora più evidente quello delle imprese, caratterizzato da *figure*, «ossia da alterazioni del rapporto di trasparenza fra significante e significato, ossia da *scarti* rispetto a un *grado zero* dell'espressione»¹⁰, ma che comunque, per essere linguaggio efficace, deve permettere la decodificazione da parte del destinatario, da un lato teorizza e utilizza il linguaggio onirico, ma dall'altro, consapevolmente o no, o paradossalmente lo rifiuta, negando la possibilità di una sua rappresentazione in qualche modo troppo 'scopertamente' diretta.

I modi diversi in cui gli emblemi esaminati (si tratta di una scelta limitata di casi, ed è necessario tener conto di tutte le varianti e sfumature che questo tipo di ricerca richiede) 'alludono' al nostro tema permettono di delineare una tipologia delle immagini di sogno presenti nell'emblematica cinquecentesca europea che partendo dalla raffigurazione del Sogno/Sonno della tradizione classica, il cui valore è positivo, arriva, attraverso l'esaltazione dei valori positivi dello stato opposto di veglia, alla sua totale assenza.

Naturalmente non sarà possibile esaminare in modo completo ciascun emblema (come per esempio dedicare spazio ai singoli autori o all'analisi delle fonti), ma ci soffermeremo in particolare sugli elementi iconologici più significativi, quegli elementi che, come i «segnali di soglia» dei testi coevi letterari (sia che si tratti di un testo-sogno, o un sogno contenuto in un racconto), vanno a costituire una «grammatica dei sogni», un rituale linguistico e semiotico che contraddistingue il racconto di un sogno, «una retorica»¹¹.

La prima immagine esaminata (Figura 1) è tratta dall'opera di Vincenzo Cartari *Le Immagini de i dei de gli antichi*. La prima edizione è a Venezia nel 1556, questa, sempre veneziana, del 1571, è la prima con immagini¹².

Anche se non si tratta di un emblema, l'immagine appartiene ad uno di quei repertori, come le *Mythologiae* di Natale Conte (I edizione 1551) e poi più tardi *L'Iconologia* del Ripa (I edizione 1593), che sono sempre in stretto rapporto con la produzione emblematica, indispensabili, attraverso i rapporti di scambio e influenze reciproche, a ricostruire quella «filologia dell'immaginario» non sempre riconoscibile o verificabile attraverso le sole fonti testuali.

9. *Trattati d'Arte del '500*, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1961, II, pp. 438, 444. Inoltre, come suggerisce Paola Barocchi, il Paleotti «sembra intuire i pericoli del proprio tempo, condannando non solo, come i classicisti e il Gilio, i capricci manieristici, ma gli eccessi altresì di idealizzazione, sollecitati dalla mondanità del concettismo cavalleresco» p. 540.

10. Orlando 1973, p. 59.

11. Marchello-Nizia 1985; con «segnali di soglia» indichiamo i momenti narrativi, codificati dalla tradizione, in cui si descrive l'inizio, o la fine, di un sogno: ad esempio «tu le palpebre, Orlando, a pena abbassi / punto da' tuoi pensieri acuti e irti; / né quel sì breve e fuggitivo sonno / godere in pace anco lasciar ti ponno. / Parea» e «A questo orribil grido risvegliossi / e tutto pien di lacrime trovossi» (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, VIII, 79-80; 83).

12. Le immagini sono di Bolognino Zaltieri; l'edizione consultata è l'edizione moderna Neri-Pozza, Vicenza, 1996, pp. 293-297.



Figura 1

L'immagine è dedicata alla rappresentazione del Sonno e della Notte.

Come ci rivela il testo, la Notte è rappresentata sia come donna alata sia, seguendo Pausania¹³, come nutrice di due bambini, uno bianco e uno nero con i piedi storti, il primo il Sonno, il secondo la Morte, secondo Omero e Esiodo, fratelli e figli della Notte¹⁴. Il Sonno è anche il giovane alato, armato di verga e corno, la prima a rappresentare lo strumento con cui il dio infonde il sonno ai mortali¹⁵, il secondo i sogni «veri», poiché «assottigliato, trasparente e così ci mostra le cose come le vediamo in sogno, quando però sono i sogni veri; ma quando sono falsi il Sonno non porta il corno ma un dente di elefante perché, assottigliasi l'avorio quanto si vuole, non trasparente mai sì che per quello passi la vista umana»¹⁶; segue la descrizione delle porte di avorio e di corno di Virgilio¹⁷ e un primo tentativo di analisi psicologica del fenomeno «sogno», attraverso Porfirio riletto da Macrobio: «l'anima ritiratasi, quando l'uomo dorme, in buona parte da gli uffici del corpo, se bene drizza gli occhi alla verità non la può vedere però mai drittamente, per la sicurezza dell'umana natura; ma se pure questa si assottiglia in modo che l'occhio dell'animo ci passi per dentro vede sogni veri per la porta del corno, ma se sta densa sì che l'animo non la possa penetrare con la vista vengono per la porta dell'avorio i falsi sogni»¹⁸.

È ricordata poi la descrizione ovidiana della Casa del Sonno popolata di «innumerevoli sogni in diverse forme figurati», guidati da Morfeo, Fobetore e Fantaso¹⁹.

L'influenza esercitata dall'immagine descritta da Cartari arriva, come ricorda Gandolfo, ad Annibal Caro nel suo studio preparatorio per gli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola, fino a Giordano Bruno, nella descrizione della statua della notte nella *Lampas triginta statuarum*²⁰.

Il secondo esempio è un emblema tratto dalla raccolta *Emblemas Morales* di Juan de Horozco y Covarrubias, pubblicata a Segovia nel 1589.

Nell'immagine (Figura 2), priva di motto, appare sia il sognatore che il sogno, entrambi descritti dal testo:

Io conosco qualcuno che da bambino aveva sognato
che dal cielo fino a terra scendeva
una scala di pietra, e con attenzione

13. Nella sua famosa descrizione dell'arca di Cipselo (una preziosa arca in cedro, decorata in oro e avorio), Pausania si sofferma su questa immagine: «V'è rappresentata una donna che regge con la mano destra un fanciullo bianco che dorme, e con l'altra mano tiene un fanciullo nero simile a quello che dorme, con i piedi contrapposti l'uno all'altro. Le iscrizioni lo dicono esplicitamente, ma lo si può capire anche senza le iscrizioni, che si tratta di Thanatos e Hypnos e che a entrambi è nutrice la Notte» (Pausania, *Guida della Grecia* V, 18, 1).

14. Omero, *Iliade*, XIV, 232; Esiodo, *Theogonia*, 212, 756. Come si può notare, l'immagine di Zaltieri non è esattamente fedele alla descrizione: ad esempio, i bambini sono entrambi bianchi (non uno bianco e uno nero).

15. STAZIO, *Tebaide*, I, 306, iconografia che coincide con quella di Mercurio.

16. CARTARI, *op. cit.*, p. 296; la fonte è MACROBIO, *Somnium Scipionis*, I, 3, 20.

17. VIRGILIO, *Eneide*, VI, 893-896.

18. MACROBIO, *Somnium Scipionis*, I, 3, 18-19.

19. OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, 592-649; Cartari, p. 297.

20. Gandolfo 1978, p. 208.

lentamente la saliva:
 e ogni scalino che saliva, appena
 sollevato il piede, cadeva.
 E così con fatica camminava
 poiché ogni scalino lasciato indietro, precipitava²¹.

Il bambino è rappresentato addormentato, in posizione supina, ad occhi chiusi, con la testa appoggiata sulle braccia; il paesaggio è quello tipico, sia dell'iconografia che della tradizione letteraria, che fa da sfondo al momento del sonno/sogno: è il *locus amoenus*, luogo in cui è più facile addormentarsi e quindi sognare²²; l'albero sotto cui il bambino dorme potrebbe essere un olmo, secondo la tradizione legato al mondo onirico²³. A destra è rappresentato il sogno vero e proprio, in cui sono sottolineati, nella figura del personaggio che sale, sia lo sforzo della salita sia il timore di precipitare insieme ai gradini di pietra.

Il testo si limita a descrivere il sogno (da notare l'uso del tempo imperfetto, che caratterizza la narrazione onirica) e non suggerisce nessun significato allegorico: spetta al destinatario interpretare ciò che vede e legge.

Come suggerisce Manselli, «il sogno iconografico ha una identità immobile [...] esso rappresenta un momento del sogno e raramente la successione delle immagini di tutto il sogno. Ciò esige una capacità e possibilità di interpretazione di quel momento, come momento fondamentale o centrale del sogno stesso. Vi è perciò in opera tutto un complesso di dati indicativi, suggestivi o in qualche modo simbolici, che dal momento rappresentato consentono a chi lo desidera di comprendere tutto il sogno che deve però essere rivissuto, per così dire risognato da chi vede la rappresentazione»²⁴.

Il tono gnomico del testo suggerisce una interpretazione popolare già nota²⁵, il cui significato potrebbe essere la raffigurazione di un processo di elevazione o della fatica nel seguire la strada della virtù, la sola che può far salire al cielo; come il non dover guardare mai indietro se diretti verso la perfezione. Stretto è anche il rapporto con le note immagini del «sogno della scala di Giacobbe», il cui significato è però opposto, rappresentazione dell'incontro fra terra e cielo, uomo e Dio²⁶.

In questo caso quindi, tanto l'immagine è chiara e diretta, tanto il contenuto del testo non aggiunge altro: l'interpretazione è lasciata completamente allo spettatore/lettore.

21. L'emblema è tratto, come alcuni degli emblemi successivi, da Henkel-Schöne 1978, p. 1203; traduzione nostra.

22. Un esempio: «[...] Così pensoso, gionse a una riviera / De un'acqua viva, cristallina e pura. / Tutti li fior che mostra primavera, / Avea quivi dipinto la natura; / E faceano ombra sopra a quella riva / Un faggio, un pino et una verde oliva. [...] Nella fresca ombra s'ebbe adormentare» (M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, I, III, 37; 39); si rinvia inoltre al classico studio di Curtius 1995.

23. Ad esempio, ancora Cartari: «Virgilio ha finto ancora che al mezzo della entrata dell'inferno sia un grande olmo che sparga gli fronzuti rami e che sotto le foglie di questi stiano attaccati i sogni vani e falsi. [...] Et altri hanno detto che l'olmo, arbore sterile e che non fa frutto, esprime da sé la vanità de' sogni» (*op. cit.*, p. 296; VIRGILIO, *Eneide*, VI, 893-896).

24. Manselli 1985, p. 222.

25. Per i rapporti fra emblematica e tradizione gnomica, vd., fra gli altri, Russell 1995, pp. 57-60.

26. Il sogno della Scala di Giacobbe, in *Genesi* 28, 12-13; inoltre vd. Gandolfo 1978, p. 221.



Figura 2

Gli elementi iconologici che abbiamo descritto rivelano la vicinanza di questa tipologia di immagine a quella dell'iconografia medievale: la presenza contemporanea di sognatore e sogno, il *locus amoenus*, gli occhi chiusi del soggetto dormiente, la posizione supina²⁷; ma si tratta anche di una delle tipologie più diffuse nell'iconografia cinquecentesca²⁸.

Un altro elemento interessante è costituito dalla figura del «fanciullo» addormentato, un *topos* presente nella tradizione cinquecentesca, sia nella produzione emblematica, sia ad esempio nella numismatica. Nell'opera di Principio Fabrizio, *Delle allusioni, imprese et emblemi del Sig. Principio Fabricij da Teramo sopra la vita e le attioni di Gregorio XIII, pontefice massimo, libri VI*, stampato a Roma, presso Bartolomeo Grassi nel 1588, l'emblema VII del I libro (p. 16), raffigura un bambino addormentato (stessa posizione supina, ma con il braccio destro che sorregge la testa)²⁹ all'ombra di un albero, con un serpente avviluppato al corpo nudo. Il motto è: «Nil Clarius Nil Ve Nobilius». Il testo spiega che nell'età dell'innocenza

27. Marchello-Nizia 1985, p. 258; inoltre Garnier 1982-89, pp. 116-119; 181-183.

28. Elenchiamo alcuni esempi: B. DOSSI, *La Notte* (1534); M. RAIMONDI, *Il sogno di Raffaello* (1507-1508).

29. Si rinvia alla pagina successiva.

niente può costituire un pericolo per l'anima³⁰. In una medaglia di Hieronymus Wahl, medaglista tedesco (1510-1573)³¹, sul retro appare in primo piano un bambino che dorme, occhi chiusi, disteso per terra, sotto un albero dai rami essiccati, con il braccio destro che sorregge la testa, appoggiato ad un teschio. Sullo sfondo, a destra, uno scudo, un mantello e un cimiero. Il motto dice: «Der Leiplich Dot Der Glaubigen Ist Ein Schlaf» [«Per colui che crede, la morte del corpo non è che un sonno»].

Il sonno dunque associato, riprendendo la tradizione dei due bambini di Pausania, alla morte, a funzione di *memento mori*³².

Il terzo esempio è ancora un emblema, tratto da una raccolta dal titolo *Pegma*, di Petrus Costalius (Pierre Coustau), pubblicato a Lione nel 1555³³.

In questa immagine (Figura 3), contrariamente alla precedente, il tema onirico non è esplicito, ma sono le informazioni contenute nel testo che ci permettono una lettura legata al nostro tema.

Il sogno infatti non è rappresentato, mentre lo è il sognatore: un vecchio saggio (la saggezza connotata dalla lunga barba) sta dormendo presso una fonte, all'ombra di un piccolo albero, nei pressi di una montagna.

Come abbiamo indicato anche per l'immagine precedente, sono presenti alcuni di quegli elementi che costituiscono la «retorica iconologica» del sogno: il luogo bucolico, gli occhi chiusi, la posizione del corpo.

Ma c'è un gesto che attira l'attenzione e che appare regolarmente sia nell'iconografia che nella letteratura e che ha lunga tradizione (fin dal XII secolo): il soggetto che sogna è nella maggioranza dei casi sdraiato su di un lato, ad occhi chiusi, con la mano (spesso la sinistra) che sostiene la testa. Gesto che appartiene, come ci indica il celebre studio di Klibansky, Panofsky e Saxl (1964), fin dal XIV secolo al melanconico, e, come suggerisce Maurizio Calvesi, anche all'alchimista³⁴. Il sogno, la malinconia, la ricerca della conoscenza, uniti in un gesto comune, che mette in relazione, secondo Calvesi, la sede del pensiero (la testa) e l'arte (la mano) e celebra la forza dell'immaginazione³⁵.

Ma vediamo come il testo interviene aiutando ad interpretare i diversi elementi.

30. Inoltre sullo sfondo appaiono due figure, che il testo descrive come un aruspice e il padre del bambino. L'emblema è ricordato anche nell'opera di G. FERRO, *Teatro d'impresse*, presso Giacomo Sarzina, Venezia, 1623. Alla voce «Fanciullo»: «Principio Fabritij per Gregorio XIII figurò un Fanciullo dormiente, intorno al cui corpo s'andava attorniando una Serpe; e vi si leggeva con sentimento allegorico *NIL CLARIUS, NILVE NOBILIUS*. Si può dire di quella età, che sia tutta pura, e semplice propriamente parlando, che perciò gli ho scritto *NEGLI ATTI, E NEL PARLAR SEMPLICE, E PURO*», p. 300.

31. In Scher 1994, p. 263; medaglia catalogata n. 144, conservata al Museo Hermitage di San Pietroburgo.

32. La prima medaglia in cui appare questo soggetto è di Giovanni di Pasqualino Boldù, un medaglista italiano attivo fra il 1454 e 1477: nella medaglia (catalogata n. 27, del 1458; conservata al Museum of Fine Arts, Boston) appare un putto, appoggiato ad un teschio e nella mano sinistra delle fiamme, Scher 1994, pp. 102-103.

33. PETRII COSTALII, *Pegma*, M. Bonhomme, Lyons, 1555; traduzione nostra.

34. Calvesi 1993, p. 96; inoltre vd. Gandolfo 1978, pp. 38-41.

35. Calvesi 1993, pp. 50-56; per la relazione sogno-immaginazione, si rinvia inoltre a Bolzoni 1995, pp. 136-37.



Figura 3

Il motto recita:

Per Esiodo. Gli dei concedono tutto attraverso le opere.

Il testo:

Parla o Esiodo, quali sogni della lunga notte
Ti insegnarono a suonare con tanta facilità la lira delle Muse?
In che modo la sorgente Castalia ti fece poeta all'improvviso
E ti lasciò portar via i trofei del coro Aonio?
È lecito così anche a noi, che passeggiamo oziosi, ottenere la conoscenza?
A chi appartiene oggi il pavone pitagorico?
Gli Dei concedono le buone arti in cambio di sudore:
L'eloquenza di Minerva non è concessa per altro denaro³⁶.

36. In Henkel – Schöne 1978. p. 1163; traduzione nostra.

Il sognatore è quindi il poeta Esiodo; la fonte è la fonte Castalia. Il testo allude all'inno alle Muse con cui si apre l'opera di Esiodo *Teogonia*: «Esse una volta a Esiodo insegnarono un canto bello / mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicona»³⁷. La montagna raffigurata ci ricorda il monte Elicona e la lunga veste di Esiodo è quella di pastore. L'albero, per le piccole dimensioni, potrebbe essere un alloro, simbolo della poesia e, secondo Alciati, dispensatore di sogni veritieri³⁸.

Il riferimento al sogno è rafforzato inoltre dall'immagine successiva del «pavone pitagorico»: Ennio infatti negli *Annales*, nel proemio al I libro, racconta un sogno in cui gli appare Omero che gli rivela come, secondo la dottrina pitagorica della metempsicosi, la sua anima si sia reincarnata prima in un pavone e poi in lui, Ennio stesso³⁹.

Questa volta all'immagine è assegnato un ruolo minore: è il testo che ne chiarisce l'interpretazione. Un testo inoltre non diretto, che si propone a più livelli di lettura: se il messaggio morale è chiaro e comprensibile, non altrettanto sono le allusioni e i riferimenti eruditi, per la cui interpretazione è richiesta sia la conoscenza dell'opera di Esiodo⁴⁰ sia della tradizione classica, un testo rivolto ad un pubblico particolarmente erudito, intento a soddisfare le proprie conoscenze nei giochi retorici e colti del riconoscimento dell'*inventio*.

È interessante aggiungere che molti degli elementi presenti nell'emblema, sia i particolari dell'immagine (l'alloro, la fonte, il pastore) sia i particolari contenuti nel testo (il pavone), li ritroviamo nel celebre «sogno della madre di Dante» con cui Boccaccio apre, e conclude, il suo *Trattello in laude di Dante*: «Pareva alla gentile donna nel suo sonno essere sotto uno altissimo alloro, sopra un verde prato, allato ad una chiarissima fonte, e quivi si sentia partorire uno figliuolo, il quale in brevissimo tempo, nutricandosi solo delle orbache, le quali dello alloro cadevano e delle onde della chiara fonte, le pareva che divenisse un pastore, e s'ingegnasse a suo potere d'aver delle fronde dell'albero, il cui frutto l'avea nudrito; e, a ciò sforzandosi, le pareva vederlo cadere, e nel rilevarsi non uomo più, ma uno *paone* il vedea divenuto»⁴¹.

L'interpretazione del sogno avverrà soltanto al termine del racconto biografico, chiarendone così il senso ultimo: l'alloro rappresenta il dono divino dell'eloquenza, le bacche e l'acqua della fonte sono i nutrimenti della filosofia e della poesia, il pastore l'autore, il pavone la *Commedia* (pp. 76-84), mentre è assente qualsiasi riferimento al sogno enniano.

37. ESIODO, *Teogonia*, 22, a cura di G. Arrighetti, BUR, Milano, 1997.

38. A. ALCIATI, *Emblemata*, Lione, 1550; l'emblema *Laurus*: «Prescia venturi laurus fert signa salutis. / Subdita pulvillo somnia vera facit», ricordato da G. FERRO, *Teatro di imprese*, p. 50, «Oltre all'esser segno di vittoria, e di trionfo, è indicio altresì [...] di mente indovina, e presaga dell'avvenire per far simili effetti le sue foglie poste sotto al capo di chi dorme, facendogli sognare cose vere». L'alloro inoltre appare nell'episodio del sogno di Cerere, nel *De Raptu Proserpinae* di Claudiano (III, 67-112).

39. Bouquet 2001; Grillone 1967.

40. Esiodo inoltre in *Teog.* 211-213 tratta dell'origine mitica del sogno e ne fa un figlio della «Notte tenebrosa», un fratello dell'«odiosa morte» e della «nera terra», del sonno e del trapasso, *op. cit.*

41. G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Garzanti, Milano, 1995, p. 12; corsivo nostro.

L'emblema successivo è tratto da Guillaume de La Perrière, *Le Theatre de bons engins, Emblems moraux* pubblicato a Parigi nel 1539⁴².

L'immagine (Figura 4) mostra, posto in un luogo bucolico, ma sul cui sfondo domina una città fortificata, il soggetto dormiente, rappresentato ad occhi chiusi e nel tipico gesto della mano che sorregge la testa; ma contrariamente a quanto potrebbero far supporre i cosiddetti «segnali di soglia», l'immagine che lo accompagna non si riferisce ad un sogno: si tratta dell'immagine allegorica della Fortuna (rappresentata come donna nuda alata)⁴³ che pone, come ci racconta ironicamente il testo a commento, proprio «nelle reti di coloro che dormono» «beni e onori», rappresentati dai simboli di potere (sia laico che religioso). Come suggerisce Lucia Galactéros de Boisser (1982, p. 94), l'autore nel costruire l'immagine sembra alludere alla storia di Timoteo (per questo il soggetto dormiente indossa un'armatura), narrata da Plutarco: «[Silla] Evitò tuttavia di comportarsi come il figlio di Conone, Timoteo, il quale, poiché i suoi nemici ne ascrivevano i successi alla fortuna [...] in un quadro lo rappresentavano addormentato, mentre la Fortuna serrava le città nella sua rete»⁴⁴.

Il gioco fra parola e immagine, come il rapporto immagine-destinatario, diventa volutamente ambiguo e ingannevole: in assenza del testo e ignorando il racconto di Plutarco, l'interpretazione del destinatario non può che essere errata. L'emblema mostra l'immagine di un personaggio addormentato a cui però, nonostante i riconoscibili «segnali di soglia» non è dato sognare, poiché il suo stato di sonno è di per sé moralmente riprovevole. Nel testo inoltre è assente qualsiasi riferimento all'aneddoto plutarco.

Il motto è assente.

Il testo:

La fortuna sarà più favorevole
a chi sta dormendo: a chi è un buontempone,
piuttosto che a colui che ha uno spirito gentile e nobile,
e che ha lavorato per cinquanta anni.
Se ella ne ha già resi molti scontenti,
e questo è accaduto, che cosa accadrà
quando ella porrà (più di quanto non abbia già fatto)
beni ed onori nelle reti di coloro che dormono?
E se oggi non dà la caccia che agli sciocchi,
ai lussuriosi, agli idioti o ghiottoni?⁴⁵

La colpa di coloro che dormendo non lavorano (o sono oziosi, lussuriosi, ghiottoni), è ironicamente premiata dalla scelta della Fortuna, che li preferisce a chi invece lavora, produce, o segue un comportamento moralmente corretto, operando un evidente rovesciamento del classico motto «La fortuna aiuta gli audaci» o del più popolare «Chi dorme non piglia pesci» (il particolare della rete nelle mani della Fortuna).

42. Si tratta della prima edizione con illustrazioni: Dexter 1955, pp. 56-73.

43. Sull'iconografia della Fortuna: Kiefer 1979. Ringrazio Sonia Maffei per avermi segnalato l'articolo. Sul tema della Fortuna nella tradizione letteraria cinquecentesca: Santoro 1967; AA.VV. 1990.

44. PLUTARCO, *Vita di Silla*, VI, 5; Timoteo, figlio di Conone, ateniese, si era distinto come condottiero. La mancata conquista di Anfiboli nel 360 decretò la fine della sua fama; muore nel 354, esule in Calcide.

45. In Henkel – Schöne 1978, p. 1798; traduzione nostra.



Figura 4

Se, da una parte, il forte tono ironico ci ricorda la letteratura cinquecentesca del paradosso, del mondo al contrario, in cui i valori morali e sociali, rompendo ogni regola, acquistano il loro significato opposto, dall'altra sappiamo trattarsi anche di un *topos*, come ci ricorda il famoso emblema di Alciati «Fortuna virtutem superans» o, più tardi, Cartari traducendo Virgilio: «O possente Fortuna, come spesso / Ti cangi e quanta forza, ohimé, crudele / T'usurpi? Tu da te discacci i buoni / E chiami i rei [...] E godono i malvagi / Ogni tuo ben»⁴⁶.

È da aggiungere inoltre che il tono satirico è una caratteristica che contraddistingue l'opera di La Perrière⁴⁷.

46. L'emblema di Alciati è il n. 44 nell'edizione del 1534 (n. 120 in quella del 1610); CARTARI, *op. cit.*, p. 405.

47. Dexter 1955, pp. 62-64.

L'ultimo esempio scelto (Figura 5) per concludere la tipologia proposta è tratto dall'opera di Georgette de Montenay (1540-1571, prima donna autrice di una raccolta di emblemi), *Monumenta emblematum Christianorum Virtutum*, Francoforte, 1619 (pubblicato postumo)⁴⁸, che si inserisce nella produzione culturale religiosa francese di ambito protestante⁴⁹, primo esempio di raccolta di emblemi di argomento religioso.

Il motto:

Vigilate

Il testo:

Ecco che ha la veste cinta sui fianchi,
per mostrare la propria sollecitudine.
Ha fiaccole accese nelle mani,
opponendole alla buia ignoranza.
Ella non la conosce:
così vuole vegliare attendendo il suo maestro.
Vegliamo anche noi, e cacciamo la negligenza.
Il maestro viene, e già appare⁵⁰.

Il testo descrive sia l'immagine, sia il significato morale e religioso; la fonte è la parabola delle «dieci vergini» (Matteo 25, 1-13)⁵¹, e altri passi tratti dal Vangelo, come ad esempio «Siate pronti sempre, con i fianchi cinti e le lucerne accese» (Luca 12, 35; o Pietro 1, 13). Alla luce delle candele si oppongono, ai lati della vergine, due zone d'ombra in cui sono nascoste strane figure di uomini con orecchie d'asino, simbolo di ignoranza. Non è chiaro se le figure siano rappresentate in stato di sonno o no, ma il significato è evidente: la luce della fede opposta al buio dell'ignoranza, lo stato di veglia opposto allo stato di sonno, la virtù al peccato⁵².

⁴⁸. La prima edizione è in francese, con i motti in latino, del 1571; questa edizione del 1619 ha non soltanto i testi in latino e francese, come la seconda edizione del 1584, ma anche in inglese, olandese, tedesco, spagnolo e italiano: Saunders 1999, pp. 419-422.

⁴⁹. Russel osserva come nonostante l'iconoclastia che contraddistingue la dottrina protestante, Montenay ricorra egualmente alla tradizione emblematica (1995, p. 150). Naturalmente anche questo aspetto meriterebbe un ulteriore approfondimento. Su Montenay e i rapporti con il protestantesimo: Choné 1991, pp. 564-626.

⁵⁰. In Henkel – Schöne 1978, p. 963; traduzione nostra.

⁵¹. La parabola narra la storia di dieci vergini che durante la notte, in attesa dello sposo (Gesù), vinte dal sonno, si addormentano. Al risveglio cinque di loro, le stolte, non hanno più olio per alimentare le lampade, mentre le altre cinque, prudenti, avendo con sé altro olio, possono accogliere Gesù con le lampade accese. Di qui l'esortazione «Vigilate, poiché non sapete né il giorno né l'ora».

⁵². Choné 1999, pp. 526-533.



Figura 5

A conclusione di questo breve *excursus* fra le immagini di sogno presenti nell'emblematica cinquecentesca, possiamo descrivere la tipologia proposta che, partendo dalla raffigurazione del sogno propria della tradizione classica e medievale, arriva alla sua assenza e negazione⁵³.

È possibile individuare cinque costanti di rappresentazione del sonno/sogno tenendo conto inoltre del rapporto con il testo a commento:

- a) Il Sogno è rappresentato (spesso si tratta di una personificazione).
- b) Il Sogno è rappresentato ed è «giustificato» dalla presenza del Sognatore rappresentato (o soggetto dormiente), inoltre è descritto nel testo.

⁵³. Abbiamo escluso volutamente dalla tipologia il noto emblema di Alciati, «Adversus naturam peccantes», tra le cui fonti è indicato, nell'edizione commentata del 1621, un sogno contenuto nel V libro dell'opera di Artemidoro, poiché né il testo né l'immagine fanno alcun riferimento al nostro tema. Intendiamo riservare a questo particolare caso uno studio successivo.

- c) Il Sogno non è rappresentato ma è descritto nel testo; il Sognatore è rappresentato.
- d) Il Sogno è assente, non è «giustificato» neppure dalla presenza del soggetto dormiente rappresentato, che sembra piuttosto invitato a svegliarsi. Predomina il tono ironico e il ricorso al paradosso.
- e) Il Sogno è assente, e assente è anche il Sognatore (o se presente è reso poco visibile, nascosto); è esaltato lo stato di veglia.

È importante sottolineare che le costanti descritte non rappresentano l'andamento di uno sviluppo cronologico (se non forse la «e», la più tarda, per i motivi indicati), quanto, come già detto, il modo in cui *figure*, parole e immagini, vengono utilizzate nell'*inventio*.

Concludiamo con un'ultima osservazione, che meriterebbe certamente un maggiore approfondimento ma che per il momento ci limitiamo a suggerire come una fra le proposte di lettura possibili: la tipologia qui descritta sembra ripercorrere, ad un livello molto generale, la «tipologia del ritorno del represso» (i contenuti censurati, come ad esempio il soprannaturale) applicata alla «sostanza del contenuto di un'opera letteraria [...] ad un certo livello di astrazione», rispetto alla funzione-destinatario, descritta da Francesco Orlando, dove il ritorno del represso vuole «dire qualcosa di»

- a) autorizzato, poiché codificato dalla tradizione;
- b) propugnato [= rappresentato] ma non autorizzato [ha bisogno di una giustificazione];
- c) accettato ma non propugnato [= rappresentato];
- d) conscio ma non accettato;
- e) inconscio⁵⁴ (quindi non è né accettato, né propugnato [= rappresentato], né autorizzato).

Tenendo conto di questi elementi, è evidente come per esempio la «costante b», utilizzata nell'iconografia medievale come in quella moderna, risulti la più diffusa proprio perché la meno problematica, riuscendo a conciliare, in una sorta di compromesso, tradizione e contenuti «repressi»; mentre la «c», censurando l'immagine del sogno e delegando la parola alla sua rappresentazione, mostra un maggiore imbarazzo e necessita di una maggiore costruzione intellettuale. Infine la «d», per i suoi caratteri fortemente ironici e ambigui, potremmo dire dai toni ariosteschi, risulta essere la più moderna: non ci ricorda forse il povero Orlando che ingannato proprio da un sogno⁵⁵, partendo alla ricerca di Angelica creduta in pericolo, correrà invece verso la propria follia?

SILVIA VOLTERRANI

⁵⁴. Orlando 1973, p. 81: per rendere più evidente il parallelismo fra le due serie, abbiamo però invertito l'ordine con cui la tipologia di Francesco Orlando viene elencata: dove a) inconscio; b) conscio ma non accettato; c) accettato ma non propugnato, ecc.

⁵⁵. Rimando al saggio di S. ZATTI, «I levi sogni erranti» *L'epica moderna fra profezia politica ed evasione romanzesca*, contenuto in questo volume.

Bibliografia

AA.VV.

1990 *Il tema della fortuna nella letteratura francese e italiana del Rinascimento. Studi in memoria di Enzo Giudici, Olschki, Firenze.*

BOLZONI, LINA

1995 *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa, Einaudi, Torino.*

BOUQUET, JEAN

2001 *Le songe dans l'épopée latine d'Ennius à Claudien, Edition Latomus, Bruxelles.*

CALVESI, MAURIZIO

1993 *La Melanconia di Albrecht Dürer, Einaudi, Torino.*

CHASTEL, ANDRÉ

1988 *La grottesque, Flammarion, Paris (trad. it. La grottesca, Einaudi, Torino 1989)*

CHONÉ, PAULETTE

1999 *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, Klincksieck, Paris.*

CURTIUS, ERNST ROBERT

1948 *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Francke, Bern (trad. it. Letteratura europea e Medio Evo latino, La Nuova Italia, Firenze, 1995).*

DEXTER, GRETA

1955 *Guillame de La Perrière, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 17.*

GALACTEROS DE BOISSER, LUCIA

1982 *Images emblématiques de la Fortune, Eléments d'une typologie, in L'Emblème à la Renaissance, a cura di Yves Giraud, Sedes, Paris.*

GANDOLFO, FRANCESCO

1978 *Il «Dolce tempo», Bulzoni, Roma.*

GARNIER, FRANÇOIS

1982-89 *Le langage de l'image au Moyen Age, Le Leopard d'Or, Paris.*

GRILLONE, ANTONINO

1967 *Il sogno nell'epica latina. Tecnica e poesia, Andò Editore, Palermo.*

HENKEL, ARTHUR – SCHÖNE, ALBRECHT

1978 *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Sonderausgabe, Stuttgart.*

INNOCENTI, GIANCARLO

1981 *L'immagine significativa. Studio sull'emblematica cinquecentesca, Liviana, Padova.*

KIEFER, FREDERICK

1979 *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 9, pp. 1-27.*

KLIBANSKY, RAYMOND – PANOFSKY, ERWIN – SAXL, FRITZ

1964 *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, London, Nelson 1964 (trad. it. Saturno e la Malinconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte, Einaudi, Torino, 1983).*

MANSELLI, RAOUL

1985 *Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medievale, in I Sogni nel Medioevo, a cura di T. Gregory, Edizione dell'Ateneo, Roma.*

MARCHELLO-NIZIA, CHRISTIANE

1985 *La rhétorique des songes*, in *I Sogni nel Medioevo*, a cura di T. Gregory, Edizione dell'Ateneo, Roma.

ORLANDO, FRANCESCO

1973 *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.

RUSSEL, DANIEL

1994 *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto University Press, Toronto.

SANTORO, MARIO

1967 *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1978.

SAUNDERS, ALISON

1988 *The Sixteenth-Century French Emblem Books: A Decorative and Useful Genre*, Droz, Genève.

1999 *French Emblem Books or European Emblem Books: Transnational Publishing in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», Tome LXI, 2.

SCHER, STEPHEN K. (a cura di),

1994 *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, Thames and Hudson with The Frick Collection, New York.