

“This Harmony In T’humane Fabricke Steales”

Corpo, musica, linguaggio nell’emblematica europea

Il presente articolo discute le intersezioni fra corpo, linguaggio e musica nella prima età moderna, prendendo in esame la modalità di rappresentazione e di scrittura del corpo che suona o canta nella produzione emblematica del periodo.

Pur non trascurando i loro addentellati iconografici e letterari, gli emblemi¹ saranno qui considerati come indici culturali ampi: la loro natura fisiologicamente anfibia e aperta alla contaminazione tra le arti offre, infatti, interessanti aperture linguistiche e ideologiche su un’epoca in cui sempre più forti erano diventate le tensioni legate alla costruzione del corpo e del linguaggio.²

¹ L’interesse accademico per questa forma artistica è cresciuto significativamente in tempi recenti, come dimostra il crescente numero di risorse online. Per la stesura di questo articolo sono risultati particolarmente utili diversi siti nei quali si trovano ottimi link e dettagliate informazioni biobibliografiche: Glasgow University Emblem Website, www.emblems.arts.gla.ac.uk; Alciato’s *Book of Emblems*, The Memorial Web Edition in Latin and English, <http://www.mun.ca/alciato/>; Emblematica Online, Resources for Emblem Studies, <http://emblematica.grainger.illinois.edu/>; The English Emblem Book Project, <http://www.libraries.psu.edu/psul/digital/emblem.html>; Emblem Project Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/catsretorica/html/index.html>. È stato invece impossibile consultare PAUL P. RAASVELD, *Pictura, poesis, musica: een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur: met een geannoteerde corpusbeschrijving van emblematische eenheden met liederen, en van emblemen met muzikale notatie in de picturae*, tesi di dottorato, Universiteit Utrecht, 1995 (distribuito in microfiche da IDC Publishers, Brill, Leiden) che tratta un tema analogo a quello del presente articolo. Se ne trova comunque una descrizione al sito http://www.idcpublishers.com/pdf/287_titlelist.pdf.

² BARBARA K. LEWALSKI, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press, 1979, ha messo in luce la genealogia retorica dell’emblematica, mentre che gli emblemi fossero associati a pratiche di costruzione del sé era evidente fin dall’inizio: nella *Praefatio* dedicatoria a Conrad Peutinger, Alciato spiegava di aver composto i suoi emblemi «Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis» rivelando quindi, come scrive Mino Gabriele, «il desiderio che nuovi stemmi, fregi da attaccare su cappelli e vesti, ecc. nascano dai suoi epigrammi/Emblemi; la capacità di questi stessi di creare immagini “geroglifiche”» (ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, p. XXX). La letteratura critica sull’emblematica è ormai vastissima, ma restano ancora imprescindibili i classici studi di ERNEST H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XI (1948); ROBERT J. CLEMENTS, *Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960; MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964²; ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, Beck, 1964; ARTHUR HENKEL - ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1967. Altri volumi specifici sono segnalati nelle note successive.

Dal punto di vista strutturale (pur con numerose e cospicue eccezioni), un emblema presentava una forma tripartita nella quale ogni elemento (motto o *inscriptio*; immagine o *pictura*; testo o *subscriptio*) apportava dei significati più o meno codificati,³ che acquistavano la loro pregnanza grazie all'interazione con le altre parti, al loro contesto d'uso, alla loro organizzazione complessiva.⁴ Le singole parti di un emblema costituivano, dunque, delle unità malleabili che potevano essere ricombinate, riorganizzate e reinterpretate per le esigenze più varie, dal compiacere un particolare committente al produrre beni vendibili che garantissero profitti,⁵ dal veicolare in modo nuovo le verità religiose (con inevitabili negoziazioni legate alla liceità dell'uso delle arti)⁶ all'influenzare il lettore imponendogli quei nuovi valori e comportamenti intorno ai quali le società del primo periodo moderno si stavano aggregando.

Ciò aveva una diretta ricaduta sulla modalità di lettura degli emblemi, che risultava ben poco lineare⁷ e improntata a una grande dinamicità interpretativa, dal momento che il lettore doveva comprendere il messaggio della composizione e recepirne gli insegnamenti, ma anche integrarlo e completarlo in base alle proprie abilità ermeneutiche, al proprio contesto linguistico-culturale e alle proprie conoscenze.

³ Il tradizionale patrimonio di insegnamenti morali convenzionali costituiva la base comune per gli emblematici, che tuttavia con grande libertà traevano ispirazione dai campi più disparati, dai proverbi popolari alla mitologia. Su tali "luoghi comuni" si veda ANN MOSS, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁴ Come ricorda Barbara Benedict, «all books demonstrate their "meaning" by their format – the details of their presentation – as well as by their contents», BARBARA M. BENEDICT, *Making the Modern Reader*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 34. Al riguardo si veda anche ALISON SAUNDERS, *The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Useful Genre*, Genève, Droz, 1988.

⁵ Basti pensare ai frequentissimi casi di riutilizzo di incisioni; esemplare, al proposito, il caso di BARTHÉLEMY ANEAU, *Picta poesis. Vt pictura poesis erit*, Lvgdvni, Apud Mathiam Bonhomme, 1552, che nella *Aetiologica prophasis* (sig. A3r) spiega di aver rinvenuto nella bottega di Macé Bonhomme (greco-chiamato Agathandro) una serie di xilografie inutilizzate (pur non essendo del tutto corretto in questa sua affermazione) perché «inscriptiones ad picturam alludentes non haberet» e quindi di aver deciso di riportarle in vita («ibi ego tale eiconas non temerè effictas esse ratus, recepi me ex mutis, & mortuis, vocales, & vivas effecturû») creando un testo adatto ad esse. Sul riutilizzo di materiali emblematici si vedano fra gli altri M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cit.; A. HENKEL - A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, cit.; ALISON ADAMS - STEPHEN RAWLES - ALISON SAUNDERS, *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, I, Genève, Droz, 1999; DANIELE BORGOGNI, *Ermeneutica e politica protestante: la Collection of Emblemes di George Wither*, in *La figura e la lettera. La rappresentazione nel discorso religioso e nel discorso letterario nella prima modernità inglese e francese*, a cura di Daniele Borgogni e Rosanna Camerlingo, Napoli - Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005. La dimensione strettamente economica dell'emblematica (e in particolare delle imprese) non è ancora stata adeguatamente studiata, anche se del tutto evidente come già ricordava Antoine Compagnon: «Au XVI^e siècle, la marque de l'imprimeur se présente de manière systématique sous la forme de l'emblème. [...] L'emblème, si l'une de ses premières fonctions fut celle de marque d'imprimeur, est un signe économique. Il s'intègre à une circulation, tel un titre de propriété», ANTOINE COMPAGNON, *'La seconde main' ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 264-266. Sull'argomento offre interessanti spunti anche KAREN PINKUS, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.

Proprio questo ruolo contemporaneamente attivo e passivo richiesto al lettore rivela quanto gli emblemi fossero strumenti ideali per favorire il processo di reificazione e ri-materializzazione del soggetto: si normava la prassi compositiva e ricettiva delle composizioni per garantire una fruizione corretta dei testi e dei simboli proposti,⁸ ma allo stesso tempo aspetti ermeneutici, questioni politiche, istanze civili ed esigenze religiose finivano per confondersi, portando a una sovrapposizione della sfera pubblica e di quella privata. Non a caso, se l’emblematica esprimeva uno scopo o proponeva insegnamenti morali spesso ispirati alla classicità,⁹ essa era anche utilizzata per l’autopromozione sociale o la rivendicazione di una certa affiliazione di classe,¹⁰ a dimostrazione di quanto il sé poteva essere costruito e rappresentato da questa sorta di *picta poësis*.

⁶ Tale problema era particolarmente sentito in ambito protestante; la classica posizione calvinista può essere riassunta dalle parole del riformatore ginevrino nella *Institutionis Christianae religionis [...] compendium simul, ac methodi enarratio* del 1559 (III.xix.9): «Aiunt res esse indifferentes; fateor: modo iis indifferenter quis utatur. Caeterum ubi nimis cupide appetuntur, ubi superbe iactantur, ubi luxuriose effunduntur, quae per se licita alioqui erant, his vitiis foedari certum est. [...] Certe et ebur, et aurum, et divitiae, bonae Dei creaturae sunt, hominum usibus permissae: imo Dei providentia destinatae; nec ridere, aut saturari, aut novas possessiones veteribus atque avitis adiungere, aut concentu musico delectari, aut vinum bibere, usquam prohibitum est. Verum istud quidem; sed ubi rerum copia suppetit, in deliciis volutari, ac se ingurgitare, mentem et animum inebriare praesentibus voluptatibus, novisque semper inhiare, haec a legitimo donorum Dei usu longissime absunt», GIOVANNI CALVINO, *Institutionis Christianae Religionis* [1559], in JOANNIS CALVINI, *Opera selecta*, P.[eter] Barth - G.[Wilhelm] Niesel (ediderunt), editio tertia emendata, München, Ch. Kaiser Verlag, 1968, IV, pp. 288-289. Il recente volume di BERNARD CAPP, *England’s Culture Wars: Puritan Reformation and its Enemies in the Interregnum, 1649-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2012 (in particolare i capitoli conclusivi della seconda parte), discute approfonditamente le posizioni dei riformatori nei confronti delle arti e offre un utile panorama anche della cospicua bibliografia sull’argomento. Come sostiene lo studioso, il discrimine nell’uso delle arti era costituito dal rispetto della decenza morale, che costituiva ovviamente un labile e opinabilissimo criterio con ampi margini di discrezionalità. Ciò che appariva ormai acquisito, comunque, era l’idea, già sancita da Lutero, che qualsiasi manifestazione artistica (il canto, nella fattispecie) non dovesse più essere uno spettacolo in sé, ma una forma che coinvolgesse il fedele stimolandone l’attiva partecipazione.

⁷ Anche in questo caso le eccezioni sono molte. Di norma, però, il lettore poteva rileggere alcune composizioni e ignorarne delle altre in base ai propri gusti o alle proprie preferenze. Nel caso della raccolta di Wither (1635), di cui si tratterà in seguito, l’ordine della lettura era addirittura affidato al caso con il meccanismo della *Lottery* (su questo e sulle sue implicazioni si veda D. BORGOGNI, *Ermeneutica e politica protestante: la Collection of Emblemes di George Wither*, cit.). Altre raccolte sono più organizzate sequenzialmente e prevedono letture preordinate, ora cicliche ora tematiche, che ne influenzano la fruizione e l’interpretazione.

⁸ Si vedano i numerosi trattati su emblemi e imprese, redatti soprattutto dai teorici italiani: cfr. al riguardo *Scritti d’arte del Cinquecento. Tomo III*, a cura di Paola Barocchi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1977. Del resto, come scrive K. PINKUS, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, cit., p. 8 «the emblem might effectively temper writing with images to mediate fears of misreading or dissimulation» ma nello stesso tempo «the form could potentially be replenished with meaning by readers who are ill-prepared to extract the one, true significance».

⁹ Tale pratica era più comune nei paesi protestanti che in quelli cattolici, più orientati a valorizzare l’autorità dei Padri. Del resto, l’adattamento di modelli “pagani” da parte dei riformatori non era avvertita come illecita, tanto che, per limitarsi all’ambito musicale, Lutero stesso aveva intuito le potenzialità e l’importanza della musica per la causa della Riforma, come dimostra il suo instancabile sforzo di riduzione e adattamento spirituale di canti e testi profani, finendo per creare una sorta di patrimonio musicale nazionale noto a tutti i fedeli.

Alla luce di tali considerazioni, nel prosieguo di questo articolo si prenderanno in esame alcune composizioni emblematiche di tradizioni culturali diverse e apparse in un arco temporale sufficientemente ampio (di fatto un secolo, dal 1531 dell'*Emblematum Liber* di Andrea Alciato al 1635 degli *Emblemes* di Francis Quarles), per mostrare come la musica, nelle sue interazioni con il corpo e il linguaggio, si leghi a pratiche di scrittura e di disciplina dei corpi finalizzate a una più efficace e pervasiva “ri-creazione” del lettore.

In linea generale, si potrebbe dire che nel corso del XVI secolo si assiste a un progressivo mutamento nella presentazione dei corpi in relazione alla musica, che col passare degli anni rivelano crescenti tensioni legate alla presenza di strumenti musicali o suonatori. Questi ultimi, nell'*Emblematum Liber* di Andrea Alciato, sono utilizzati in chiave pitagorico-platonica come metafora dell'armonia sociale (cfr. il liuto nell'emblema II *Foedera*) o come qualcosa legato al divino (nell'emblema CVIII *Musicam Dijs curae esse*), oppure in senso “proprio” come elementi raffigurativi per contestualizzare la realtà della guerra (per esempio il trombettiere catturato nell'emblema LV *Parem delinquentis et suasoris culpam esse*), o per censurare le passioni sfrenate che inducevano il corpo a cedere a impulsi irrazionali (nell'emblema LXVII *In statuam Bacchi*).

Vale la pena notare che in questi ultimi due casi vi sono significative differenze proprio nel modo in cui lo strumento musicale è messo in rapporto col corpo umano: il trombettiere che appare scortato nell'edizione del 1531¹¹ (Fig. 1) ha già compiuto il suo “misfatto” e porta semplicemente con sé la tromba, mentre nell'edizione parigina del 1534¹² (Fig. 2) la situazione appare meno realistica perché egli è rappresentato con la guancia gonfia nell'atto di suonare ancora mentre è condotto in arresto. Anche nel caso dell'emblema LXVII, la rozza *pictura* dell'edizione del 1531 (Fig. 3) mostra solo Bacco con un calice in mano, mentre nell'edizione del 1534 (Fig. 4) la coppa è a terra e un Bacco in apparenza alticcio tiene in grembo un tamburo. Nell'edizione del 1534, insomma, lo strumento musicale entra in rapporto più stretto con la figura umana, ma in modo per così dire ancil-

¹⁰ Secondo K. PINKUS, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, cit., p. 25, gli emblemi di Achille Bocchi nelle sue *Symbolicae Quaestiones* (1555) «were presented as state gifts to the pope through the maneuvers of his contacts in the curia. In this sense the emblems aspire to serve as pawns in the game of diplomacy, dispensable items or pleasing trifles that demand return gifts as part of a larger cultural ritual of exchange». Anche *Partheneia Sacra* di Henry Peacham, di cui si parlerà in seguito, presenta chiaramente queste caratteristiche.

¹¹ *Viri clarissimi D. Andree Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerû Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*, s.l. [Augsburg], s.e. [Heinrich Steyner], 1531.

¹² *Andreae Alciati Emblematum Libellus*, Parisiis, Excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basileiensi, in uico Iacobaeo, 1534.

lare, è come un attributo della figura umana per connotare simbolicamente azioni dai risvolti negativi.



Fig. 1: ANDREA ALCIATO, *Emblematum Liber* (1531)



Fig. 2: ANDREA ALCIATO, *Emblematum Libellus* (1534)



Fig. 3: ANDREA ALCIATO, *Emblematum Liber* (1531)

EMBLEMATVM LIBELLVS. 71
In statuam Bacchi.



Bacche pater quis te mortali lumine nouit,
 Et docta effinxit hinc tua membra manu?
 Praxiteles, qui me rapientem Gnosida uidit,
 Atque illo pinxit tempore qualis eram.
 Cur iuuenis, teneraq; etiam lanugine uernat
 Barba? queas Pylum cum superare senem.
 Muneribus quandoque meis si parcere disces,
 Iunior & forti pectore semper eris.
 Tympana non manibus, capiti non cornua desunt,
 Quos nisi dementeis talia signa decent?
 Hoc doceo, nostro quod abusus munere, sumit
 Cornua, & insanus mollia sinistra quatit.
 Quid uult ille color membris penè igneus? omen
 Absit, an humanis ureris ipse focus?
 Cum Semeles de uentre parens me fulmine traxit
 Igniuomo, infectum puluere mersit aquis.
 Hinc sapit hic liquidis qui nos bene diluit undis,
 Qui non, ardenti torret ab igne iecur.

Fig. 4: ANDREA ALCIATO, *Emblematum Libellus* (1534)

Nella *Hecatographie* di Gilles Corrozet¹³, l’emblema *Armes & amours* (Fig. 5) inserisce la musica in un contesto militare. La composizione è costruita intorno alla tradizionale contrapposizione di Ettore e Paride, qui però utilizzata con sostanziali modifiche: i due eroi erano solitamente messi in contrasto per rappresentare l’opposizione fra la vita amorosa e la vita attiva che mira alla gloria; il testo inizialmente sembra confermare questa opposizione: «Le preux Hector, le beau Paris de troye / Iouet tous deux de harpe armoneuse, / Hector semond a guerre furieuse / Et Paris quiert esbat, soulas & ioye»,¹⁴ ma nella sua applicazione morale associa i due eroi presentandoli come personificazioni sostanzialmente affini per ribadire il legame tra amore e guerra e il *topos* medievale dell’amore che infonde coraggio e rende più agguerriti. «Ces deux princes cy chantans / Sont notans / Qu’amour se joint voluntiers / Avec les preux combatans / Qui sont guerre frequentans / En tout temps». ¹⁵ Nella *pictura* entrambi sono infatti muniti di cetra e in posizione statica, laddove le figure centrali presentano una maggiore dinamicità e bellicosità. Lo strumento musicale è quindi impiegato per dare una ben precisa connotazione ai due eroi e per alludere a un’arte nobile, elevata, per spiriti fini che all’abilità militare sanno accompagnare usi e costumi quasi da cortigiano (del resto è forte la tentazione di leggere l’*inscriptio* come allusione all’esordio dell’*Orlando furioso*).

¹³ GILLES CORROZET, *Hecatographie*, Paris, par Denys Ianoit Libraire & Imprimeur, demourant en la Rue Neufue nostre Dame, à l’enseigne Sainct Iehà Baptiste contre Sainte Geneuiefue des Ardens, 1540.

¹⁴ *Ivi*, M4v.

¹⁵ *Ivi*, M5r.



Fig. 5: GILLES CORROZET, *Hecatographie* (1540)

Anche le due raccolte di Guillaume de la Perrière presentano emblemi “musicali” che inducono considerazioni analoghe: in *Le Théâtre des bons engins*, per esempio, l’emblema LXII (Fig. 6) presenta una rozza illustrazione nella quale Amore suona un liuto facendo ballare un asino ma nella *subscriptio*¹⁶ l’esplicito rimando alla novella di Cimone del *Decameron* (V, 1) chiarisce che la musica fa da ancella ad Amore, anzi è proprio grazie alla

¹⁶ GUILLAUME DE LA PERRIÈRE, *Le Théâtre des bons engins, auquel sont contenez cent Emblemes moraux*, Paris, De l’imprimerie de Denys Ianot, imprimeur, & libraire, s.d. [1544], 14r: «Amour apprend les Asnes à dancier, / Et les lourdaulx fait devenir muguetz: / Pigner les fait, farder, & agencer, / Par le moyen de ses subtilz aguetz. / Aux endormiz il fait faire les guetz. / Rusticité transmue en gentillesse: / Car sans cela que de son traict les blesse, / Leur vilanie il convertist en grace. / Symon jadis en receupt telle adresse, / Comme l’on liget aux escriptz de Boccace».

musica che Amore ottiene il suo scopo di ingentilire e “civilizzare” (qui l’asino, in Boccaccio il “bestione” Galeso).¹⁷



Fig. 6: GUILLAUME DE LA PERRIÈRE, *Le Théâtre des bons engins* (1544)

¹⁷ È bene tuttavia ricordare che si tratta di una interpretazione arbitraria: nell’emblemata *Viro indecora saltatio* di B. ANEAU, *Picta poesis*, cit., p. 103, lo schema della composizione è analogo con un suonatore che fa ballare una scimmia; ma l’insegnamento che ne viene tratto è praticamente l’opposto.

Anche nella sua *Morosophie* (1553) si trovano composizioni che propongono interessanti visioni del rapporto fra corpo e musica: l'emblema 21¹⁸ e soprattutto l'emblema 36 (Fig. 7), in cui il giullare in primo piano, dopo aver posato il proprio bastone, sta arremaggiando maldestramente con il liuto mentre sullo sfondo appaiono due cittadine. In questo caso la *subscriptio* (che nella raccolta è duplice, con un *tetrastichon* in latino seguito da una *quatrain* in francese) è fondamentale per chiarire alcuni elementi della *pictura*: lo strumento da accordare rappresenta in realtà l'animo dell'uomo (descritto come «discors» e «phrenetique») e il tutto, a sua volta, allude alla necessità di saper amministrare bene la propria casa per poter sperare di governare un'intera città.¹⁹ L'emblema presenta dunque un notevole movimento interno: dal microcosmo musicale del liuto scordato si passa a quello individuale del corpo irrequieto per poi estenderne le implicazioni al macrocosmo sociale. Tale movimento, però, non si ferma qui ma deve investire il lettore affinché applichi a sé tale insegnamento. A questa funzione contribuisce la figura stilizzata dell'uomo vicino al *mount-joie* sormontato da una croce lungo la strada che esce dalla città. Pur piccolo, si tratta di un corpo importante, quello di ogni fedele che, nel cammino della vita e con l'esempio della croce indicante la via, deve imparare a dominare il proprio corpo e renderlo unificato.

¹⁸ La *pictura* presenta un musico non in primo piano, bensì leggermente arretrato, in posa dinamica come se stesse scandendo il ritmo con i piedi. Questo perché in realtà l'oggetto della composizione è il consiglio di placare l'ira del popolo non con la forza ma con la dolcezza. La musica è quindi in secondo piano perché allude alla retorica di chi deve saper utilizzare il linguaggio per ottenere i suoi scopi: come chiarisce la *quatrain* «Ainsi qu'un Luc amollist plus le cœur / Par sa douceur, qu'un son espouventable: / Appaiser faut d'un peuple la fureur, / Non par menace, ains par parole affable», GUILLAUME DE LA PERRIÈRE, *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain*, Lvgdvni, Apud Mathiam Bonhomme, 1553, E2r. Questo è uno dei primi esempi di collegamento della musica col linguaggio e con la persuasione; si veda anche *In Orpheum* proposto da PIERRE COUSTAU, *Petri Costalii Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lvgdvni, Apud Mathiam Bonhomme, 1555, p. 315.

¹⁹ «C'est bien en vain, quand d'accorder poursuis / Mon Luc, voyant que je suis phrenetique: / Si sot et fol en ma mayson je suis, / Seray-je sage au fait du bien publicque?», G. DE LA PERRIÈRE, *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain*, cit., G1r.

“This Harmony In T’humane Fabricke Steales”



Fig. 7: GUILLAUME DE LA PERRIÈRE, *Morosophie* (1553)

Come nell’emblema precedente, dunque, la musica svolge un ruolo fondamentale per la disciplina del corpo, ma in modo indiretto, come punto di partenza di una similitudine o di una meditazione con finalità educative. Lo dimostra l’emblema 91 della stessa raccolta, in cui la musica al cui ritmo danza l’uomo è suonata dalla Fortuna al fine di simboleggiare la sua fugacità e mendacità.²⁰

Fin dalle prime raccolte di emblemi italiane e francesi, dunque, appare chiaro che il riferimento alla musica e ai suoi effetti sul corpo è ambivalente: da una parte essa è una disciplina che può indurre a comportamenti censurabili, dall’altra è una forma d’arte che raffina gli animi e condivide l’essenza del divino.

Posizioni analoghe si ritrovano nelle *Devises Heroïques* di Claude Paradin; la lunga *subscriptio* dell’emblema *In sibilo aurae tenuis* celebra i benefici effetti che la musica sortisce sui corpi (peraltro assenti nella *pictura* che mostra solo lo strumento musicale), per poi ribadire l’analogia tra il microcosmo umano e il macrocosmo sociale: il primo a essere menzionato è Melantone, con i suoi attacchi di malinconia che egli superava grazie alla musica, e ciò permette di ribadire l’affinità tra la musica e l’anima; seguono poi i casi del profeta Eliseo, che si faceva accompagnare da un suonatore di cetra per profetizzare, e di Davide, il quale suonando leniva gli effetti del “sovrumano spirito cattivo” che attanagliava il re Saul (episodi ricordati rispettivamente in *2Re* 3, 15 e *1Samuele* 16, 22). Partendo da questi esempi biblici Paradin conclude:

Cette armonieuse Musique donq participe de la Divinité: vù que non seulement elle revoque la santé des corps, mais davantage esleve l’ame à contemplacion, la rend consolee, & celeste. Et pour autant est ennemie des Diables, qui ne sont que desesper, tristesse, frayeur, & abimee desolacion. Au surplus comme en la Musique, par voix diferentes se fait bon acord, ainsi entre hommes de diverses complexions, & qualitez diferentes, se peut faire & meintenir tresbonne Paix: agreable à Dieu, sur toutes choses.²¹

²⁰ Come afferma la *quatrain*: «Bien peut danser, à qui Fortune sone, / Mais que le chant dure longue sayson: / Lors que son chant plus doucement resone, / Garde toy bien de son mortel poyson», G. DE LA PERRIÈRE, *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain*, cit., N8r.

²¹ CLAUDE PARADIN, *Devises heroïques*, A Lion par Ian de Tovrnnes, et Gvil. Gazeav, 1557, p. 97. La prima edizione del volume risale al 1551, ma non è corredata dal testo.

La musica è quindi qualcosa che partecipa del divino e ha un effetto positivo sui corpi, ma questo serve come analogia per parlare del corpo sociale e della sua armonia. Molto spesso, cioè, il corpo nelle sue relazioni con la musica non è visto come corpo individuale, ma come sineddoche del corpo sociale. Solo in seguito, come si vedrà, sarà il corpo del singolo fedele a essere chiamato in causa.

Gli emblemi proposti in *Pegma* (1560) di Pierre Coustau [Petrus Costalius] meritano una menzione per la presenza di una lunga *narratio philosophica* che però non commenta tanto l’immagine quanto allarga il discorso traendo esempi da episodi classici per offrire insegnamenti morali. Le meditazioni non sono legate all’immagine e ciò anticipa *in nuce* quella che sarà la caratteristica più evidente nelle raccolte di emblemi successive, in cui questa separazione diverrà più marcata e funzionale per la “ri-formazione” del corpo e dell’anima del fedele. Inoltre, in *Pegma* è generalmente presentato un corpo isolato e/o in opposizione a una massa, in immagini che sono incorniciate da decorazioni che contengono corpi in posizioni particolari, simili ai prigionieri michelangioleschi. Che si parli di consiglieri fraudolenti (*Dorica musa*), dell’importanza di non lasciarsi influenzare dal giudizio di chi è incompetente (*Antigenidae ad discipulum*) o di celebrare la pace (*In Amphionem*), la musica comincia ad essere legata al corpo umano non più o non solo come attributo di quel corpo, bensì come indiretto strumento per intervenire su di esso.

Eppure, ed è questo l’elemento più interessante, il corpo è presentato in modo idealizzato, quasi asettico, in pose convenzionali e senza deformazioni. Per esempio, nell’emblema *In Aspendium Citharistem* (Fig. 8), che denuncia chi antepone il proprio vantaggio a quello della comunità, la *pictura* è impostata in modo da mettere in evidenza la separazione tra Aspendio e il resto dei concittadini, ma non il fatto che egli suoni solo per sé senza far udire gli altri come dichiara la *subscriptio*: la torsione del suo corpo è minima, lo strumento è ben visibile ed egli è rivolto verso gli altri.



Fig. 8: PIERRE COUSTAU, Pegma (1560)

Alla precedente tendenza alla deformazione caricaturale del corpo subentra, dunque, un paradigma diverso, in cui la sua posa e l’organizzazione prossemica appaiono più naturali, rivelando il tentativo di intervenire su quel corpo con modalità che non sono solo fisiche o “carnevolesche”.

Questa tendenza è evidente se si prendono in considerazione due emblemi analoghi realizzati in periodi e luoghi diversi.²² Il tema è il medesimo, ma declinato in modo diverso fin dal titolo: l’emblema di Barthélemy Aneau, *Adulator* (Fig. 9) presenta l’episodio di Mercurio e Argo per mettere in guardia dagli adulatori e dalla loro falsa amicizia («Nemo adeò vigil est cui non imponere possit / Dulcis adulator nomine amicitiae»²³), in grado di soggiogare anche l’uomo più guardingo. La *pictura* presenta due livelli: in primo piano si vede Mercurio in piedi mentre suona il flauto per far addormentare Argo, in una posa quasi da “mago” con le mani e il corpo ingombre di attributi. Sullo sfondo è invece presentato l’antefatto, con Giove tonante avvolto dalle nubi che invia il dio a svolgere la sua missione ingannatrice.

L’emblema non solo ribadisce l’analogia fra musica e retorica: affermando la superiorità di quest’ultima («Fistula dulce canit [...] blando dulciùs ore Colax»²⁴) implica il fatto che non è l’abilità musicale, ma quella linguistica di Mercurio a sopraffare Argo: il flauto è seducente perché suonato dal “suaviloquente” Mercurio. La conclusione è una sconsolante ammissione di impotenza per il lettore.

²² Il libro di Aneau fu uno dei primi libri di emblemi pubblicati a Lione da una delle figure centrali per la diffusione dell’emblematica in Francia ed è un volume di matrice chiaramente classica in cui molte composizioni illustrano le *Metamorfosi* di Ovidio. János Zsámboky (*latine* Joannes Sambucus) fu invece un umanista di origine ungherese che con i suoi *Emblemata* esercitò una enorme influenza in tutto il continente. Stampata dal celebre editore Plantin ad Anversa, fu la prima raccolta di emblemi pubblicata al di fuori dell’Italia o della Francia, frutto di numerosi viaggi nel continente prima di entrare al servizio della corte austriaca.

²³ B. ANEAU, *Picta poesis. Vt pictura poesis erit*, cit., p. 36.

²⁴ *Ibidem*.



Fig. 9: BARTHÉLEMY ANEAU, *Picta Poesis* (1552)

58

I. SAMBVCI

Dolus ineuitabilis.



QVAMVIS centū oculos habeas, totidēque ministros,
A specię veri fallimur, arsque capit,
Fraudibus obscuras poteris remouere latebras,
Nilque adeo firmum quim violare queas,
Quam vigil est Argus? sepelitur carmine blando,
Callidus ingreditur pectora Mercurius.
Quis sibi ab insidiis caueat si fraude tegantur?
Non ficta quantum prestat amicus ope.
Sed tales (mirum) paucos hæc protulit ætas:
Quisque sibi viuit, cuncta regitque dolus.
Dic simul occisum custodem, nam solet osor,

Sin

Fig. 10: JOANNES SAMBUCUS, Emblemata (1564)

Anche nell'emblema *Dolus inevitabilis* di Joannes Sambucus (Fig. 10) l'inganno è "inevitabile", ma la *subscriptio* presenta un ragionamento molto più tortuoso, mentre la *pictura* appare decisamente più semplificata, quasi realistica e senza *double plot*. Mercurio ha qui una posa decisamente meno icastica (è seduto) ed è riconoscibile solo per la quasi invisibile presenza del caduceo ai suoi piedi; per il resto, il suo aspetto è indistinguibile da un pastore, perfetto esempio di inganno ben nascosto.

Il testo²⁵ prende inizialmente in considerazione l'apparenza ingannevole della verità, ma poi celebra l'astuzia di chi, come Mercurio, è in grado di illuminare ogni mistero e violare qualunque segreto («*Fraudibus obscuras poteris remove latebras, / Nilque adeo firmum quin violare queas*»). Poi però l'attenzione si sposta su Argo, che pur abile e leale a Giunone, non può resistere a un inganno ordito dal dio supremo. La necessità di avere amici che offrano un aiuto reale (significativamente espresso con la doppia negazione «non ficta») e la contemporanea presa di coscienza di quanto ciò sia difficile inducono ad affermare la solitudine dell'uomo e l'onnipotenza dell'inganno («*Quisque sibi vivit, cuncta regitque dolus*»), ancora più sconvolgente perché provocato e ratificato dalla divinità («*nam solet osor, / [...] esse Deus*»). Tuttavia la conclusione lascia un barlume di speranza, la gloria postuma di Argo immortalato dalla coda del pavone.

L'emblema di Sambucus, insomma, lascia trasparire una diversa preoccupazione religiosa e una crescente influenza delle istanze confessionali,²⁶ anticipando in questo le caratteristiche della successiva emblematica protestante e puritana. Certo, egli mantenne sempre una posizione moderata, scetticamente "umanistica" contro il discorso dominante della confessionalizzazione,²⁷ ribadendo la facoltà personale di resistere alle pressioni

²⁵ «*Quamvis centum oculos habeas, totidemque ministros, / À specie veri fallimur, arsque capit. / Fraudibus obscuras poteris remove latebras, / Nilque adeo firmum quin violare queas. / Quàm vigil est Argus? sepelitur carmine blando, / Callidus ingreditur pectora Mercurius. / Quis sibi ab insidiis caveat si fraude tegantur? / Non ficta quantum praestat amicus ope. / Sed tales (mirum) paucos haec protulit aetas: / Quisque sibi vivit, cuncta regitque dolus. / Dic simul occisum custodem, nam solet osor, / Sint oculi ignavùm quotlibet, esse Deus. / Denique segnitie mota, & torpore reciso, / Aeternis certat gloria sideribus. / Inde suam ornavit caudam Iunonius ales, / Perpetuus tristi splendor ab ense venit*», JOANNES SAMBUCUS (JÁNOS ZSÁMBOKY), *Emblemata cum aliquot nvmnis antiqui operis*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1564, pp. 58-59.

²⁶ Su questo processo di disciplinazione sociale e di modernizzazione civile e religiosa che interessò sempre più il mondo protestante nella seconda metà del Cinquecento si veda GÁBOR ALMÁSI, *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531-1584), Andreas Dudith (1533-1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*, Leiden, Brill, 2009, pp. 329 sgg.

²⁷ G. ALMÁSI, *Ivi*, p. 335 cita una lettera (del 10 settembre 1564, lo stesso anno di pubblicazione degli *Emblemata*) in cui Sambucus declinò l'invito dei suoi concittadini di Trnava, convertitisi al luteranesimo, a mediare nell'interesse della nuova confessione; egli preferì temporeggiare e astenersi da qualsiasi giudizio.

dell’uniformità religiosa,²⁸ ma è indubbio che questo emblema risenta di un certo clima sociale e religioso e che faccia avvertire una maggiore tensione legata all’idea del *deus absconditus* e della predestinazione alla gloria misteriosamente concessa dalle divinità ai servitori fedeli.

Uno snodo importante nell’analisi dei rapporti che legano corpo, musica e linguaggio è costituito dagli *Emblemes Chrestiens* (1571)²⁹ di Georgette de Montenay, interessante non solo perché è la prima raccolta assemblata da una donna, ma anche perché è la prima di contenuto esplicitamente religioso (o per essere più precisi la prima che sfrutta sistematicamente l’emblematica per propaganda religiosa) e scritta nella Francia cattolica da un’esponente della chiesa riformata. Particolarmente interessante è l’emblema XLIII, *Multi sunt vocati*, soprattutto se messo a paragone con quello, analogo, di Théodore de Bèze (numero XXX delle *Icones*, 1580). Pur trattandosi di due emblemi composti da autori connazionali e protestanti, essi rivelano delle differenze sostanziali che ben riflettono la diversa funzione ideologica di cui l’emblema è investito.

Gli *Emblemes* di Montenay sono per la maggior parte tipicamente confessionali,³⁰ con un prevedibile coinvolgimento del lettore perché riconosca e contestualizzi le allusioni bibliche nelle varie composizioni. È interessante, però, che nel dedicare il proprio volume a Jeanne d’Albret, regina di Navarra, Montenay si iscriva nel solco della tradizione emblematica di Alciato per rivendicare la propria originalità:

Alciat feit des Emblèmes exquis,
Lesquels voyant de plusieurs requis,
Desir me prit de commencer les miens,
Lesquels je croy estre premier chrestiens.
Il est besoin chercher de tous costés
De l’appetit pour ces gens desgoustés:
L’un attiré sera par la peinture,
L’autre y joindra poësie & escriture.
Ce qu’imprimé sera sous vostre nom,
Lui donnera bon bruit & bon renom.³¹

²⁸ Come ricorda WILLIAM J. BOUWSMA, *The Waning of the Renaissance 1550-1640*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 254, «The major pressure for religious uniformity was the deep need of contemporaries for certainty».

²⁹ In realtà la data di pubblicazione è stata recentemente anticipata al 1567 e addirittura sembra che il volume fosse già pronto nel 1561 ma non pubblicato per ragioni politico-religiose. Al riguardo si rimanda alle informazioni bibliografiche contenute nel già citato sito della University of Glasgow.

³⁰ Ma ve ne sono altri più concilianti: per esempio l’emblema *Foedere perfecto* celebra l’unità della vera chiesa mostrando un lupo, un agnello e un leone riuniti intorno a un mannello per spiegare che «Au coeur Chrestien estrange point ne semble / Qu’unis soyons renez par l’Evangile», GEORGETTE DE MONTENAY, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571, fo. 48.

³¹ *Ivi*, A4v.

Non solo si mena vanto della novità di una raccolta di emblemi cristiani («Lesquels je croy estre premier chrestiens»), ma si afferma, in un certo senso proprio per tale motivo, quanto sia necessario andare incontro ai gusti “sbagliati” di gran parte della popolazione («chercher de tous costés / De l'appetit pour ces gens desgoustés»). Si tratta, insomma, di un'operazione finalizzata alla conversione e pertanto resa lucidamente e deliberatamente allettante dall'unione di testo e immagine («L'un attiré sera par la peinture, / L'autre y joindra poësie & escriture») per salvarne il maggior numero,³² anche grazie a *picturae* assai ricercate.³³

Ritornando all'emblema in questione (Fig. 11), la *pictura* mostra una rotonda all'interno della quale si vede una figura molto dinamica, seminuda e con una posa plastica di evidente ispirazione classica (il drappeggio del mantello sembra anticipare quello di Apollo nella celebre statua di Bernini). La *subscriptio* prende solo lo spunto iniziale dall'immagine per associare il concetto della chiamata universale a quello della predestinazione divina.³⁴ A dispetto dell'approccio demitologizzante, essenziale e “letterale”, dell'idea che la *sola Scriptura* basti alla salvezza e che essa sia la migliore interprete di sé stessa, secondo il canonico pensiero riformato, il componimento si configura come attraente prodotto culturale, ben confezionato proprio per essere più invitante e penetrare più facilmente nel cuore del lettore.

³² Per apprezzare appieno la portata della svolta “didattica” di Montenay può essere utile ricordare che, nella dedica *Aux bons espritz et amateurs des lettres*, Corrozet legava ancora il proprio lavoro alla tradizione geroglifica, situandosi in un alveo tipicamente umanistico, e immaginando per il proprio volume non la funzione di guida spirituale, ma di fonte di ispirazione per gli artisti, quindi da prendersi «tel qu'il est» e non come punto di partenza per una meditazione religiosa: «Chascune hystoire est d'ymage illustrée / Affin que soit plus clairement monstrée / L'invention, & la rendre autenticque / Qu'on peult nommer lettre hieroglyphicque / Comme iadis faisoient les anciens / Et entre tous les vieulx Egyptiens / Qui denotent vice ou vertu honneste / Par ung oyseau, ung poison, une beste, / Ainsi ay faict affin que l'œil choisisse / Vertu tant belle & delaisse la vice», G. CORROZET, *Hecatographie*, cit., A3v.

³³ Tutto il volume appare assai raffinato: il motto-titolo di ogni emblema è in latino e sempre inserito nell'incisione; il testo è scritto in un elegante corsivo e ben spaziato; per la prima volta le illustrazioni, realizzate da Pierre Woeiriote, non sono xilografie ma incisioni su metallo, eleganti e ricche nei dettagli, che non a caso furono riutilizzate (e trasportate) da Lione (dove apparve la prima edizione) a Zurigo (1584 bilingue) e infine a Francoforte sul Meno (1619).

³⁴ «Tous appelez sont bien par ceste cloche, / Et toutesfois n'y vont tous qu'elle appelle. / Ce n'est raison pourtant qu'elle ayt reproche: / Car elle fait tout ce qui est en elle. / L'Evangile est de condition telle, / Qui à salut tout le monde convie: / Mais nul ne veut parvenir iusqu'à elle, / Fors ceux que Dieu a choisis à la vie», G. DE MONTENAY, *Emblemes ou devises chrestiennes*, cit., fo 43. È interessante notare che nella traduzione latina inserita nell'edizione del 1584 il tono della conclusione è ben diverso, poiché alla scelta imperscrutabile di Dio si sostituisce la responsabilità del singolo che, rifiutandosi di ascoltare la chiamata, si condanna da sé: «Aera quatit, pulsuque ad coetum convocat omnes. / Praeco, nec in culpa est, si quis adesse neget. / Sic, aeterna Deo vulgante oracula, surdum / Quisquis agit, propria dat sibi fraude malum», GEORGETTE DE MONTENAY, *Georgiae Montanae, nobilis gallae, Emblematum christianorum centuria Emblematum christianorum centuriacum eorundem Latina interpretatione - Cent Emblemes chrestiens de damoiselle Georgette de Montenay*, Tiguri, Apud Christophorum Froschouerum, 1584, fo43r.

Nell’emblema di Théodore de Bèze (Fig. 12), che pure era una figura di spicco negli ambienti protestanti francesi,³⁵ questa accurata e pressante costruzione ideologica non si nota: intanto l’emblema è parte di una serie posposta alle *Icones* del titolo (una serie di immagini dei grandi riformatori da Wyclif a Erasmo, da Lutero a Melantone), e non è chiaro il legame fra le due parti.³⁶ Poi la *pictura* appare subito meno ricercata, quasi austera, senza alcuna indulgenza figurativa: l’ambientazione architettonica è quasi inesistente, il corpo del “campanaro” è più statico e non mostra i muscoli tesi allo spasimo, indossa abiti rustici ed è scoordinato rispetto alla campana: laddove in Montenay è chiara l’idea del movimento imposto alla campana, nel secondo caso l’uomo tiene la corda molle mentre la campana suona. Anche la *subscriptio* veicola un messaggio diverso al cui centro non è più l’uomo ma l’oggetto.³⁷

³⁵ Emblemi come i nn. 24, 25, 28 o 37 sono durissime accuse al Papa e alle gerarchie cattoliche.

³⁶ Tanto che Alison Saunders scrive che si tratta di un «much less substantial work, being a mere appendage to his *Vrais portraits des hommes illustres*. They possess no individual title page of their own [...], and are referred to on the title page of the principal work very much as an afterthought», A. SAUNDERS, *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A Decorative and Useful Genre*, cit., p. 233.

³⁷ «Aera gravi cunctos veluti campana sonore, / Ipsa licet penitus sint sibi surda, ciente: / Sic es recta docens alios, perversa sequite, / Quique aliis sapiens, non sapis ipse tibi», THÉODORE DE BÈZE, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant*, Geneuae, Apud Ioannem Laonivm, 1580, Oo2r.

Fig. 11: GEORGETTE DE MONTENAY, *Emblemes Chrestiens* (1571)



Fig. 12: THÉODORE DE BÈZE, *Icones* (1580)

Ci si trova quindi di fronte a due emblemi che, pur presentando diverse affinità, sembrano perseguire intenti opposti: fermo restando che lo scopo finale di entrambi è la persuasione del fedele, l’emblema di Bèze fa appello alle facoltà razionali del lettore affinché questi riconosca la propria affinità con la campana sorda a sé stessa e presenta un emblema “alla Alciato” che offre una breve descrizione della *pictura* da cui deriva una morale. L’emblema di Montenay, invece, ha una dimensione più marcatamente didattica e insinuante, è formalmente più ricercato e veicola il proprio messaggio in modo indiretto: amplificando il piacere del testo grazie anche alla raffinata *pictura* esso mira a sedurre il lettore, a stimolarne una risposta non solo razionale ma anche emotiva, a indurre in lui

un'identificazione con il personaggio presentato; risulta quindi più pervasivo nella sua azione didascalica.³⁸

L'operazione di convincimento del lettore passa, insomma, non solo attraverso una sua persuasione ma anche e soprattutto in modo surrettizio attraverso un'operazione di mobilitazione del suo corpo e l'appagamento che tale corpo gli reca. La prova empirica di ciò sta anche nella diversa presentazione delle immagini: in Bèze si trovano delle *picturae* essenziali, "scarne", incorniciate da elaborati disegni e corpi decorativi; in Montenay i corpi non sono più visibili all'esterno dell'immagine ma sono per così dire inscritti nell'emblema, interpellati con modalità diverse e non solo attraverso una loro presentazione diretta, oggettiva.

Le tendenze delineate fin qui trovano una manifestazione esemplare nella produzione di emblemi nell'Inghilterra della prima modernità, soprattutto in epoca Stuart, quando le tensioni legate all'uso delle immagini e del linguaggio, ma anche alla liceità di intrattenimenti come la musica, diventarono particolarmente evidenti. Fin dall'inizio, l'emblematica inglese si caratterizzò per alcuni tratti peculiari rispetto alla tradizione continentale: oltre a presentare un carattere marcatamente derivativo e di riscrittura a causa del "ritardo" rispetto alla produzione continentale, i primi due libri di emblemi, le *Two Hundred Poeses*³⁹ di Thomas Palmer (1566) e la *Choice of Emblemes* di Geoffrey Whitney (1586), sono infatti dedicati entrambi a Robert Dudley, conte di Leicester, e, come ha notato Michael Bath, «English writers' predilection for such emblematic manuscripts offered to influential

³⁸ Tutto ciò trova conferma, ancora una volta, nei rivelatori commenti che gli autori antepongono al loro lavoro sotto forma di dediche o inviti al lettore: Bèze sente ancora il bisogno di giustificare il fatto di aver utilizzato delle immagini nel suo lavoro: «Sed erunt fortassis ex nostris nonnulli, qui praeteritas imagines vel eam ob causam mallent, ne adversariis, quos idololatriae accusamus, calumniandi occasio praebeatur. Istis verò illud ipsum respondeo, quod minimè ignorant, neque picturam videlicet, neque caelaturam, caeterasve artes eiusmodi, per se reprehendi, quarum multiplicem esse utilitatem constet» (TH. DE BÈZE, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant*, cit., *2r-*2v) e continua spiegando che alle immagini dei grandi riformatori «subiunxi praeterea EMBLEMATA quadraginta & quatuor, quae, quòd graves & pias sententias complectantur, eruditis lectoribus non ingrata fore mihi persuasi», *ivi*, *3r. Montenay, come si è già detto in precedenza, è invece assai meno apologetica e sottolinea più volte l'aspetto didattico delle sue composizioni sia come esempio per altre donne, sia come stimolo all'edificazione del lettore, e non scade mai in attacchi violenti contro la chiesa di Roma, ribadendo un'intenzione didattica più universalistica.

³⁹ Per molto tempo il volume di Whitney è stato ritenuto il primo libro di emblemi inglese. Nel 1986 John Manning ha invece reso pubblica la sua scoperta di *Two Hundred Poeses* (1566) del poeta e oratore Thomas Palmer, raccolta contenuta in un manoscritto in possesso della British Library. Per maggiori informazioni si rimanda a JOHN MANNING, *Continental Emblem Books in Sixteenth-Century England: The Evidence of Sloane MS. 3794*, «Emblematica», I (1986), pp. 1-11; *The Emblems of Thomas Palmer. Two Hundred Poeses. Sloane MS 3794*, a cura di John Manning, New York, AMS Press, 1988; MICHAEL BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, London and New York, Longman, 1994, pp. 57-69. Per un panorama generale sull'emblematica inglese si veda anche *The English Emblem and the Continental Tradition*, a cura di Peter M. Daly, New York, AMS Press, 1988.

patrons is something of a special phenomenon». ⁴⁰ Notoriamente, all’epoca lo *status* di scrittori e artisti era quanto mai precario e anche nelle successive raccolte di emblemi il tema del patrocinio tornerà con costanza, non solo come generico aspetto legato alla produzione culturale ma anche come problematica centrale cui dare spazio nella scrittura stessa. La *Choice of Emblemes*, per esempio, è di fatto un volume di propaganda per lo sforzo bellico inglese, richiesto per celebrare l’immagine pubblica del conte e “pubblicizzarne” la spedizione militare nei Paesi Bassi. ⁴¹

L’emblematica britannica, quindi, mostra fin dall’inizio una spiccata propensione a commistioni di tipo politico; nel giro di pochi decenni, poi, a questa serie di condizionamenti se ne aggiunsero altri di origine religiosa imposti dalla crescente forza del puritanesimo, che ingiungeva sempre più agli scrittori la necessità di denunciare i pericoli insiti nell’uso delle immagini e del linguaggio per evitare interpretazioni erranee dei loro simboli, pur continuando a sottolineare e a sfruttare le potenzialità didattiche della forma emblematica. ⁴²

Queste pressioni ideologiche produssero importanti effetti anche a livello linguistico: il pericoloso crinale lungo il quale si dovevano muovere gli scrittori imponeva loro l’adozione di una retorica dell’obliquità e dell’*understatement*, un’ambivalente oscillazione per cui tutto poteva essere sé stesso o il suo esatto opposto, letterale o allegorico. L’incertezza ermeneutica si impose progressivamente come la modalità generale di fruizione dei testi, lasciando al lettore la responsabilità di decifrare il messaggio, ma anche di lasciarsi plasmare da esso. Per certi versi ci si trova di fronte a un vero e proprio processo di tenta-

⁴⁰ M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, cit., p. 57. Vale la pena ricordare che nella ammonizione *To the Reader* Whitney spiega la genesi del volume dicendo che è simile all’originale preparato per Leicester ma che «And also haue written somme of the Emblemes, to certaine of my frendes, to whome either in dutie or frendhip, I am diuers waies bounde [...] I hope it shall not bee misliked, for that the offices of dewtie and frendship are alwaies to bee fauored», G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, Imprinted at Leyden, In the house of Christopher Plantyn, by Francis Raphelengius, 1586, **3v.

⁴¹ Al riguardo si possono consultare l’introduzione di Manning in G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes*, Introduction by John Manning, Aldershot, Scolar Press, 1989, e il capitolo dedicato a Whitney in M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, cit., pp. 69-89.

⁴² Nella già citata avvertenza al lettore Whitney giustifica la sua scelta di inserire dei commenti a margine delle *subscriptions*: «I haue now in diuerse places, quoted in the margent some senteces in Latin, & such verses as I thoughte did beste fit the seuerall matters I wratte of [...] to helpe and further some of my acquaintance wheare this booke was imprinted, who hauinge no taste in the Englishe tonge, yetweare earnestly addicted to the vnderstandinge hereof», G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., ** 3 v. Questa scelta appare particolarmente indicativa dell’ansia di guidare il lettore nel timore che egli non riesca a cogliere tutte le allusioni presenti nel testo e possa essere sviato nella sua interpretazione.

zione, in cui il lettore deve essere adescato perché permetta che il suo corpo e la sua anima siano disciplinati nel modo più capillare.

I prodromi di questa tendenza erano già contenuti nelle prime due raccolte di emblemi inglesi. Il volume di Palmer presenta due emblemi legati alla musica, entrambi riscritture di composizioni precedenti: il numero 43 ha la *pictura* dell'emblema LV dell'*Emblematum Libellus* (1534) di Alciato (*Parem delinquentis et suasoris culpam esse*), mentre il numero 81 trae la propria dall'emblema *In Orpheum* di Pierre Coustau (*Pegma*, 1555). In entrambi i casi Palmer amplifica l'insegnamento morale collegandolo esplicitamente all'uso del linguaggio: la *subscriptio* dell'emblema 43 ha un carattere marcatamente descrittivo (sulla scorta di Alciato e del suo modello, la favola esopiana del trombettiere) ma poi si conclude esplicitando un legame fra musica ed eloquenza che in Esopo e Alciato⁴³ era lasciato sottinteso:

The Orators with bloody tonges
Do shewe a greater mighte,
Then warriors with their bilbowblades,
That slaye and kill in fighte.⁴⁴

Vale la pena notare l'estrema concretezza di tale insegnamento che sanziona gli oratori *ipso facto* come persone corrotte e metonimicamente li identifica con una parte del loro corpo (le «bloody tonges») da cui gronda più sangue che dalle celebri lame di Bilbao.

L'emblema 81 è, per così dire, di segno opposto, poiché celebra il linguaggio come facoltà che innalza l'uomo rispetto agli animali. Coustau, però, denunciava il fatto che l'eloquenza, da regina e «flexanima» qual era in passato (come ricorda il motto), fosse scaduta e che fra gli uomini fosse solo associata all'abilità di persuadere qualcuno a compiere azioni contro la sua volontà («In sua ut invitos vota disertus agat»)⁴⁵. Nella *narratio philosophica*, infatti, celebrava illustri esempi di eloquenza civile (da Romolo a Menenio Agrippa, da Sulpicio Gallo a Pericle) mettendoli in contrasto con i moderni eruditi che non mettono le loro conoscenze linguistiche al servizio della comunità, ma le utilizzano come un gioco fine a sé stesso. In Palmer, invece, si nota un intento diverso:

⁴³ «Praeconem lituo perflantem classica, victrix / Captivum in tetro carcere turma tenet. / Queis ille excusat, quòd nec sit strenuus armis, / Ullius aut saevo laeserit ense latus. / Huic illi, quin ipse magis timidissime peccas, / Qui clangore alios aeris, in arma cies», A. ALCIATO, *Andreae Alciati Emblematum Libellus*, cit., p. 59.

⁴⁴ *The Emblems of Thomas Palmer. Two Hundred Poesees. Sloane MS 3794*, cit., p. 47.

⁴⁵ P. COUSTAU, *Petri Costalii Pegma, cum narrationibus philosophicis*, cit., p. 315.

The skillfull Orpheus with his harpe,
Dothe make the beastes to playe,
The woddes to bowe, the rockes to move,
The fleinge foules to staye.
Men in olde time were housde like beastes,
And fed in feldes with gras:
By mighte they measurde then the right,
No vse of reason was.
Vntill the eloquente steppes oute,
And with well spoken sowne,
Broughte those dispersed soules in one,
And walde them in a towne.
He tames the wylde, he mekes the fierce,
He decetes that no good can:
So speche doth sever vs from beastes,
Fyne speche from man and man.⁴⁶

I tempi antichi sono descritti come il Caos primigenio – gli uomini erano simili a bestie («were housde like beastes»), non esisteva il diritto («By mighte they measurde then the right») né la ragione («no vse of reason was») – finché un «eloquente» (quindi una persona, non l’eloquenza in sé) ergendosi al di sopra degli altri e con le proprie parole («well spoken sowne») riunì gli uomini nel consorzio civile.

Palmer sembra qui strizzare l’occhio al lettore perché riconosca l’allusione biblica alla Parola che, all’esordio della *Genesi*, mette ordine al Caos e dà un limite alle acque separandole dalla terra (qui gli uomini sono appunto isolati e “protetti” in una città, «walde them in a towne»). Il sostrato religioso che sottende la *subscriptio* di Palmer sposta radicalmente il baricentro del discorso rispetto alla matrice esclusivamente classica di Coustau, rivelando un’attualità storica maggiore: non si tratta più di denunciare genericamente l’uso sviato dell’eloquenza, ma di affermare che può esistere una forma lecita di eloquenza, schietta e letterale, se modellata sulla Parola divina, che costituisce il discrimine fondamentale tra gli uomini («fyne speche from man and man»)⁴⁷.

Anche il volume di Whitney è chiaramente derivativo, come è esplicitamente dichiarato fin dal titolo: è una raccolta di composizioni di diversi scrittori «Englished and Moralized» e proprio questa esplicita pratica di riscrittura permette di apprezzarne la caratteristica impostazione ideologica. Il titolo sul frontespizio continua con un lungo commento:

⁴⁶ *The Emblems of Thomas Palmer. Two Hundred Poesees. Sloane MS 3794, cit., p. 86.*

⁴⁷ Questo era uno dei problemi fondamentali nell’ermeneutica protestante e caratterizzerà pesantemente il dibattito sul linguaggio nell’Inghilterra secentesca, nella quale l’ostilità nei confronti della retorica era in realtà utilizzata per attaccare gli avversari tacciandoli di corruzione linguistica.

A worke adorned with varietie of matter, both pleasant and profitable: wherein those that please, may finde to fit their facies: Bicause herein, by the office of the eie and the eare, the minde may reape dooble deligthe throughe holsome preceptes, shadowed with pleasant deuises: both fit for the vertuous, to their incoraging: and for the wicked, for their admonishing and amendment.

To the Reader.

Peruse with heede, then frendlie iudge, and blaming rashe refraine: so maist thou reade unto thy good, and shalt requite my paine.⁴⁸

Oltre al fatto che l'opera è piacevole e utile, perché varia, è significativo che ne sia enfatizzata la dimensione materiale: la mente può trarre "doppio godimento" dalla lettura perché la fruizione dell'opera passa attraverso l'«office of the eie and the eare» dopo che il lettore è rimasto a lungo sul testo indulgendo a una lettura lenta e diligente.

Questa sottolineatura della dimensione materiale ritorna anche in quegli emblemi che presentano suonatori o strumenti musicali: l'emblema *Industria naturam corrigit* (Fig. 13) riprende il motto e l'immagine dagli *Emblemata* di Sambucus ma ne cambia la *subscriptio*: Sambucus⁴⁹ si concentrava letteralmente sull'industriosità di Mercurio in grado di trasformare un guscio di tartaruga in liuto, a dimostrazione che anche ciò che in apparenza è inutile («temereque iacentem») può trovare un uso e che anche le cose mute possono insegnare qualcosa («muta loquuntur»). In Whitney, invece, il liuto "esiste" fin dall'inizio, ma è stato gettato via perché «lack'de bothe stringes, and frettes»;⁵⁰ il merito di Mercurio, dunque, non sta tanto nell'inventiva quanto nell'abilità di riparare ciò che era rotto ed inutilizzabile.

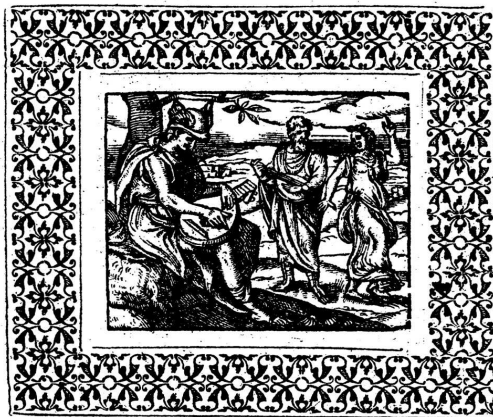
L'*industria* celebrata qui non è quella del dio ma quella dell'uomo avversato dalla natura («on whome dothe Nature froune»)⁵¹ che tuttavia riesce a realizzare la propria vita rimediando con coraggio ai propri difetti connaturati. Anche la musica, che in Sambucus apportava piacere ed era ancella dell'amore, qui ha un ben diverso effetto su persone e cose, diventando energia che fa scrivere i poeti e piega i rami degli alberi.

⁴⁸ G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other deuises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., titlepage.

⁴⁹ «Tam rude & incultum nihil est, industria possit / Naturae vitium quin poliisse, labor. / Inventam casu cochleam, temereque iacentem / Instruxit nervis nuntius ille Deûm. / Informem citharam excoluit: nunc gaudia mille, / Et reddit dulces pectine mota sonos. / Cur igitur quereris, naturam & fingis ineptam? / Nónne tibi ratio est? muta loquuntur, abi. / Ritè fit è concha testudo, servit utrinque: / In venerem haec digitis, saepiùs illa gula», J. SAMBUCUS (JÁNOS ZSÁMBOKY), *Emblemata cum aliquot nvmnis antiqui operis*, cit., p. 57.

⁵⁰ G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other deuises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., p. 92.

⁵¹ *Ibidem*.



THE Lute, whose sounde doth most delighte the care,
 Was caste aside, and lack'de bothe stringes, and frettes:
 Whereby, no worthe within it did appeare,
MERCVRIVS came, and it in order fettes:
 Which being tun'de, suche Harmonie did lende,
 That Poëttes write, the trees their toppes did bende.

Euen so, the man on whome dothe Nature froune,
 Whereby, he liues dispis'd. of euerie wighte,
 Industrie yet, maie bringe him to renoume,
 And diligence, maie make the crooked righte:
 Then haue no doubt, for arte maie nature helpe.
 Thinke howe the beare doth forme her yglyc whelpe.

Ouid. Epist. 12.

*Si mihi difficilis formam natura negauit;
 Ingenio forma damna rependo mee.*

Infor-



Fig. 13: GEFREY WHITNEY, *A Choice of Emblemes* (1586)

Whitney dedica un emblema anche a Orfeo, proponendo elementi particolarmente caratteristici che appaiono ancora più evidenti se messi a confronto con un emblema di soggetto analogo ma di ambito culturale diverso.⁵² L'emblema 21 del libro III di Nikolaus Reusner (Fig. 14) celebra la forza della poesia e della musica (come recita il motto): la raffinata *pictura* mostra Orfeo intento a suonare la cetra sotto un albero mentre intorno a lui gli animali lo ascoltano affascinati. Dopo la consueta celebrazione delle sue abilità musicali ed elocutive, la *subscriptio* si conclude riprendendo la concezione umanistica della musica come

⁵² La scelta di Reusner non è ovviamente casuale, visto che è il primo nome citato da Whitney stesso come sua fonte di ispirazione insieme a Junius e Sambucus (si veda l'avvertenza *To the Reader* in G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., **3 v).

arte divina simile alla poesia, che scaturendo entrambe da fonti celesti sono in grado di sortire effetti mirabili dilettaando e placando le menti e le orecchie.⁵³

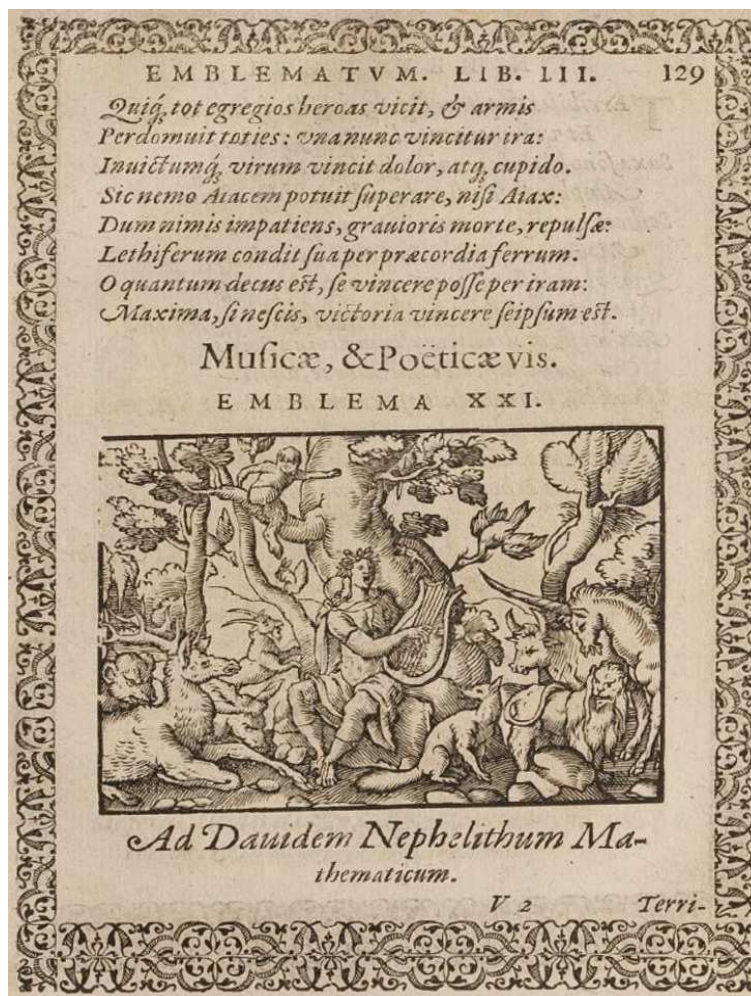


Fig. 14: NIKOLAUS REUSNER, *Emblemata* (1581)

L'emblema *Orphei musica*⁵⁴ di Whitney (Fig. 15) presenta un'immagine assai più stilizzata, quasi una silhouette, con Orfeo al centro letteralmente circondato da numerosi ani-

⁵³ «Carminibus mentes, mulcentur cantibus aures: / Fontibus aetheriis utraq vena fluit», NIKOLAUS VON REUSNER, *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim verò historica, & Hieroglyphica*, ex recensione Ieremiae Reusneri Leorini, Francoforti, 1581, p. 130.

⁵⁴ Bisogna ricordare che questo emblema è parte di un "trittico" in cui compaiono strumenti musicali e i cui primi due sono dedicati «Ad doctiss. Virum D. St. Bullum»: *Scripta non temere edenda* invita a non cercare con troppa fretta la fama (rappresentata da una figura alata con in mano la tuba) ma a correggere ed emendare ciò che si scrive sapendo attendere, poiché «perfection comes in time»; il secondo, *Orphei musica*, celebra la personalità cui è dedicato e il luogo in cui vive; il terzo, *In statuam Bacchi*, riprende l'emblema omonimo di Alciato ma presenta un Bacco decisamente caricaturale, intento a suonare in modo scomposto il flauto e il tamburo, divenuto «monstrous. [...] With drinkinge muche, and dailie bellie cheare», quintessenza della corruzione e dell'immoralità e ammonimento a «shunne the sorte that bragge of drinkinge muche, / Seeke other frendes, and ioyne not handes with suche», G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., pp. 185-187.

mali di specie diverse. La *subscriptio* esordisce sottolineando la sua capacità di ammansire le bestie feroci. Già al quarto verso, però, lo scrittore mette in guardia contro facili generalizzazioni («But if wee thinke his playe so wroughte, our selues wee doe delude»):⁵⁵ non era solo la sua abilità musicale ad essere eccelsa, bensì la sua sapienza e saggezza cui si univa la «sweetenes of his tonge»⁵⁶ così che «with persuasions sounde, hee made their hartes relente, / That meeke, and milde they did become, and followed where he wente».⁵⁷ Curiosamente, però, anche questo tema del movimento è scartato: mentre animali e piante «left their roomes» per ascoltare Orfeo, l’emblema celebra la perfetta gioia di colui cui è dedicato l’emblema, il quale ha la fortuna di vivere in un luogo paradisiaco, popolato da persone dalla voce e dai modi squisiti:

But, you are happie most, who in suche place doe stayer:
You neede not THRACIA seeke, to heare some impe of ORPHEUS
Since, that so neare your home, Apollos darlinge dwelles;
Who LINUS, & AMPHION staynes, and ORPHEUS farre excelles.
For, hartes like marble harde, his harmonie dothe pierce:
And makes them yeelding passions feelee, that are by nature fierce.
But, if his musicke faile: his curtesie is suche,
That none so rude, and base of minde, but hee reclaimes them muche.⁵⁸

Orfeo e la sua musica, insomma, finiscono per avere un’importanza secondaria: la composizione (e l’intero trittico) ha più lo scopo di cementare il consenso intorno alla Corona (mostrando l’Inghilterra come un nuovo giardino di delizie)⁵⁹ e di disciplinare al contempo le pratiche sociali e la vita privata dei sudditi (invitando alla pazienza e alla sopportazione senza ricercare la gloria personale; a lasciarsi guidare docilmente da chi sul suolo inglese ha attributi superiori a quelli di Orfeo; a dominare i propri impulsi con una sobrietà anche verbale).

⁵⁵ G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., p. 186.

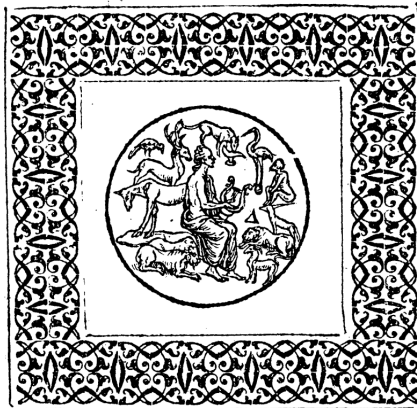
⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Come ricorda John Manning, «Whitney’s praise of English martial heroes, explorers, scholars, clergy, judges, landowners, wives, creates an impression of an exemplary society, thoroughly admirable in all its achievements, whether military, moral, cultural, or religious. Whitney sets up before the envious gaze of Europe the image of an England flourishing in peace and prosperity under the auspices of a righteous and merciful sovereign», GEFREY WHITNEY, *A Choice of Emblemes*, Introduction by John Manning, cit., pp. 5-6.

Orphei Musica.
Ad eundem.



LO, ORPHEVS with his harpe, that sauage kinde did tame:
The Lions fierce, and Leopardes wilde, and birdes about him came.
For, with his musicke sweete, their natures hee subdu'de:
But if wee thinke his playe so wroughte, our selues wee doe delude.
For why? besides his skill, hee learned was, and wise:
And coulde with sweetenes of his tonge, all sortes of men suffice.
And those that weare most rude, and knewe no good at all:
And weare of fierce, and cruell mindes, the worlde did brutishe call.
Yet with persuasions sounde, hee made their hartes relente,
That meeke, and milde they did become, and followed where he wente.
Lo these, the Lions fierce, these, Beares, and Tigers weare:
The trees, and rockes, that leste their roomes, his musicke for to heare.
But, you are happie most, who in suche place doe staye: [playe.
You neede not THRACIA seeke, to heare some impe of ORPHEVS
Since, that so neare your home, Apollos darlinge dwelles;
Who LINS, & AMPHION staynes, and ORPHEVS farre excelles.
For, hartes like marble harde, his harmonie dothe pierce:
And makes them yeelding passions feelee, that are by nature fierce.
But, if his musicke faile: his curtesie is suche,
That none so rude, and base of minde, but hee reclaimes them muche.
Nowe since you, by deserte, for both, commended are:
I chooseth you, for a Iudge herein, if truthe I doe declare.
And if you finde I doe, then ofte therefore reioyce:
And thinke, I woulde suche neighbour haue, if I might make my choise.

In sta.

Horat. Art. poet.
Syluestres homines, sa-
cer interpretis, dorum,
Cedibus & facto vultu
deterunt Orpheus;
Dicitur ob hac lenire ti-
gros, rapidosq; leones.

E. P. Esquier.

Propert. lib. 2. de
Lino.
Tunc ego sum Inactis
noctis arte Lino.
De Amphion: Ho-
rat. in Art. poet.
Dicitur & Amphion
Thebana conditor orbis
Saxa mouere sono te-
studinis, & prece blanda
Ducere quos volles, &c.

Fig. 15: GEFREY WHITNEY, *A Choice of Emblemes* (1586)

Un ultimo interessante contributo alla discussione dei rapporti fra musica e corpo viene dall’emblema *Vel post mortem formidolosi* (Fig. 16): associata alla guerra, la musica diventa qui occasione ancora una volta per modellare subdolamente il lettore e renderlo un vero e proprio *subjectus* in senso foucaultiano. Protagonista è la pecora, che anche da morta mantiene le proprie proverbiali prerogative: il tamburo fatto con la sua pelle stride e stona e persino le corde ottenute dalle sue budella sono inservibili, così che non solo la pelle dell’animale, ma anche le sue interiora sono fisiologicamente inutili, quasi contaminate dal timore che lo caratterizza. La conclusione è inevitabile:

No cunninge eare can tune them as they oughte,
But one is harde, the other still is droun’de
Or discordes foule, the harmonie doe marre;
And nothinge can appease this inward warre.⁶⁰

È abbastanza evidente l’invito rivolto al lettore: se, come si è detto sopra, il nuovo suddito britannico deve apprezzare la bellezza e la cultura del proprio Paese, egli deve anche dimostrarsi indomito nel difendere tale paradiso dalle minacce che vengono dall’esterno, ed è quasi inutile ricordare le trame politiche ordite in questi anni turbolenti contro la corona di Elisabetta, culminate con la spedizione spagnola del 1588. Solo riformando dall’interno la propria persona, unificando il proprio corpo e il proprio spirito, conformandoli al nuovo modello patriottico ed eliminando la «inwarde warre» che divide gli Stati come l’intimo degli uomini, sarà possibile identificarsi con il baldanzoso soldato di destra (dallo sguardo fieramente rivolto in avanti e col tamburo grande) anziché con quello in secondo piano (più gracile, col tamburo più piccolo e incapace di agire su di esso col flauto che tiene in mano).

⁶⁰ G. WHITNEY, *A Choice of Emblemes, and other devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, cit., p. 194.

194

Vel post mortem formidolosi.

To the honorable Sir JOHN NORRIS Knight, Lord president
of Munster in Irelande, and Colonell Generall of the
Englishe Infanterie, in the lowe countries.



A Secret cause, that none can comprehend,
In natures workes is often to bee seene;
As, death can not the ancient discorde end,
That raigneth still, the wolfe, and sheepe betweene:
The like, beside in many things are knowne,
The cause reueal'd, to none, but GOD alone.

For, as the wolfe, the sillye sheepe did feare,
And made him still to tremble, at his barke:
So beinge dead, which is moste straunge to heare,
This feare remaynes, as learned men did marke;

For with their skinned, if that two drommes bee bounde,
That, clad with sheepe, doth iarre: and hathe no sounde.

And, if that stringes bee of their intrailles wroughte,
And ioyned both, to make a siluer sounde:
No cunning eare can tune them as they oughte,
But one is harde, the other still is drounde:
Or discordes foule, the harmonie doe marre;
And nothinge can appease this inward warre.

So, ZISC A thoughte when death did shorte his daies,
As with his voice, hee erste did daunte his foes;

That

Fig. 16: GEFREY WHITNEY, *A Choice of Emblemes* (1586)

Anche *Minerva Britannia* (1612) di Henry Peacham è una raccolta di emblemi che, come quella di Whitney «needs to be situated in its political and ideological context»,⁶¹ testimonianza di quelle speranze di un nuovo rinascimento elisabettiano che crollarono proprio nel 1612 con la morte del principe Enrico, cui è dedicato il volume. Il fatto poi che l'Inghilterra finisca per essere presentata come la sede naturale per una nuova Minerva britannica (come lasciano intuire la visione e il corteo dei nobili descritto nella *Author's Conclusion*) conferma le aspirazioni cortigiane di Peacham a ottenere un patrocinio dalla corte e quindi a produrre un volume che sia un teatro per l'esaltazione della corona, dimostrando come «the whole business of defining the ideology of courtly imperialism had always been an exercise in representation».⁶²

⁶¹ M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, cit., p. 90.

⁶² Ivi, p. 92.

La raccolta di Peacham presenta solo due emblemi di tema musicale e significativamente entrambi senza esseri umani nella *pictura*. Nel primo (Fig. 17) si vede solo un’arpa in un’ambientazione naturale piuttosto spoglia, evidente rimando all’aridità spirituale dell’io narrante e perfettamente funzionale al ragionamento encomiastico contenuto nella *subscriptio*:

While I lay bathed in my natiue blood,
And yeelded nought saue harsh, & hellish soundes:
And saue from Heauen, I had no hope of good,
Thou pittiedst (Dread Sovereigne) my woundes,
Repair’dst my ruine, and with Ivorie key,
Didst tune my stringes, that slack’t or broken lay.

Now since I breathed by thy Roiall hand,
And found my concord, by so smooth a tuch,
I giue the worlde abroade to vnderstand,
Ne’re was the musick of old Orpheus such,
As that I make, by meane (Deare Lord) of thee,
From discord drawne, to sweetest vnitie.⁶³

Proprio perché assente nell’illustrazione, nel testo il corpo è così enfatizzato nella sua materialità e imperfezione, un deserto sterile che solo il benigno intervento del sovrano può rendere rigoglioso e armonioso. Mentre l’io parlante si descrive al momento della nascita, cosperso di sangue e incapace di articolare suoni umani, il temuto re (cui sono evidentemente assegnati attributi divini) è mostrato nella sua magnanimità, a sanare le ferite e “riparare” le imperfezioni del suddito.

Se in tanti emblemi precedenti lo strumento scordato era metafora della disarmonia sociale, ora esso è associato al corpo del singolo per raffigurarne il disordine morale: l’esigenza di accordatura deve apparire una pratica necessaria di disciplina dell’individuo. L’io parlante deve lasciare riplasmare il proprio corpo, sottolineando costantemente l’enorme distanza che lo separa dal Tu, proprio come il fedele protestante si pone in relazione personale con Dio, ma ne avverte sempre la irrecuperabile trascendenza rispetto alla propria vita.

La persistente presenza dell’io sotto forma di corpo parcellizzato («my native blood», «my woundes», «my ruine», «my stringes») serve proprio a ribadire questa imperfezione che chiede di essere corretta e trasformata in corpo armonico. Anche l’allusione a Orfeo non serve più per ricordare la forza creativa e persuasiva della sua musica, bensì per

⁶³ HENRY PEACHAM, *Minerva Britanna, or a Garden of Heroical Deuises*, London, Printed in Shoe-lane at the signe of the Faulcon by Wa: Dight, 1612, p. 45.

affermare che l'armonia prodotta dal "nuovo" corpo del suddito le è superiore perché «from discord drawne to sweetest vnitie». Questa unità, però, non è più quella sociale del mito, ma quella privata, interiore del fedele, lacerato da istanze contraddittorie. Se Orfeo aveva fatto muovere gli animali e le pietre e aveva civilizzato l'umanità, ora il campo d'azione si è ridotto e tutto si gioca al livello del corpo individuale del singolo.

45

Hibernica Respub : ad Iscobum Regem .

WHILE I lay bathed in my natiue blood ,
 And yeilded nought faue harfh , & hellifh foundes :
 And faue from Heauen , I had no hope of good ,
 Thou pittiedft (Dread Sovereaigne) my woundes ,
 Repair'dft my ruine, and with Iuorie key ,
 Didft tune my ftringes , that flackt or broken lay .

Now fince I breathed by thy Roiall hand ,
 And found my concord , by fo fmoth a tuch ,
 I giue the world abroade to vnderftand ,
 Ne're was the mufick of old Orpheus fuch ,
 As that I make , by meane (Deare Lord) of thee ,
 From difcord drawne , to fweteft vnitie .

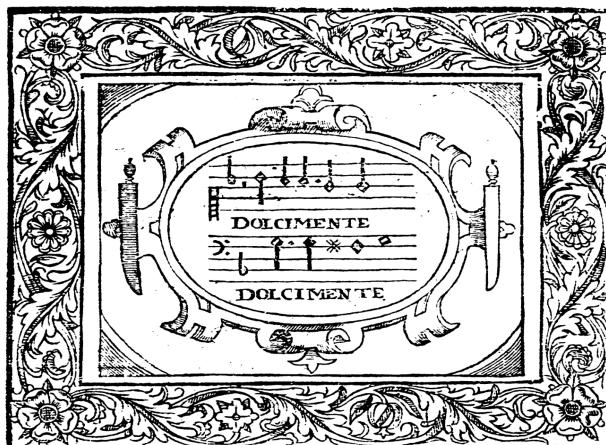
Basil : Doron .

Cum in ca natiuo squallerent fceptra cruore ,
 Edoque lugubres vndique fracta modos :
 Ipfe redux nervos diffendis (Phæbe) rebelles ,
 Et iturpet ad noftros Orpheus ipfe fonos .

Fig. 17: HENRY PEACHAM, *Minerva Britanna* (1612)

Tanto dulcius.

204



THE mortall strifes that often doe befall,
 Twixt louing Bretheren, or the private friend,
 Doe proue (we say) the deadliest of all:
 Yet if * compos'd by concord, in the end
 They relish sweeter, by how much the more,
 The Iarres were harsh, and discordant before.

How oft hereof the Image I admire,
 In thee sweete *MUSICK*, * Natures chaff delight,
 The * Banquets friend, and * Ladie of the Quire;
 Phisition to the melancholly spright:
 Mild Nurse of Pietie, ill vices foe;
 Our Passions Queene, and * Soule of ALL below.

* The first Discord here taken is from the eleventh to the tenth, that is from b fa b mi, vnto a la mi re, a tenth to f fa vt in the Base; The second from the ninth, or second to the 8. or viiten.

* *quies * pulcherrima * decorum * dignitas * dulcedo * gratia.*
 Homer: in Hymnis, *Musicae allouens.*

* According to the opinion of Pythagoras.



Fig. 18: HENRY PEACHAM, *Minerva Britanna* (1612)

L’altro emblema musicale in *Minerva Britanna*, *Tanto dulcius* (Fig. 18) presenta invece una strategia diversa, per certi versi opposta: la *pictura* mostra solo una partitura con poche note in semplice contrappunto da suonare «dolcemente», mentre la *subscriptio* riprende l’idea rinascimentale della musica risanatrice, concludendo che essa è nemica dei vizi e «regina delle nostre passioni».

The mortall strifes that often doe befall,
 Twixt louing Bretheren, or the private frend,
 Doe proue (we say) the deadliest of all:
 Yet if compos'd by concord, in the end
 They relish sweeter, by how much the more,
 The Iarres were harsh, and discordant before.

How oft hereof the Image I admire,
 In thee sweete *MVSICK*, Natures chast delight,
 The Banquets frend, and Ladie of the Quire;
 Phisition to the melancholly spright:
 Mild Nurse of Pietie, ill vices foe;
 Our Passions Queene, and Soule of ALL below.⁶⁴

Tali passioni, però, hanno una natura quanto mai astratta: già nella prima strofa, infatti, sono ricordate le «lotte mortali» tra fratelli o amici che si rivelano tanto più dolci quanto più erano state aspre, se ricomposte dalla concordia, ma si tratta di una massima assai generale che purga totalmente la drammatica e concreta natura di tali lotte intestine. L'emblema presenta quindi una musica che ha un ben preciso effetto benefico sull'uomo: la seconda strofa è scandita da immagini di letizia e guarigione (dai «Banquets» al «Quire», dal «Phisition» alla «Nurse») non tanto per sottolineare la materialità del corpo da beneficiare, bensì per trascenderlo. I banchetti, i canti e i «Natures chast delight» sono positivi perché “casti”, puramente ideali, non compiuti da un corpo reale, ma spiritualizzati e quindi innocui dal punto di vista morale.

Per sintetizzare, o il corpo è associato a una pura materia ctonia da modellare, o è puro spirito che la musica contribuisce “dolcemente” a disincarnare e distaccare dalla contingenza terrena. Ci si trova quindi di fronte a una visione dell'uomo e del corpo altamente polarizzata, perfettamente funzionale a un'ideologia che favorisce questa visione ambivalente del corpo umano facendone una ideale condizione di esercizio del proprio potere.

Nell'Inghilterra prerivoluzionaria, in cui le pratiche di biopolitica assumono una pervasività inedita a tutti i livelli, anche la rappresentazione del corpo associato alla musica giunge a un approdo ideologico omologo alla polarizzazione del linguaggio, innescata dal crescente sospetto nei confronti di un uso polifonico e irenico del linguaggio.⁶⁵ Una

⁶⁴ H. PEACHAM, *Minerva Britanna, or a Garden of Heroical Deuises*, cit., p. 204.

⁶⁵ Al riguardo si rimanda alle utili considerazioni di G. ALMÁSI, *The Uses of Humanism: Johannes Sambucus (1531-1584), Andreas Dudith (1533-1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*, cit., pp. 329 sgg.

conferma a tale serie di questioni è fornita dall’analisi di *The Mirrour of Maiestie* (1618),⁶⁶ un libro significativo perché testimonia il crescente interesse per l’emblematica “applicata” con finalità celebrative. Ogni composizione è dedicata a un potente membro dell’aristocrazia britannica (solo al re ne sono dedicate due): l’epigramma interpreta la divisa del nobile associandola al suo valore, mentre l’emblema offre un’amplificazione supplementare, un’opportunità per celebrare le caratteristiche distintive della nobiltà. Ne è dimostrazione la brevissima dedica ai «Noble personages rancked in the CATALOGUE», con l’inevitabile *topos* della sprezzatura:

My feebler Muse farre too too weake to sing,
Has got your Honours on her flagging wing,
And borne them to the loftiest pitch she may:
Therefore (submissiue) she do’s humbly pray,
That when her tongue reeles, or Inuention haults,
Your Fauours will give crutches to her faults.⁶⁷

Stando al sottotitolo, il volume presenta «Badges of Honour conceitedly emblazoned, with emblemes annexed, politically unfolded»,⁶⁸ rivelando una terminologia chiaramente araldica⁶⁹ che, come ricorda Mary Silcox, «along with ‘emblemes’ refer to the pictura (and possibly motto) while the syntactic placement of ‘conceitedly’ and ‘poetically’ proclaims the less important status of the verse». ⁷⁰ Si tratta, insomma, di un testo che dà particolare rilievo a quello che i teorici continentali chiamavano il “corpo” dell’emblema, cioè la sua componente visiva, pur senza trascurarne l’“anima”, cioè il testo.⁷¹

⁶⁶ L’autore, che si firma solo con le iniziali H.G., è stato tradizionalmente identificato con Sir Henry Godyere (o Goodere), attendente di re Giacomo nella sua qualità di Gentleman of the Privy Chamber. Al riguardo si vedano ROSEMARY FREEMAN, *English Emblem Books*, London, Chatto and Windus, 1948 e *The English Emblem Tradition, Index Emblematicus 4: Camden, H.G., Van Veen*, a cura di Peter M. Daly - Leslie T. Duer - Antony Raspa, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

⁶⁷ H.G., *The Mirrour of Maiestie: or, The Badges of Honour Conceitedly Emblazoned*, London, Preinted by William Iones, dwelling in Red-crosse-streete, 1618, A3r.

⁶⁸ *Ivi*, A2r.

⁶⁹ Tale matrice araldica può forse spiegare il fatto che il volume sia stato descritto fin dall’inizio come raro e che abbia avuto una tiratura limitata, come ricorda Henry Green: «It is strange, therefore, that a work of such a name, and with characters so celebrated recorded upon its pages, should have passed into oblivion almost as soon as it was published», *The Mirrour Of Maiestie Or The Badges Of Honor Conceitedly Emblazoned facsimile edition by Henry Green and James Croston*, a cura di Henry Green, London, Treubner, 1870, p. 92.

⁷⁰ In *The English Emblem Tradition, Index Emblematicus 4: Camden, H.G., Van Veen*, cit., p. 48.

⁷¹ L’elemento visivo, quindi, lungi dall’essere un male necessario, è in realtà di primaria importanza, a dispetto del luogo comune che vuole il Protestantesimo e il Puritanesimo rigidamente contrari all’uso delle immagini (cfr. su questo D. BORGOGNI, *Ermeneutica e politica protestante: la Collection of Emblemes di George Wither*, cit.). In ambito cattolico, invece, l’immagine riveste spesso un ruolo secondario rispetto al testo, fungendo soprattutto da aiuto per la *compositio loci* raccomandata dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola.

L'emblema 18 (Fig. 19) è dedicato a una delle personalità più in vista dell'epoca, il conte di Montgomery; il quale, come ricorda l'iscrizione che circonda lo stemma, apparteneva all'Ordine della Giarrettiera. L'epigramma allude molto genericamente al «vaprous breath of bad report»,⁷² lasciando intendere che tali maldicenze avevano una rilevanza e una natura assai meno eterea di un apparentemente innocuo *flatus vocis*. Non stupisce, quindi, che la *subscriptio* dell'emblema associ l'armonia del microcosmo con l'armonia del macrocosmo ricorrendo alla metafora musicale: si comincia ricordando «th'attractive power of *Musicke* charme / All *Eares* with silent rapture: nay, it can / Wilde *Reason* re-contract, diuorc'd from man».⁷³



Fig. 19: H.G., *The Mirrour of Maiestie* (1618)

⁷² H.G., *The Mirrour of Maiestie: or, The Badges of Honour Conceitedly Emblazoned*, London, cit., p. 34.

⁷³ *Ivi*, p. 35.

La musica torna dunque ad avere la propria prerogativa di arte taumaturgica legata al divino (come ricorda il motto della *pictura*), capace di ripristinare persino le facoltà razionali che avessero abbandonato l’uomo. La *subscriptio* prosegue poi così:

*Birds in their warblings imitate the Spheares:
This sings the Treble, that the Tenour beares:
Beasts haue with listning to a shepheards lay,
Forgot to feed, and so haue pin’d away:
Brookes that creepe through each flowr-befretted field,
In their harmonious murmurs, musicke yeeld:
Yea, senselesse stones at the old Poets song,
Themselues in heapes did so together throng,
That to high beauteous structures they did swell
Without the helpe of hand, or vse of skill:
This Harmony in t’humane Fabricke steales:
And is the sinews of all Common-weales.
In you this concord’s so diuinely placed:
That it by you, not you by it is graced.⁷⁴*

L’atmosfera idillica, in cui il controcanto degli uccelli riesce a imitare la musica delle sfere, si salda con quella mitologica delle allusioni a Orfeo e Anfione, contribuendo a far apparire il conte un personaggio tanto virtuoso e armonico al suo interno, quanto capace di trasmettere all’esterno tale armonia, riportando in vita quel mitico regno elisabettiano di pace e armonia di cui Giacomo I cercava di proporsi come continuatore.

La “corona” di orecchie umane che incornicia la figura femminile che suona il liuto nella *pictura*, tuttavia, problematizza questo quadro encomiastico, reintroducendo l’elemento corporale. Se l’armonia del microcosmo-conte ha un effetto anche sul macrocosmo-*Common-weales*, la corona di orecchie segnala che esse devono essere usate per apprezzarne l’armonia, non per dare ascolto alle maldicenze velatamente fatte balenare nell’epigramma. Si tratta, insomma, di orecchie che metonimicamente simboleggiano tutti coloro i quali ascoltano e prestando attenzione a ciò che è sconveniente potrebbero finire “mozzate” proprio come quelle della *pictura*.

Il corpo degli ascoltatori, quindi, non è menzionato o mostrato esplicitamente, ma solo alluso e parcellizzato. Condensandolo in una sua parte, si mostra quanto esso debba essere funzionale al potere e quanto l’armonia imposta come immagine ufficiale della corona e dei nobili debba muoversi nascostamente all’interno della “fabbrica umana” affinché questa possa trasformarsi in “tendine” che tiene legato il “bene pubblico”. L’insi-

⁷⁴ *Ibidem.*

stata alternanza fra concetti astratti (armonia e bene comune) e oggetti concreti (corpo umano e tendini) introduce il paradosso finale: la concordia si trova “dentro” il conte, il quale la nobilita invece di esserne nobilitato: la persona del conte scompare per assurgere a virtù astratta, mentre la concordia perde i propri attributi per diventare unione di persone che devono accettare di essere “graced” da nobili come Montgomery.

L’emblema 20 (Fig. 20) dedicato al visconte di Wallingford (anch’egli nobile potente dell’Ordine della Giarrettiera) presenta una dinamica analoga: l’epigramma ricorda al destinatario che la croce nel blasone di famiglia deve essere un richiamo a preparare «Your soule, to beare those that worse crosses are»,⁷⁵ ma la *subscriptio* dell’emblema chiarisce che le croci da superare sono ben poco spirituali:

Thus playes the Courtly *Sycophant*, and thus
 Selfe-pleasing *Sinne*, which poysons all of vs:
 Thus playd the whore whome the wise King describes:
 Thus he who rayles at, and yet pockets bribes:
 Thus playes the *Polititian*, who will smile,
 Yet like this Serpent sting your heart the while.
 Bung vp thyne eares then, or suspect the harme,
 When sweete *Cyllenian* words begin to charme.
 But you, can these vnmask by knowing best
 How to keepe such from lurking neere your breast.⁷⁶

Dal punto di vista tematico, l’emblema riprende la già discussa raffigurazione in cui Mercurio faceva assopire Argo con la musica, ma in questo caso l’ingannatore ha un corpo ben diverso: la *pictura* mostra infatti un suonatore di liuto immerso in un fiume fino alle ginocchia, ma sotto il pelo dell’acqua si può notare che la parte finale del suo corpo è quella di un serpente o di uno scorpione. Vi è un evidente rimando all’emblema in cui Henry Peacham aveva rappresentato il *dolus* (Fig. 21), ma se esso era sostanzialmente descrittivo e presentava l’inganno come un vecchio dallo sguardo semplice e dall’atteggiamento pio, H.G. applica immediatamente l’immagine ai cortigiani adulatori, estendendo l’insegnamento a una generica prima persona plurale («all of vs») cui nel distico finale si oppone lo *you* del visconte.

⁷⁵ *Ivi*, p. 38.

⁷⁶ H.G., *The Mirrour of Maiestie: or, The Badges of Honour Conceitedly Emblazoned*, London, cit., p. 39.

“This Harmony In T’humane Fabricke Steales”

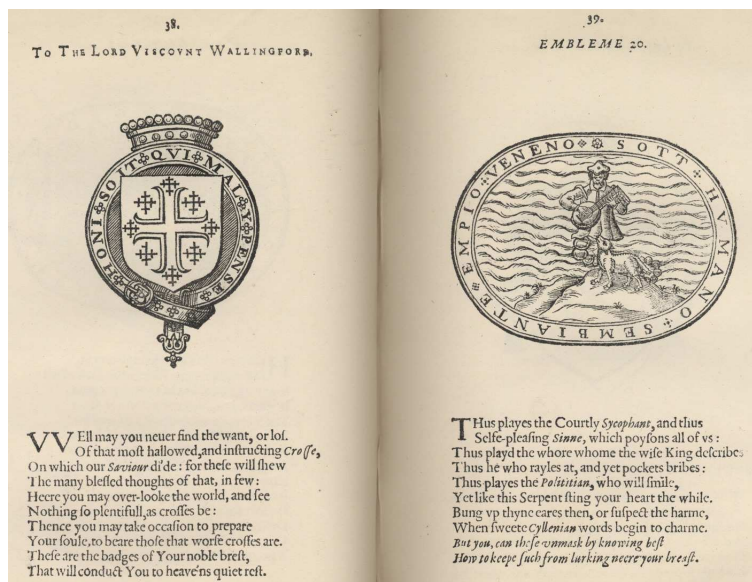


Fig. 20: H.G., *The Mirrour of Maiestie* (1618)

47

Dolus.

○ F simple looke , with countenance demure ,
 In golden coate , lo heere *DECEITE* doth stand ,
 With eies to heauen vpcast , as he were pure ,
 Or never yet , in knau'ry had a hand ,
 Whose nether partes , resemble to our fight ,
 The figure of a fearefull Serpent right .

And by his side , a Panther close you see ,
 Who when he cannot easily catch his pray ,
 Doth hide his head , and face , with either knee ,
 And shew his back , with spots bespeckled gay
 To other Beastes : which while they gaze vpon ,
 Are vnawares , surprized every one .

Iob . 30 .

Simulatores et callidi provocant Iram Dei
 Neque clamabunt cum vineti fuerint , morietur in tempestate anima
 eorum , et vita eorum inter effeminatos .

Proverb . 14 .

Abominatio Domino est omnis illusor .

*Crimina*Fig. 21: HENRY PEACHAM, *Minerva Britanna* (1612)

Anche l'animale di accompagnamento cambia: non più il leopardo di cui erano descritte le tecniche per ingannare gli altri animali, ma un cane, animale che oltre alla proverbiale fedeltà era di solito associato alla morte o alla vigilanza contro pericoli invisibili, oltre che a Mercurio. Quest'ultimo, poi, è indirettamente indicato dalle «parole cillene», aggettivo decisamente non comune che lo caratterizza non solo come il dio ingannatore ma anche come il messaggero che richiama Enea al proprio destino di glorioso fondatore di Roma (cfr. *Eneide* IV, 252-278: Virgilio lo utilizza solo in questi versi, e per ben tre volte).

L'emblema dunque dissemina tutta una serie di significati che ne arricchiscono le implicazioni: mentre esorta a smascherare gli ingannatori, esso crea contemporaneamente un sottotesto mitologico per rimarcare la distanza che separa "tutti noi" da "voi": al "nostro" mondo appartiene tutta quell'umanità corrotta fatta di adulatori, prostitute,

borseggiatori e politici che recano nel loro corpo intimamente diviso i segni dell’immoralità; al “vostro” mondo appartiene invece il cane che, dalla propria posizione in un lembo di terra e non nell’acqua, può discernere la vera natura del musico senza subirne conseguenze. Anche a livello linguistico, la martellante ripetizione anaforica di «Thus» prepara retoricamente l’irrompere del «But» che apre il penultimo verso e isola il visconte, mostrandone l’irripetibile destino di gloria se saprà sopportare la croce del tradimento dei suoi consiglieri più stretti «lurking neere your breast». Il tutto in una composizione che fa dell’obliquità la propria cifra stilistica fondamentale.

Fin dalle prime raccolte, dunque, l’emblematica inglese presenta caratteristiche peculiari che emergono distintamente dall’analisi degli emblemi di tema musicale. Se i drammaturghi elisabettiani e giacomiani avevano dovuto sempre fare i conti con le crescenti forze che volevano neutralizzare la portata spesso eversiva dei loro lavori, ed erano quindi sempre impegnati a presentare le arti (*in primis* il teatro) non solo come lecite forme di intrattenimento, ma anche come possibilità di indagine delle crepe epistemologiche di un mondo in disfacimento, gli emblematisti rivelano un atteggiamento più cauto. Così, se nell’ultimo Shakespeare la musica è sempre associata a qualcosa di arcano che trascende le capacità razionali dell’uomo e gli permette di superare l’*impasse* di un universo ormai sempre più indecidibile e indecifrabile, le raccolte di emblemi riflettono posizioni più tradizionali e consone allo sforzo di confessionalizzazione, controllo e disciplina sociale in atto all’epoca.

L’ambiguo atteggiamento nei confronti della musica, calvinisticamente associata a qualcosa di illecito e triviale, ma al contempo utilizzata e apprezzata, si screzia ulteriormente in ambito puritano, enfatizzando la tendenza “individualizzante” delle pratiche di biopolitica che sono state discusse in precedenza. Sempre più, cioè, si mira a edificare (nel duplice senso del termine) un corpo non più sociale ma individuale, trasformando ogni singolo fedele in un costrutto culturale da governare e disciplinare. Da una parte, infatti, il Puritanesimo incoraggiava una forma esperienziale più che nozionale di religione, basata su un rapporto personale con la divinità e sull’idea che il fedele dovesse uniformare la sua vita a quella della Parola incarnata; dall’altra permaneva una concezione ontologica radicalmente dualistica in base alla quale, come ha scritto Thomas Luxon, «the experience of the body in this world is, at worst, wholly to be despised, and, at best, an allegorical shell whose

temporal blessings are no more than a dim figure of the eternal blessings of the world to come». ⁷⁷

Questa contraddizione fondamentale investiva tutti gli scrittori, ma in particolare interessava coloro che, come gli emblematici, avevano uno scopo essenzialmente didascalico: bisognava ricordare che in questo mondo esistevano solo segni e ombre della futura gloria oltremondana, ma nello stesso tempo bisognava giustificare una dottrina come quella dell'incarnazione che sanciva un Cristo non totalmente incorporeo; si tentava di far passare l'idea già erasmiana che il vero corpo di Cristo fosse un corpo discorsivo (la Parola appunto) e che quindi non si trovasse tanto nell'altare bensì nelle Scritture, ma nello stesso tempo si cercava di porre freno alle interpretazioni radicalmente letterali delle frange più oltranziste dei vari *Ranters*, *Fifth Monarchists*, *Levellers*, *Diggers* e così via; bisognava spingere i fedeli a modellare la propria vita su quella di Cristo, ad annullarsi in Lui diventando un tabernacolo vivente, ma al contempo si censuravano pesantemente e si incarceravano quei "blasfemi", come William Franklin, James Nayler o Lodowick Muggleton, che prendevano sul serio questa idea di identificazione e, sulla scorta di *Galati 2, 20*, affermavano di essere delle reincarnazioni di Cristo. ⁷⁸

D'altro canto, l'emblematica non poteva prescindere dalla materialità del simbolo: se da una parte gli emblemi stimolavano una risposta emotiva e individuale, incoraggiando una lettura figurativa, dall'altra, come ricorda Karen Pinkus, il termine stesso di simbolo «remains charged with the connotation of *materiality* as opposed to spirituality and, thus, of any action that is 'given-to-be-seen'». ⁷⁹ La concretezza dell'emblema, il suo essere "qui ora" non poteva essere elusa così facilmente: le preoccupazioni ermeneutiche che investono l'emblematica in ambito puritano sono ben esemplificate da ciò che scrive Joseph Hall:

As in all Impreses, there is a bodie and a soule, as they are termed [...] The Soule [...] is the *Motte*, or Word [...] The bodie, is the subject it selfe [...] The Israelites were charged to make their Embleme the Law of God; for their posts, for their garments. But these things must not be written upon our walls, or shields only; They must be written upon our hearts, else we are as very painted walls. [...] Happy is it for us, though we write no new Emblems of our owne, if we can have this holy *Imprese of God* written not in our foreheads, but in our hearts. ⁸⁰

⁷⁷ THOMAS LUXON, *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 4.

⁷⁸ Su questi personaggi, e le loro omologhe femminili, si vedano CHRISTOPHER HILL, *The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution*, London, Temple Smith, 1972; PHYLLIS MACK, *Women Prophets during the English Civil War*, «Feminist Studies», VIII (1982), pp. 19-45; T. LUXON, *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation*, cit.

⁷⁹ K. PINKUS, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, cit., p. 39.

Se in passato proprio questa unione di materiale e spirituale era la caratteristica innovativa ed entusiasmante per i teorici cinquecenteschi, ora essa diveniva la contraddizione fondamentale da superare per sfruttare le potenzialità didattiche dell’emblema senza cadere in pratiche idolatriche come il ritrarre verità o realtà spirituali.⁸¹ L’umanità caduta era bisognosa di conversione, come già aveva esortato S. Agostino, e questo comportava una ri-formazione deliberatamente scelta e autoimposta dal fedele. In campo emblematico, ciò significava che «for the spiritual meaning of an emblem to be written on a person’s heart, he must co-operate with re-forming, re-creating, divine grace».⁸² Così, se per Bacon gli emblemi si caratterizzavano proprio perché erano in grado di ridurre «conceits intellectual to images sensible»,⁸³ senza che ciò comportasse alcuna “svalutazione” dell’elemento divino, ora le “Imprese di Dio” dovevano compiere il movimento opposto, insegnando ai fedeli a trascendere la materialità del simbolo proprio intervenendo sulla loro corporeità.

L’emblematica inglese,⁸⁴ dunque, si presenta particolarmente complessa proprio per le difficoltà nel conciliare aspetti ermeneutici, economici e religiosi, nel guidare il lettore a trascendere il mondo senza poter prescindere dalla componente materiale. Non stupisce che il corpo del fedele diventi dunque l’agone inevitabile di questo scontro, come ben esemplificano tre raccolte estremamente significative nella prospettiva scelta per questo articolo.

The Soules Solace di Thomas Jenner (1626) è un volume esplicitamente devozionale e l’autore non nasconde la propria affiliazione al protestantesimo radicale.⁸⁵ L’emblema 27 (Fig. 22) è programmatico fin dal titolo, «The New Creation» e, come in tutto il volume, la

⁸⁰ JOSEPH HALL, *The Imprese of God. In two Sermons Preacht at the Court, in the yeeres 1611-12, in A Recollection of Such Treatises as Haue Bene Heretofore Seuerally Published, and are Nowe Reuised, Corrected, Augmented. By Ios: Hall Dr of Diuinity. With Addition of Some Others Not Hitherto Extant*, London, Edward Griffin and William Stansby, 1617, pp. 430-432.

⁸¹ Del resto, furono proprio i Protestanti che, a dispetto della loro vocazione iconoclasta, produssero le prime raccolte di emblemi religiosi, tanto che si potrebbe quasi affermare che la pratica di combinare testo e immagine per fini religiosi sia tipicamente riformata.

⁸² THOMAS HEFFERNAN, *Art and Emblem: Early Seventeenth-Century English Poetry of Devotion*, Tokyo, Sophia University, 1991, p. 15.

⁸³ FRANCIS BACON, *The Advancement of Learning*, William Aldis Wright ed., Oxford, Oxford University Press, 1957, 2.XV.3.

⁸⁴ Parlando genericamente di emblematica inglese si tralasciano le differenze tra Cattolici e Riformatori che restavano cospicue, anche a causa della frammentazione all’interno di ogni singola confessione. Tuttavia dal punto di vista della produzione di emblemi tali differenze erano più legate alle singole figure degli autori che non da reali spartiacque teologici, visto che in effetti si tratta di una «literary form which could appeal alike to Jesuits and to fiercely anti-Catholic Protestants», CHRISTOPHER HILL, *Francis Quarles and Edward Benlowes*, in *The Collected Essays of Christopher Hill*, II, Brighton, Harvester, 1985, p. 196.

⁸⁵ Per ulteriori informazioni su Jenner e il suo volume si veda *The Emblem Books of Thomas Jenner*, a cura di Sidney Gottlieb, Scholars’ Facsimiles & Reprints, New York, Delmar, 1983.

pictura è piuttosto rozza e decisamente austera, senza alcuna indulgenza decorativa, il che segnala la lontananza anche ideologica da raccolte molto più ricercate dal punto di vista figurativo come quelle di Wither e Quarles, di poco successive.



**Away with't. Would you know the reason why?
It's out of tune, 'twill make noe melodie.**

But

Fig. 22: THOMAS JENNER, *The Soules Solace* (1626)

La lunga e verbosa *subscriptio* riprende la tradizionale associazione strumento musicale – corpo, ma non per alludere all’armonia sociale, bensì per presentare come inevitabile il processo di ricreazione del fedele. Non si affronta neppure il problema della liceità della musica, perché essa è solo un punto di partenza: il paragone musicale diventa infatti una pratica che althusserianamente interpella il lettore, e quello che nelle raccolte di emblemi precedenti era condannato come disarmonico (con conseguenze sociali) ora diventa inautentico (con conseguenze spirituali). Il corpo del fedele appare ripetutamente frammentato e da «parts of body» diventa l’ammasso di ossa aride della celebre visione di *Ezechiele* 37. La conclusione non lascia spazio a dubbi:

Thou nothing art, whilst thou art but meere nature.
Stocks, Stones, & Beasts, each one of them’s a creature
And thou no more; But wilt thou better be?
Let Gods word new transforme, and fashion thee:
As Instruments, vnlesse in tune, are slighted;
So men, except new made, ne’re God delighted.⁸⁶

Una volta annullato il corpo del fedele («Thou nothing art») può cominciare il processo linguistico di ricreazione del fedele («Let Gods word new transforme, and fashion thee»), in cui la musica si fa corpo attraverso un processo metaforico e metamorfico gradito a Dio.

Le storture e gli eccessi di posizioni come quella di Jenner costituiscono uno degli apici dell’uso ideologico dell’emblematica, ma non sono sicuramente casi isolati. Certo, nell’esacerbato agone politico dell’epoca, le frange dei puritani più estremi erano un facile bersaglio polemico – George Wither⁸⁷ nella sua *Collection of Emblemes* (1635) presenta un emblema contro i detrattori della musica (Fig. 23), notevole per il fatto di essere l’unico emblema, su duecento, di argomento musicale⁸⁸ – ma il clima predominante era un altro.

⁸⁶ THOMAS JENNER, *The Soules Solace, or Thirtie and One Spirituall Emblems*, London, Sold by Thomas Jenner [sic], at the South entrance of the Royall Exchange, 1626, F6v.

⁸⁷ Personaggio pubblico e influente scrittore del suo tempo, Wither non è facilmente incasellabile come Jenner: per esempio, fu un *country poet* famoso per le sue composizioni pastorali, ma anche condannato due volte alla prigione di Marshalsea per l’apparente contenuto politico dei suoi scritti satirici; combatté per Carlo I contro i *Covenanters* scozzesi nel 1639, ma allo scoppio della Guerra Civile si schierò con le forze parlamentari. Per queste e altre informazioni cfr. *Dictionary of National Biography*, XXI, pp. 730-739.

⁸⁸ Il numero 3 nella *Second Lottery*, che rimanda il lettore all’emblema corrispondente, è rivelatore dell’atmosfera culturale del 1635 in cui era normale guardare con sospetto alla musica, concetto ribadito nel distico che fa da epigrafe all’emblema vero e proprio in cui si afferma «*Though Musicke be of some abhor’d, / She, is the Handmaid of the Lord*», GEORGE WITHER, *A Collection of Emblemes, ancient and moderne*, London, by A.M. for Robert Milbourne, and are to be sold at the Gray-hound in Pauls Churchyard, 1635, p. 65. Se è necessario giustificare con tale forza la liceità della musica è perché essa, come molte altre discipline e pratiche, era spicciatamente identificata *tout-court* con una pratica illecita. Wither, tuttavia, ipotizza che ciò sia dovuto solo all’ignoranza e al fatto di non aver ricevuto una educazione sufficiente che permetta di accordare la propria vita. Del resto la costruzione della *pictura* ribadisce tali concetti: in primo piano si vede Davide inginocchiato intento a suonare l’arpa, ma la sua posizione è chiaramente innaturale, più logica per raffigurare qualcuno intento a pregare piuttosto che a suonare. Nell’economia della composizione, tuttavia, una tale sovrapposizione è significativa per sottolineare la liceità del suonare. Ciò è confermato anche dal *double plot* che caratterizza molte illustrazioni emblematiche: in secondo piano è proposta un’immagine analoga, con il re girato in direzione opposta ma nella identica posizione, inginocchiato per pregare mentre offre l’olocausto: la preghiera di offerta e l’atto di suonare sono quindi identificati come azioni gradite a Dio.

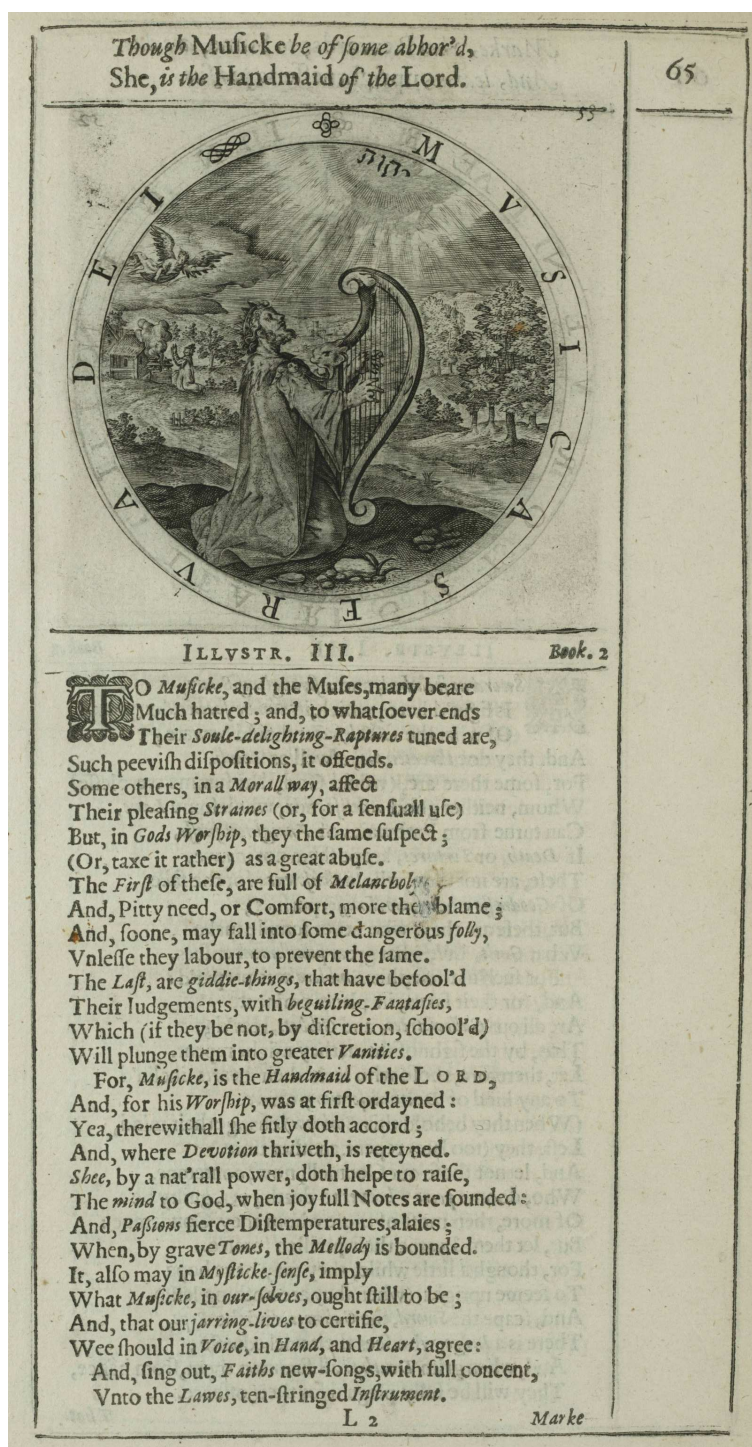


Fig. 23: GEORGE WITHER, A Collection of Emblemes (1635)

Non a caso, nello stesso 1635 comparivano gli *Emblemes* di Francis Quarles, una silloge di enorme successo con oltre sessanta edizioni (e ancora ristampata, pur con nuove incisioni, nel 1861 durante il revival emblematico vittoriano). La raccolta, conciliando le istanze del protestantesimo anglicano (Quarles era di parte realista) con le fonti cattoliche,

in particolare la forma della meditazione, imponeva un nuovo tipo di emblematica devozionale:⁸⁹ per la prima volta era proposta in Inghilterra la forma dominante dell’emblema barocco cattolico, incentrato sulla tradizione *Amor Divinus/Anima*,⁹⁰ che essendo costruito per catturare sensi e mente, stimolare l’immaginazione e muovere le passioni, si confaceva perfettamente all’atmosfera culturale e religiosa dell’epoca.



Fig. 24: FRANCIS QUARLES, *Emblemes* (1635)

⁸⁹ Si veda al riguardo KARL JOSEF HÖLTGEN, *Francis Quarles 1592-1644: Meditativer Dichter, Emblematiker, Royalist*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1978.

⁹⁰ Non a caso i modelli di Quarles erano due volumi prodotti dai gesuiti, i *Pia Desideria* di Herman Hugo (1624) e il *Typus Mundi* (1627). Del resto, con il revival artistico giacomiano l’iconoclastismo puritano si era temporaneamente attenuato e l’isola si era aperta parzialmente anche a questo genere di influenze continentali. Per maggiori informazioni al riguardo si rimanda a KARL JOSEF HÖLTGEN, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Kassel, Edition Reichenberger, 1986 e M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, cit.

Fig. 25: *Typus Mundi* (1627)

L'Invocation che apre il primo libro ruota intorno a simboli e immagini musicali: è diretta alla musa o Anima del poeta, mentre l'immagine⁹¹ del frontespizio (che riprende quello del *Typus Mundi* con S. Ignazio che aspira al cielo, Figg. 24 e 25) la raffigura sdraiata accanto alla sua tiorba che "calpesta" il Cupido mondano con l'arco e i tesori mondani, per poter lodare degnamente Dio:

Rowze thee, my Soul; and drein thee from the dregs
Of vulgar thoughts: Skrue up the heightned pegs
Of thy sublime Theorboe four notes higher,
And higher yet, that so, the shrill-mouthed Quire
Of swift-wing'd Seraphims may come and joyn.⁹²

⁹¹ Discussa da K. J. HÖLTGEN, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, cit., pp. 33 sgg.

L’auspicio, qui, non è più quello di accordare lo strumento perché sia armonico, ma di girarne i pirotoli per ottenerne un suono più alto. Lo strumento deve essere, per così dire, snaturato, la sua musica deve cambiare qualità ed elevarsi di timbro per poter arrivare alle note celesti e «reach th’Olympick Ear», come è detto poco dopo.⁹³ Questa idea di elevazione tipica della tradizione meditativa comporta un totale superamento della dimensione materiale e non stupisce che vada di pari passo con l’idea di una ricostruzione radicale del corpo.⁹⁴ l’appello al «Great Theanthropos» Gesù culmina con una richiesta che suggella in una formula icastica il percorso delineato in questo articolo sulle relazioni tra corpo e musica proposte dall’emblematica:

O cleanse my crafty Soul
From secret crimes, and let my thoughts controul
My thoughts: O teach me stoutly to deny
My self, that I may be no longer I.⁹⁵

Il momento di massima identificazione con il corpo mistico del Figlio e l’armonia celeste non può che coincidere con lo svuotamento e la smaterializzazione del corpo.

NOTA

A complemento delle indicazioni bibliografiche presenti nelle note al testo, si fornisce qui una breve sitografia riguardo alla ricerca emblematica online.

Alciato’s *Book of Emblems*. The Memorial Web Edition in Latin and English, <http://www.mun.ca/alciato/>
Emblematica Online, Resources for Emblem Studies, <http://emblematica.grainger.illinois.edu/>
Emblem Project Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/catsretorica/html/index.html>
Glasgow University Emblem Website, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk>
IDC Publishers, http://www.idc.nl/pdf/287_titlelist.pdf
The English Emblem Book Project, <http://www.libraries.psu.edu/psul/digital/emblem.html>

In conformità alle norme editoriali l’autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l’assenso alla pubblicazione.

⁹² FRANCIS QUARLES, *Emblemes*, London, Printed by G.M. and Sold at John Marriots shope in St Dunstons Churchyard fleetstreet, 1635, p. 1.

⁹³ *Ivi*, p. 2. Del resto nell’unico emblema presente nella raccolta dedicato alla musica (libro IV, n. XV) il rimando al salmo 137 chiarisce il fatto che la musica di chi è prigioniero (gli Ebrei a Babilonia, l’anima nel corpo) deve cambiare natura o addirittura scomparire poiché «these are no times to sing»: l’epigramma che chiude la composizione lo ribadisce chiedendo retoricamente «Are not groanes and tears / Harmonious raptures in th’Almightie’s ears», *ivi*, p. 247.

⁹⁴ Anche nella poesia coeva ritornano posizioni analoghe che, pur con altre implicazioni ideologiche, ribadiscono la necessità di una ri-creazione. Si pensi, per limitarsi a due celebri esempi, alla conclusione di *Giddiness* di George Herbert o al sonetto XIV di John Donne.

⁹⁵ F. QUARLES, *Emblemes*, cit., p. 2.