

TRA PAURA E FASCINO: LA FUNZIONE COMUNICATIVA DELLE IMMAGINI VISIVE NEL *DISCORSO* DI GABRIELE PALEOTTI¹

David Ganz

Una delle dispute più esasperate in cui la chiesa cattolica e la chiesa protestante si scontrarono fin dall'inizio dello scisma confessionale era la controversia sulle immagini visive. Quale doveva essere il luogo adeguato per le pitture e le sculture? Anche l'interno dei luoghi sacri o solo l'area profana? E quale doveva essere la funzione comunicativa da esse svolta in tale luogo? La Chiesa Cattolica diede una riconferma della sua politica iconofila nel 1563, con uno degli ultimi decreti del Concilio di Trento. In seguito vari uomini della chiesa pubblicarono trattati che delinearono quello che si potrebbe definire dottrina tridentina della pittura.²

Punto di riferimento di ogni discussione di tale dottrina è il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, stampato per la prima volta nel 1582 a Bologna, città alla quale il Paleotti presiedette da vescovo. Agli storici della chiesa e dell'arte che non è riuscito affatto facile definire l'impostazione del *Discorso*.³ Le difficoltà degli interpreti sono dovute in parte all'autore

¹Questo saggio è la sintesi di un capitolo della mia tesi di dottorato *Bilderbauten. Erzähl- und Rezeptionsstrukturen römischer Kirchengestaltungen 1580–1700*, Universität di Amburgo (Germania). Per le correzioni della traduzione italiana desidero ringraziare Rosanna Di Battista.

²Per il decreto sulle immagini del Concilio è sempre attuale il saggio di Hubert Jedin, "Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über Bilderverehrung." *Theologische Quartalschrift* 116 (1935): 143–88, 404–29. Sulla vasta letteratura trattatistica delle immagini la ricerca più recente è Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren* (Berlino: Gebr. Mann, 1997).

³Le ricerche sul *Discorso* negli ultimi anni sono aumentate parecchio, cf. Paolo Prodi, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962); Hubert Jedin, "Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962)." *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (1963): 321–39; Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*. 2 vol. (L'Aja: Government Publishing Office, 1974) 122–33 et passim; Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts* (Münster: LIT, 1988) 127–55; Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images*.

stesso: il Paleotti presenta il suo trattato come mera applicazione del decreto conciliare. Citazioni topiche delle autorità competenti “impermeabilizzano” il ragionamento teologico. Questa ricerca di adeguamento alla chiesa ha portato molti alla conclusione che il *Discorso* non fosse altro che un compendio delle dottrine dell’immagine tramandate.⁴

Comunque, una lettura più attenta ci fa capire ben presto che il Paleotti, pur citando i luoghi comuni della Chiesa antica, li concepisce in una maniera ben diversa. Questo avviene grazie a un ricorso alle teorie della letteratura e dell’arte contemporanee. La concezione di una retorica delle immagini distingue notevolmente il trattato dalle dottrine della Chiesa antica.⁵ La manifestazione più appariscente di tale orientamento del *Discorso* la incontriamo nel capitolo XXI che tratta dello scopo delle immagini sacre: “Ma noi al presente, parlando delle immagini cristiane, diciamo che il fine di esse principale sarà di persuadere le persone [. . .].”⁶

“Persuadere” è la parola chiave che esplicitamente accoppia la pittura sacrale al discorso retorico, il quale *per definitionem* punta alla convinzione e alla persuasione dei suoi allocutori. Di tale accoppiamento parla già il titolo del capitolo: “Dell’ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine de gli oratori.”⁷

Qui vorrei indagare più a fondo il *tertium comparationis* che secondo Paleotti dovrebbe motivare l’analogia tra immagini dipinte e retorica. Si potrebbe obiettare che pittura e parola, immagini visive e discorsi verbali, appartengono a distretti separati della comunicazione umana che vengono amministrati da legislazioni differenti.

From Calvin to Baronius (New York and San Francisco: Peter Lang, 1992) 131–40; Pamela Jones, “Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti’s Hierarchical Notion of Painting’s Universality and Reception,” *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, a cura di Claire Farago (New Haven and Londra: Yale UP, 1995) 127–39; Hecht 192–210.

⁴Così ancora le ricerche più recenti, cf. Jones e Hecht.

⁵Questo più che altro è il merito di Michels (127–55). Già Wolfgang Kemp, a cura di, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Cologna: DuMont, 1985) 10 aveva sottolineato l’importanza del approccio retorico del Paleotti.

⁶Gabriele Paleotti, “Discorso intorno alle immagini sacre e profane,” *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi (Bari: Laterza, 1960) 215.

⁷*Ibid.* 214.

Come mai allora Paleotti si azzarda a postulare una “similitudine” delle loro funzioni?

Il concetto di analogia tra immagine e parola non era di per sé ignoto alla dottrina tradizionale dell’immagine, dato che questa si era sempre richiamata alla nozione della *pictura scriptura laicorum*, introdotto da Gregorio Magno. Anche Paleotti rimanda ripetutamente all’idea della pittura come scrittura degli “ignoranti,” amplificandola però in un’idea della pittura come “favella comune a tutte le nazioni”⁸: la pittura sarebbe un linguaggio compreso da tutti, i discorsi verbali invece raggiungerebbero esclusivamente i membri di singole nazioni o di singoli ceti sociali — basti pensare al latino usato dal clero.

È certo gran meraviglia, che per voler intendere qualche libro, vi sono necessarie sì difficili cose, come la cognitione della lingua, il maestro, l’ingegno capace, & la commodità d’imparare, tal che la cognitione loro si restringe solo in pochi, che si chiamano dotti & intelligenti: dove che le pitture servono come libro aperto alle capacità d’ogniuno, per essere composte di linguaggio commune a tutte le sorti di persone, huomini, donne, piccioli, grandi, dotti, ignoranti: & e però si lasciano intendere, quando il pittore non le voglia stroppiare, da tutte le nationi, & da tutti gli intelletti senza altro pedagogo, ò interprete.⁹

Fosse in Gregorio o in Paleotti: le riflessioni sull’analogia tra immagine e parola fin dall’inizio sono soggette a distinzioni limitative. Mentre Gregorio ritenne che fossero solo gli ignoranti a non saper leggere i libri, Paleotti ribadisce che sono solo i libri a essere capiti da pochi. Nel *Discorso* sono dunque cambiati i termini limitativi, ormai la lingua scritta è diventata il mezzo insufficiente della comunicazione. Questo cambiamento è da ricondurre al fatto che come punto di riferimento del confronto con la pittura Gregorio sceglie la “scriptura,” avendo in mente la Sacra Scrittura, intesa come rivelazione verbale di Dio stesso.¹⁰ Paleotti invece considera i

⁸ *Ibid.* 140. La differenza tra l’argomento della *Biblia Pauperum* e l’argomento della pittura come lingua universale finora è sfuggita agli interpreti del Paleotti che hanno confuso l’uno con l’altro. Com’è ben noto il concetto della lingua universale fu una delle ossessioni più diffuse nella cultura umanistica del ‘500, si veda per esempio Claude-Gilbert Dubois, *Mythe e language au XVIe siècle* (Bordeaux: Ducros 1970). Umberto Eco, *Alla ricerca della lingua perfetta* (Milano: Bompiani 1988).

⁹ *Ibid.* 223.

¹⁰ Per la distinzione tra lingua parlata e lingua scritta in Gregorio cf. Lawrence G. Duggan, “Was Art really the ‘Book of the Illiterate?’” *Word and Image* 5 (1989):

libri solo un caso estremo del linguaggio verbale, avendo in mente più l'oratore come essere umano che comunica per mezzo di messaggi orali.

Il potere delle immagini: imaginatio, mimesis e affetti

Quali sono le ragioni che Paleotti adduce per corroborare la sua ipotesi che le immagini visive sono comprensibili in maniera universale? Il ragionamento che Paleotti svolge nel corso del suo primo libro è fondato sulla stessa categoria retorica sulla quale poggia l'analogia stessa di lingua ed immagine: sulla persuasione, intesa come forza esercitata sul pubblico.

Onde se tanta efficacia hanno le parole . . . di tramutare i sensi nostri, con molta maggiore violenza penetreranno in noi quelle figure. . . . Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo, & costanza d'una vergine; la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero: ma l'esserci con vivi colori quà posto sotto gli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta, & nell'altro lato Christo inchiodato; egli è pur vero che tanto accresce la divotione, & compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno, ò di marmo.¹¹

La categoria della efficacia che Paleotti mutua dalla Retorica pone la comunicazione tra immagine e spettatore nella veste di una causalità quasi meccanica. È come se un'immagine visiva potesse imporre al suo spettatore una determinata lettura, senza che egli vi contribuisca in maniera attiva. Il fondamento di questo modello di "pilotazione" è la concezione ampiamente diffusa nella prima età moderna, che tra le facoltà della mente umana quella più centrale sia l'immaginazione ovvero la fantasia.¹²

Il concetto che l'immaginazione fosse una facoltà centrale, allo stesso tempo poneva l'occhio in una posizione privilegiata rispetto agli altri organi della percezione. Occhio e immaginazione avevano un rapporto di particolare affinità che nessun organo della perce-

228.

¹¹Paleotti 228.

¹²Per la teoria dell'*imaginatio* nella prima età moderna cf. Martin Kemp, "From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts," *Viator* 8 (1977): 347-98; David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge UP, 1987). Mary Pardo, "Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind," *Images of Memory. On Remembering and Representation*, a cura di Susanne Küchler e Walter Melion (Washington e Londra: Smithsonian Institution P, 1991) 47-73.

zione umana era in grado di eguagliare. Nel paragone cinquecentesco tra le varie arti i pittori — e Leonardo in particolare — avevano fatto di questo concetto la pietra miliare di una teoria dei mezzi della comunicazione che doveva comprovare la superiorità della pittura nei confronti della poesia.¹³ Paleotti riprende il filo di questo discorso quando riconduce l'efficacia universale della pittura al potere di quest'ultima di produrre rappresentazioni per immagini degli oggetti visibili:

Per dimostrare questo, potremmo cominciare da quello, che viene affermato da filosofi & medici, dicendo che secondo i varij concetti, che apprende la nostra fantasia dalle forme delle cose, si fanno in essa così salde impressioni, che da quelle ne derivano alterationi, & segni notabili nei corpi. . . . Essendo dunque la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere istrumento più forte, ò più efficace a ciò, delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti.¹⁴

L'idea della centralità della *imaginatio*, le parole di Paleotti lo evidenziano bene, è un concetto che considera la mente umana uno schermo di immagini proiettate. E se la mente umana funziona secondo la proiezione mimetica, allora, conclude Paleotti, le immagini dipinte, in quanto proiezioni anch'esse, necessariamente devono stare molto vicine alla mente umana. L'intera valutazione delle immagini dipinte viene accoppiata al loro rendimento mimetico.

Che cosa intende il *Discorso* per rendimento mimetico? Ce lo fanno capire gli esempi sopra citati di dipinti particolarmente efficaci. La crocefissione dipinta o la scena di martirio rappresentano azioni. L'effetto di un dipinto del genere viene descritto in termini di una dinamica scenica che trasgredisce i limiti dell'immagine, coinvolgendo il corpo dello spettatore: “compunge le nostre viscere.” Sotto gli auspici retorici del *Discorso* il rendimento pittorico delle immagini assume tratti dinamici. Anche le immagini in generale hanno la capacità di “quasi violentare i sensi incauti.” Pure nei casi in cui un'immagine dipinta non racconta un'azione, gli oggetti dipinti dispongono del potenziale cinetico del loro connesso vitale. Più è mimetica un'immagine che rappresenta una sezione del

¹³ Per il Paragone cf. ultimamente Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas* (Leida: Brill, 1992).

¹⁴ Paleotti 230.

mondo, più lo spettatore scivola nel dipinto, e diventa osservatore mobile. La spontaneità incontrollabile della percezione delle immagini — ossia il fatto che spesso non siamo in grado né di provocare né di ostacolare il riconoscimento di oggetti dipinti — viene interpretata come prova corroborante del presunto effetto coattivo che le immagini, secondo Paleotti, eserciterebbero sui loro spettatori.

Un punto cruciale della funzione della pittura come “linguaggio universale” è la capacità delle immagini di introdurre allo spettatore, mediante la loro dinamica mimetica, conoscenze di carattere generale. Al centro delle sue riflessioni al riguardo, Paleotti vi pone la teoria degli affetti, cioè la teoria del muovere che tradizionalmente veniva considerato uno dei tre effetti principali della retorica. “Che le Immagini christiane servono molto a muovere gli affetti delle persone”¹⁵ è intitolato il capitolo XXV del *Discorso*. “A similitudine degli oratori” secondo Paleotti anche i pittori sono in grado di mobilitare gli spettatori a un livello sentimentale. La partecipazione emotiva alla trama interiore di un’azione dipinta porta l’integrazione degli spettatori al punto da trasformarli in osservatori fittizi. Nello stesso momento, sostiene Paleotti, i sentimenti inerenti alle immagini eccedono le situazioni individuali dei soggetti dipinti, portando all’intuizione di qualità più generali. La commozione provocata dalle immagini fa sentire agli spettatori come all’interno della figura di un santo vi coagiscano determinate virtù:

... rappresentandoci inanzi agli occhi, & insieme imprimendo ne i nostri cuori atti heroici & magnanimi, hor di pazienza, hor di giustitia, & hor di castità, di mansuetudine, di dispreggio del mondo, di misericordia.¹⁶

*Il potere degli spettatori:
critica dei mezzi comunicativi e atteggiamento estetico*

Come è ben noto, il rimando di riflessioni sulle immagini alle categorie della retorica è una prassi commune della teoria dell’arte fin dal trattato dell’Alberti. Nessun autore antecedente però mette in gioco le categorie del persuadere e del muovere con tanto vigore e con tanta determinazione.¹⁷ Sembra evidente quindi la con-

¹⁵ *Ibid.* 227.

¹⁶ *Ibid.* 214. Cf. anche pagina 228 dove l’autore parla di “[. . .] figure, dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità, & divotione [. . .].”

¹⁷ Cf. Boschloo 140; Michels 129s; Markus Hundemer, *Rhetorik und barocke*

clusione che l'exasperazione, per così dire, del modello retorico nel *Discorso* sia da connettere agli obiettivi di una nuova politica cattolica dell'immagine. Soggetto del *Discorso* non è *la* immagine in generale, ma l'immagine sacra, in quanto distinta dall'immagine *profana*. Ed è proprio il passo in cui viene discussa la linea di confine tra l'una e l'altra a farci capire che il nesso effettivo e causale tra immagini e spettatori per Paleotti fosse in realtà un rapporto a rischio, e quindi tutt'altro che ben stabilito:

Vogliamo avvertire il lettore, che queste differenze dette, delle immagini sacre, & profane, si possono considerare in due modi: l'uno quanto alla figura per sé stessa, l'altro quanto alla figura che riguarda. . . . Così in queste immagini, potrà alcuna di esse quanto alla superficie esteriore essere tenuta da qualcuno per religiosa & sacra; la quale da altri perversi, & empì si terrà per Idolo; & da altri sciocchi, come pittura profana, che serva solo per passatempo. . . . Di modo che la medesima imagine partorirà più differenze, secondo i varii concetti che di essa piglieranno i riguardanti. . . .¹⁸

Relativamente al testo citato, il Paleotti passa da una distinzione tra generi di immagini a una distinzione tra generi di spettatori, il che finalmente porta alla luce come nel *Discorso* il punto di fuga della comunicazione per immagini sia collocato nella posizione dello spettatore. Mentre i teologi medievali, nelle loro riflessioni sulle immagini, si affidavano al fatto che Dio e i suoi eletti avessero già dato un'interpretazione completa e perfetta alle storie della salvezza prima che queste venissero dipinte, il Paleotti dà maggior peso al fatto che le storie dipinte debbano pure essere comprese dai fedeli. A questo riguardo la molteplicità dei generi di spettatori mette in evidenza un problema che alla fin fine non è più legato al campo particolare della comunicazione per immagini: il problema che qualsiasi enunciato, e quindi anche quello sacro, deve passare da una posizione esteriore all'interiore dell'enunciatario, e non, come le cose furono considerate dai teologi medievali, che l'enunciatario stesso deve trovare la via d'ingresso dalla sua esteriorità all'interiorità dell'enunciato sacro.

Il modello paleottiano della comunicazione per immagini sotto questo profilo è fortemente debitore delle riflessioni nell'ambito della filosofia del linguaggio umanistica che fin dal Petrarca ave-

Deckenmalerei — Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Ratisbona: Schnell und Steiner, 1997) 132s.

¹⁸ Paleotti 171s.

vano portato a trarre una prima conclusione importante dalla inversione fra interiorità ed esteriorità appena delineata: la *rivalutazione della lingua* come ponte di collegamento tra mondo e soggetto.¹⁹ Il riferimento del pensiero umano al mondo viene stabilito dalla parola scritta o parlata. È la lingua che secondo gli umanisti rende possibile il passaggio di confine dall'esteriorità del mondo all'interiorità del soggetto, come scrive il Petrarca stesso in una lettera:

Questo giammai potrebbe succedere, se le parole stesse non fossero in grado di accarezzare le orecchie e [. . .] di infiltrarsi quasi nei nostri sensi e di trafiggere con la loro punta nascosta le parti interiori.²⁰

È la metafora di violazione dinamica ed aggressiva del confine in cui l'atteggiamento della prima età moderna verso la lingua trova la sua espressione più plastica e specifica. Dopo la lettura del *Discorso* la formula petrarchesca del trafiggere suona assai familiare, dato che Paleotti, quando esalta la capacità delle immagini di compungere, di penetrare, e di violentare gli spettatori, usa lo stesso linguaggio.

Il passo compiuto dal Paleotti nel *Discorso* di applicare alle immagini il concetto della lingua come mezzo di sconfinamento era tanto più giustificato poiché questo potenziale della lingua era stato fondato sulle capacità che la stessa lingua ha di fornire una rappresentazione mimetica all'immaginazione dell'uomo. Ma se la funzione di sconfinamento era legata all'attività dell'immaginazione che doveva dare una forma plastica agli oggetti della lingua, allora *a fortiori* le immagini dipinte dovevano essere in grado di svolgere tale funzione.²¹

Nonostante l'ineludibilità apparente che sembra aver spinto Paleotti ad agire in tale modo, c'è in tutto ciò qualcosa che fa profondamente stupire. La rivalutazione della lingua voluta dagli umanisti alla fine era andata in una direzione opposta a quella del

¹⁹È questo un aspetto messo in evidenza dalla storia della filosofia recente, si veda p.e. Stephan Otto, *Renaissance und frühe Neuzeit* (Stoccarda: Reclam, 1984) 87-217 o Hanna-Barbara Gerl-Falkowitz, *Die zweite Schöpfung der Welt. Sprache, Erkenntnis, Anthropologie in der Renaissance* (Magonza: Matthias Grünewald, 1994).

²⁰“Quod numquam profecto consequeretur, nisi verba ipsa salutaria demulcerent aures et . . . sensim illaberentur atque abditis aculeis interiora transfigerent” (lettera a Tommaso Calorio, *Familiarum rerum* I 9, Francesco Petrarca, *Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, vol. 10: *Le Familiari* (Firenze: Sansoni, 1933) 48.

²¹Cf. Hundemer 114.

Discorso, portando a poetiche e teorie dell'arte che tendevano seriamente a minare il primato della Chiesa nelle questioni della cultura. Questi nuovi discorsi teorici avevano dato, se vogliamo rimanere nel campo delle immagini visive, alle qualità estetiche delle opere della pittura una dignità e un valore del tutto nuovi, assecondando in tal modo una nuova prassi pittorica di stampo artistico che contendeva alla Chiesa il territorio degli stessi santuari. Grazie a questi sviluppi, la lingua aveva assunto un ruolo centrale non solo come strumento di rappresentazione, ma anche come strumento di critica, più che altro di critica degli stessi mezzi di comunicazione. Ed è proprio questo atteggiamento estetico-critico che il Paleotti nel brano appena citato condanna come errore degli “sciocchi” che guardano le immagini sacre come “passatempo.”

Il merito del Paleotti come teorico delle immagini sta nella sua capacità di aver trovato una risposta offensiva alla sfida della teoria dell'arte umanista: il concetto dell'immaginazione come elemento chiave della comunicazione che la cultura umanista aveva formulato, nel *Discorso* viene acuito in maniera radicale. La rappresentazione mimetica come ponte di collegamento tra mondo e soggetto ora viene tirato in ballo come veicolo che mediante le immagini “super-mimetiche” della pittura deve impedire agli enunciatori di ritirarsi su una posizione distaccata riguardo al messaggio comunicato.

L'estetica dell'effetto lanciata nel *Discorso* ribalta le teorie umaniste a carico della lingua: il lavoro intellettuale della traduzione dei messaggi verbali in immagini interiori ridurrebbe il vigore mimetico di queste ultime. Da questo ragionamento del Paleotti traspare una visione utopica dell'immagine: Ripetutamente viene rilevata l'affinità della percezione delle immagini alla percezione del mondo stesso. Le immagini vengono additate come mezzo della comunicazione che fa sparire il suo essere mezzo, e quindi si sottrae a riflessioni critiche.

La domesticazione delle immagini — il controllo da parte di artisti, umanisti e clericali

La pretesa di un orientamento retorico della pittura alla fine della nostra lettura del primo libro del *Discorso* risulta paradossale: che motivo ci poteva essere di importare una teoria come la retorica nella teoria della pittura, quando la retorica doveva comprovare l'essere immagine della parola mentre l'essere immagine dei dipinti era un dato di fatto? La contraddizione che questa domanda fa

trapelare nutre il sospetto che per Paleotti il potere delle immagini dovesse spezzare il potere degli spettatori solo per essere alla fine sottomesso anch'esso al potere della Chiesa. Per averne una conferma nel testo di Paleotti dovrebbe essere rintracciabile un *alter ego* della linea iconofila riscontrata finora, cioè un atteggiamento più scettico nei confronti delle immagini.

Nel secondo libro del *Discorso* della efficacia delle immagini Paleotti non parla più — ovvero, non ne parla che in termini negativi, discutendo i vari “abusi” di pittori e committenti e dei provvedimenti adeguati a prevenirli. Nel famoso capitolo conclusivo del libro, Paleotti torna un'ultima volta sul suo intento di legittimare la pittura come “linguaggio universale” comprensibile a tutti. Ora però l'idea della eterogeneità degli spettatori che avevamo conosciuto già nel primo libro prende il sopravvento all'idea della universalità illimitata, portando Paleotti alla sua divisione, assai famosa, in quattro gruppi di spettatori:

... giudicheressimo noi che si venessero ad abbracciare quattro gradi o professioni di persone, che sono i pittori, i letterati, gl'idioti e gli spirituali . . . a' quali quando le pitture soddisfacessero, si potria dire che avessero insieme in certo modo il consenso universale del popolo.²²

La divisione del pubblico in quattro gruppi implica una divisione in livelli gerarchici: al livello più basso stanno gli ignoranti, poi vengono pittori e letterati, e in cima vengono gli spirituali, cioè il clero. L'aspetto gerarchico è cruciale per la nostra indagine dato che la qualità retorica di commuovere il pubblico ora viene limitato al livello inferiore, cioè agli idioti. Riguardo alla valutazione della mobilitazione mimetica e affettiva ora vengono alla luce cautele e riservatezze:

Paleotti sembra quasi preoccupato che gli effetti del muovere, sottolineati nel primo libro del *Discorso* [. . .] possano portare a negligenze o eccessi espressivi [. . .] Ciò che invece conterebbe di più sarebbe procurare agli occhi del popolo l'opportunità del piacere (dilettere) [. . .] Inoltre sarebbe importante una grande chiarezza affinché le cose rappresentate prima possano essere riconosciute senza particolare fatica, e poi divengano punto di partenza di un insegnamento

²²Paleotti 497.

comodo (instruere) che le persone più intelligenti forniscano agli idioti.²³

Il riassunto di Norbert Michels che ho appena citato, mette in evidenza come l'effetto del muovere al quale nel primo libro del *Discorso* era stato assegnato l'onere principale della legittimazione della pittura come “linguaggio universale,”²⁴ ora rientri sotto la moderazione e il controllo degli altri due effetti che facevano parte delle definizioni classiche della retorica: *delectare* e *docere*. Dal testo di Paleotti è anche ben chiaro che questi effetti entrano nella competenza dei due gruppi di mezzo da Paleotti nominati: ai pittori spetta giudicare l'effetto del *delectare*, mentre i letterati hanno il compito di valutare l'effetto del *docere*. Entrambi sono — a differenza degli “idioti” — coinvolti non solo nella lettura ma anche nella produzione di immagini: i pittori sono responsabili del tessuto estetico della superficie dipinta, mentre i letterati dovrebbero essere chiamati ad esaminare la correttezza delle materie raffigurate. Ciò che Paleotti propone a questo punto quindi è un controllo doppio a livello della produzione pittorica a cui andrebbe sottoposto l'effetto del muovere.

Paleotti non si accontenta però di richiedere una sorveglianza secondo le regole del *delectare* e *docere*. Egli diffida anche degli errori dei pittori e dei letterati. Esiste quindi un'esigenza di far subentrare un'autorità superiore che è quella degli spirituali, cioè il clero cattolico. Gli spirituali stanno al di sopra del modello retorico, le immagini sacre su di loro hanno l'effetto di “eccitare lo spirito & la divotione,”²⁵ quindi un muovere assai sublimato. Come Norbert Michels ha dimostrato, la formula della “eccitazione” rimanda alla teologia delle immagini di San Tommaso d'Aquino.²⁶ Quello che è inteso è un movimento interiore

²³“Paleotti scheint hier geradezu besorgt die im ersten Buch des *Discorso* hervorgehobenen Effekte des “movere,” die nun merkwürdigerweise gar nicht mehr erwähnt werden, könnten zu groben Vernachlässigungen oder Exzessen des Ausdrucks führen. . . . Stattdessen komme es darauf an, den Augen des Volkes auch Vergnügen (dilettare) zu gewähren; Paleotti weist hierfür etwa auf die aus der Antike bekannten Beispiele von “trompe l'oeuil” — Wirkungen hin. Ferner sei eine große Klarheit (chiarezza) . . . wichtig, damit das Dargestellte ohne große Mühe erkannt werden könne oder aber als Grundlage einer bequemen Belehrung (instruere) der “idioti” durch intelligentere Menschen geeignet sei” (Michels 150s).

²⁴Cf. per esempio, Paleotti 216.

²⁵*Ibid.* 497.

²⁶Michels 140–44.

provocato dalle immagini che ha come presupposto una cognizione intellettuale di Dio. E per quello gli "spirituali" riescono a mirare senza guida al senso della salvezza presente nelle immagini sacre.²⁷

Sulla base di questi presupposti solo gli "spirituali" sono in grado di dare un giudizio autonomo delle immagini sacre. Quando un dipinto è di natura veramente sacra, loro lo riconoscono come "cosa a loro proportionata."²⁸ Solo l'equilibrio tra *movere*, *delectare* e *docere* può impedire agli altri tre gruppi di ricadere in interpretazioni disproporzionate.

Il modello di Paleotti alla fine risulta uno strumento che punta sul controllo della *imaginatio* da parte dell'intelletto. L'orientamento retorico dà a Paleotti la possibilità di riconoscere e accettare la pluralità sia dei modi di interpretazione che delle prassi pittoriche del suo tempo, rilanciando nello stesso tempo la superiorità delle immagini sacre. Rispetto alle élite culturali degli umanisti e degli esperti dell'arte viene rivalutato il ruolo del pubblico illetterato che senza distanza critica è esposto alla dinamica mimetica delle finzioni dipinte. D'altra parte però la prassi pittorica deve sottoporsi al giudizio degli intenditori e umanisti che mettono in atto una valutazione più distaccata delle immagini. Il clero, infine, sta *super partes*: egli sorveglia l'equilibrio delle forze tra i tre gruppi inferiori e gli effetti loro assegnati.

In questo "discorso" esemplare della dottrina controriformista la lingua e l'immagine svolgono una doppia funzione: la lingua è uno strumento della critica che permette di prendere distanza dai messaggi. La condizione di ciò è la possibilità della lingua di bloccare la dinamica dell'immagine. Allo stesso tempo la lingua diventa strumento di controllo attraverso cui l'intelletto doma i messaggi. La condizione di ciò è la facoltà della lingua di formulare regole in termini generali.

Le immagini, al contrario, hanno una forte funzione di legame come mezzo di diffusione dei messaggi. Base di ciò è la loro dinamica mimetica e scenica. Allo stesso tempo le immagini sono polivalenti e permettono una serie di interpretazioni. Base di ciò è la loro concretezza sensitiva.

²⁷ "[...] chiamiamo quelli spirituali, che più si danno all'impresa dello spirito, et applicano le cose esteriori all'interiori" (Paleotti 501).

²⁸ Paleotti 502.