

370232

813 S237 E

L'AUTORE MULTIPLO

Pisa, Scuola Normale Superiore
18 ottobre 2002

a cura di Anna Santoni



SCUOLA NORMALE SUPERIORE
PISA 2005

INDICE

<i>Introduzione</i> Salvatore Settis	V
<i>How many Homers?</i> Glenn W. Most	1
<i>Il Camposanto di Pisa</i> Enrico Castelnuovo	37
<i>Troubadours don't sigh about changing configurations of authorship in the history of medieval love poetry</i> Hans Ulrich Gumbrecht	47
<i>Tra memoria e invenzione. Parole e immagini nella tradizione dei Bilderbücher</i> Lina Bolzoni	51
<i>Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo</i> Charles Hope	59
<i>L'autore della scienza: definizioni e paradossi</i> Mario Biagioli	67

TRA MEMORIA E INVENZIONE.
PAROLE E IMMAGINI NELLA
TRADIZIONE DEI *BILDERBÜCHER*

È utile a volte praticare, anche nei nostri studi, un esercizio di distanziamento. I formalisti russi ci hanno insegnato che lo straniamento è componente essenziale della rappresentazione artistica, perché rende di nuovo visibili, collocandole in un'ottica diversa, le cose di tutti i giorni, quelle che la consuetudine ha logorato, fino a farle scomparire dalla nostra percezione. Vorrei provare a compiere un'operazione in qualche modo analoga (*si licet parva comparare magnis*)¹. Il percorso che vi propongo ci porterà a stretto contatto con degli schemi visivi, misti di parole e di immagini, che sono stati per alcuni secoli degli strumenti di base, comunemente usati in diversi paesi europei (a cominciare almeno dal XII secolo). Vorrei iniziare questo percorso da molto lontano, da ciò che resta della cultura arcaica di una popolazione africana: i Luba, che vivono nel Sud Est dello Zaire. Nel 1996 il Museo dell'arte africana di New York ha dedicato loro una mostra, accompagnandola con un catalogo a cui hanno collaborato antropologi e etnologi, archeologi e storici dell'arte². Quel che viene alla luce è una dimensione, materiale e simbolica, che lo sguardo occidentale aveva finora trascurato. Si è infatti tradizionalmente guardato ai manufatti Luba da un punto di vista estetico: si sono dunque scelti e collezionati solo quegli oggetti che in qualche modo potevano essere interpretati come opere d'arte, con una netta preferenza per le statue antropomorfe. Di molti manufatti, d'altra parte, non si capiva proprio l'uso, la funzione, il significato. Fra questi, delle tavole rettangolari di

¹ Ho provato a compiere un'operazione analoga nei confronti dei rapporti tardocinquecenteschi fra magia, poesia e retorica in *Il cacciatore di anime. Note su poetica, retorica e magia in Giordano Bruno*, in N. LONGO, (a cura di) *Studi sul Manierismo letterario, per Riccardo Scrivano*, Roma, Bulzoni 2000, 173-188.

² M. NOOTER ROBERTS, A.F. ROBERTS, (a cura di), *Memory. Luba Art and the Making of History*, New York, Museum for African Art, München, Prestel 1996.

1 legno, dette *lukasa*, da cui sporgono grani di perle e a volte anche immagini in altorilievo.

Tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta si è cominciato a considerarle secondo un'ottica nuova, che teneva conto fra l'altro di quella riscoperta della tradizione dell'arte della memoria che aveva avuto fra i suoi protagonisti Frances Yates³. Il libro della Yates riportava alla luce un modo di ricordare che si basava in primo luogo sullo spazio, sulla successione dei luoghi nello spazio. Mostrava inoltre come i sistemi di memoria fossero capaci di unire insieme le parole e le immagini, la conservazione e l'invenzione: una volta costruito – nella mente, o fisicamente – il teatro della memoria, vi si possono infatti recitare molti spettacoli, nel senso che si possono usare i luoghi e le immagini per creare di volta in volta nuove associazioni.

2 Questi meccanismi di base si rivelavano di incredibile utilità anche nel caso dei manufatti Luba, dei *lukasa* in primo luogo. Si è visto che quello che le perle e le varie sporgenze delineano è un diagramma che rappresenta cose diverse, un'unica struttura che si ripete a livelli diversi della realtà: è ad esempio il territorio Luba, con i luoghi dove risiedono i diversi spiriti protettori, ma è anche la corte del re, con l'ordinata disposizione dei vari dignitari; è l'anatomia del corpo umano e nello stesso tempo è la rappresentazione della tartaruga totemica della famiglia regale. Proprio perché è costruito

³ F. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972). Qualche anno prima era uscito il libro di P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960. Per i nuovi approcci nel campo dell'arte della memoria cfr. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press 1990; EAD., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press 1998; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995; EAD., *La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi 2002. Per un ampio quadro delle diverse funzioni svolte dalla memoria, cfr. A. ASSMANN, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino 2002). Utili spunti anche nel numero monotematico della rivista «Representations», LVI, 1996, 5-6, R. STARN, (a cura di), *The new erudition*, New York, Vintage Books 1996, che raccoglie parte del lavoro elaborato nel corso dell'anno che il Getty Center di Santa Monica, diretto da Salvatore Settis, aveva dedicato alla memoria.

così, il *lukasa* funziona da sistema della memoria: chi lo usa, magari ripercorrendo con il dito i suoi diversi 'luoghi', può ricordare cose molto diverse, come i miti e l'epica delle origini, le migrazioni del clan, gli elogi degli eroi e dei re, gli insegnamenti morali, e così via. In questo modo il sistema di memoria genera le parole, la narrazione, costruisce di volta in volta quella 'memoria' di cui la comunità ha bisogno⁴. Il *lukasa* è usato nei riti, nelle danze, così che l'efficacia delle parole sia rafforzata dalla musica e dal linguaggio del corpo. E chi lo usa non è a sua volta una persona qualsiasi: è un iniziato, che ha viaggiato nel mondo degli spiriti, ed è entrato a far parte del gruppo dei Mbudye, gli «uomini-memoria», gli storiografi di corte, che sono, come gli indovini, i depositari della saggezza.

Per chi, come me, si dedica da ormai molti anni a studi legati all'arte della memoria, è molto stimolante vedere come essi possano fornire una nuova prospettiva, dare nuovi strumenti, anche per capire culture molto lontane dalle nostre⁵. Nello stesso tempo ricerche come quella che ho appena ricordato ci possono aiutare

⁴ Sulla costruzione della memoria collettiva da parte della poesia, cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, W.J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen 1982. Cfr. anche M. HALBWACHS, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaires de France 1941 (trad. it. *Memorie di Terrasantia*, Arsenale, Venezia 1988) e J. COLEMAN, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.

⁵ Cfr., oltre al caso dei Luba, esempi relativi alle culture latino americane: B. SCHARLAU, M. MUNZEL, *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*, Frankfurt am Main-New York, Campus 1986; C. SEVERI, *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Firenze, La Nuova Italia 1993; ID., *Scritture figurate e arti della memoria nel Nuovo Mondo: Valadès, Schoolcraft, Löwy*, in L. BOLZONI, V. ERLINDO, M. MORELLI, (a cura di), *Memoria e memorie*. Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995, Accademia Nazionale dei Lincei, Firenze, Olschki 1998, 29-65; W. MELION, S. KÜCHLER, (a cura di), *Images of memory: on Remembering and Representation*, Washington, Smithsonian Institution Press 1991. Il libro della Yates viene in mente anche agli interlocutori di Bruce Chatwin, a proposito delle «vie dei canti» degli aborigeni australiani: «Prima di venire in Australia parlavo spesso delle Vie dei Canti e a tutti veniva sempre in mente qualcos'altro [...]. Per alcuni le Vie dei Canti somigliavano all'Arte della Memoria alla rovescia [...]. Ma in Australia i *loci* non erano una costruzione mentale, ma eventi del Tempo del Sogno, e in quanto tali esistevano da sempre» (B. CHATWIN, *Le vie dei Canti*, Milano, Adelphi 1995, 371).

anche a guardare in modo diverso la nostra tradizione culturale, a capire ad esempio che anche nel cuore della civiltà europea delle grandi cattedrali, della filosofia scolastica, della *Divina commedia*, hanno funzionato meccanismi in qualche misura analoghi, legati a schemi che hanno fatto da mediatori, da 'guardiani dei confini' fra memoria e invenzione, fra un patrimonio di memoria condivisa e le diverse necessità della sua riproposizione, delle variazioni che i tempi e le circostanze richiedevano⁶. Schemi, vorrei subito sottolineare in relazione al tema del nostro convegno, per i quali, anche se in alcuni casi si possono individuare uno o più autori, ha molto più senso parlare di modalità d'uso, di aree e modi di diffusione, di giochi di variazioni e di combinazioni: insomma, di autore multiplo.

Per vedere come tutto ciò funzioni, vorrei prendere le mosse da un testo, il *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina, scritto nel 1391 a Pisa, nel convento domenicano di Santa Caterina. La vita cittadina è segnata da grosse difficoltà politiche e sociali; la Chiesa, già indebolita dall'esilio avignonese, è dilacerata dal grande Scisma d'Occidente, che, iniziato nel 1378, durerà fino al 1417. Il nostro autore è una figura di spicco dell'ordine domenicano; fra l'altro è più volte priore, tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, del Convento di Santa Caterina⁷. Il *Colloquio spirituale* è dedicato a spiegare i sensi riposti della Messa: ogni gesto del celebrante, ogni sua parola, ogni dettaglio dei paramenti, viene interpretato così da trarne fuori i significati teologici e morali di cui sarebbe portatore. Gli interlocutori sono quattro, ognuno con uno ruolo preciso: Simone, il teologo, spiega i sensi riposti della liturgia; Caterina sollecita i suoi insegnamenti; il «fraticello» ne dà una versione fantastica, costruendo complesse immagini allegoriche; la «monachetta» ascolta, prega, si commuove e, alla fine, va in estasi. È molto importante che il dialogo sia scritto in volgare; questo aspetto, legato alla presenza di interlocutori femminili, ci dà un'idea del pubblico cui intende rivolgersi: in primo luogo un pubblico monastico, ma anche l'intera comunità dei fedeli. Nell'uno e nell'altra le donne avevano una parte di grande rilievo.

⁶ Cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., cap.2-4.

⁷ Cfr. le notizie su Simone date in SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, a cura di F. Dalla Riva; *Presentazione* di C. Delcorno, Firenze, Olschki 1982 e in E. PANELLA, *Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti autori e modelli*, in «Memorie domenicane», n.s. XXVII, 1996, 211-291 (cfr. 266-272).

Le numerose immagini allegoriche che il dialogo contiene sono costruite secondo un preciso procedimento, che possiamo così descrivere:

1. si parte da un'immagine sensibile;
2. si concentra l'attenzione su di un particolare;
3. lo si tramuta per analogia in una immagine spirituale;
4. lo si carica, infine, di efficacia operativa.

Vediamo, ad esempio, i consigli dati alla monachetta mentre il prete indossa la pianeta:

Raguarda fizza a la pianeta, la quale tutte l'altre indumenta cuopre – dice Simone poco dopo – e diviza la vedrai in du' parte [...] allora t'infiamma e accende de la eccelente virtù de la carità, che è madre de l'altre, estendendo l'amore a Dio con tutte le forse e al tuo prossimo come a te medesma⁸.

Le due parti in cui è divisa la pianeta rappresentano infatti le due parti della carità, quella cioè rivolta verso Dio e verso il prossimo. La posizione della pianeta, che ricopre gli altri paramenti sacri, d'altra parte, bene si presta a rafforzare l'allegoria, perché secondo l'insegnamento paolino (I *Cor.*, XIII) la carità sovrasta tutte le altre virtù. I verbi che indicano la vista («raguarda», «vedrai») servono a sottolineare la stretta contiguità tra immagine fisica da un lato, immagine mentale e spirituale dall'altro; suggeriscono anzi che il passaggio dalla prima alla seconda è facile, quasi inevitabile. Il secondo verbo, «vedrai», già descrive una meta raggiunta, qualcosa che si ottiene grazie a quello sguardo fisso e intento («raguarda fizza») che isola un particolare e lo investe di sensi allegorici; è già un vedere con gli occhi dell'anima. La celebrazione della Messa diventa così, negli interventi di Simone, fonte di un ricco processo metonimico: è uno spettacolo di cui egli blocca via via lo svolgimento, sezionando il quadro ottenuto in una lunga serie di immagini sensibili che diventano poi, secondo il procedimento indicato, immagini allegoriche e spirituali. Si tratta di un codice simile a quello che negli affreschi del *Trionfo della Morte* del Camposanto, realizzati negli anni trenta del Trecento, guida le relazioni fra le immagini e le scritte, in latino e in volgare, che vi sono collocate⁹. Ma nel

⁸ SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale* cit., 33.

⁹ Sul Camposanto pisano, cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, C. BARACCHINI, E. CASTELNUOVO, (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino, Einaudi 1996. Sul rapporto fra le immagini dipinte e le scritte che le accompagnavano, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*.

Camposanto si tratta di una grande narrazione, proposta a forti tinte al vasto pubblico cittadino, perché ne tragga un insegnamento penitenziale; qui siamo in un diverso contesto: il messaggio si fa più interiore, il procedimento più intellettualistico; all'*exemplum* e alla *figura* subentra l'allegoria.

La formazione di immagini allegoriche sempre più elaborate ha, nel testo di Simone, una precisa funzione: le immagini si devono imprimere con forza nelle diverse facoltà della mente, devono comunicare conoscenza e insieme operare una trasformazione morale, così da guidare fino alle soglie dell'esperienza mistica. Va evidenziato un punto: tutto il processo – la metamorfosi della immagini, il loro operare sull'anima – è possibile solo perché coinvolge anche la memoria. Tutti gli interlocutori del *Colloquio spirituale* lo sottolineano: quando Simone e il fraticello spiegano i particolari delle loro immagini, invitano la monachetta a «porli davanti all'intelletto», a «ridurli alla memoria», e infine a «meditarli»¹⁰. Questi verbi sono usati, se non come sinonimi, certo come espressioni che indicano le fasi, strettamente legate, di un unico processo. I sensi riposti dell'allegoria, ordinatamente disposti sull'immagine, fanno dunque da guida sia alla comprensione, che alla memoria, che alla meditazione.

Il *Colloquio spirituale*, come abbiamo visto, affida la propria efficacia al gioco che crea tra immagini descritte dalle parole e immagini interiori. Se però allarghiamo l'analisi al di là del testo, vediamo venire sulla scena una terza componente del gioco, e cioè immagini dipinte, o meglio costruite sia con la pittura che con la scrittura. Il *Colloquio spirituale*, infatti, ci è stato tramandato da un

Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte», Roma, Salerno Editore 1987; L. BOLZONI, *Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki, 1988, I, 347-356; C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «ASNP», s. III, XVIII, 1988, 1557-1643; J. POLZER, *The Role of the Written Word in the Early Frescoes in the Campo Santo of Pisa*, in I. LAVIN, (a cura di), *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Actes of XXVIth International Congress of History of Art, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1989, II, 361-366; M. CICCUTO, *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in *Icone della parole. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi 1995, 113-145; BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., cap. I.

¹⁰ SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale* cit., 34, 36, 165.

unico manoscritto, del tutto privo di miniature, però le sue immagini allegoriche trovano puntuale riscontro in una serie di immagini dipinte, largamente diffuse nel Nord dell'Europa a partire, come si accennava sopra, almeno dal Duecento (ma di origine più antica), immagini, o schemi che venivano chiamati *stemmata* o *figurae*, e che la critica ha ricondotto alla tipologia dei *Bilderbücher*¹¹. Partiamo da un esempio – studiato da Michael Evans – tratto da un codice inglese di metà Duecento (British Library, cod. Harleian 3244), che raccoglie testi diversi, utili alla predicazione, fra cui una parte della *Summa vitiorum et virtutum* del domenicano Peraldo, scritta intorno al 1236. Proprio al testo del Peraldo si riferisce la miniatura che qui vediamo: essa occupa le cc. 27v-28r del codice, così da formare un'unica scena. Guardiamo questo regale cavaliere che, aiutato da un angelo, fronteggia una torma di esseri mostruosi. Il rapporto fra parola e immagine è molto stretto: ogni luogo dell'immagine è infatti corredato di un'iscrizione. Per capire quello che abbiamo davanti agli occhi, dovremo non solo leggere le scritte, ma anche fissare la nostra attenzione sul *luogo* dove ciascuna di esse è collocata; dovremo, in altri termini, ripercorrere lentamente, tappa per tappa, l'intero procedimento compositivo dell'autore. È così che l'autore riesce a condizionare, anzi a determinare, i modi, i tempi,

3

¹¹ Per la bibliografia relativa a questi schemi cfr. l'ampio studio di R. SAXL, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, 82-134. Importanti sono poi A. KATZENLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art, from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, The Warburg Institute 1939; R. TUVE, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton, Princeton University Press 1966; A.C. ESMEIJER, *Divina quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, van Gorcum Assen 1978, che chiarisce bene la genesi didattica degli schemi, e il loro legame con l'esegesi biblica; M. EVANS, *The Geometry of the Mind: Scientific Diagrams and Medieval Thought*, in «Architectural Association Quarterly», XII, 1980, 32-55; ID, *An Illustrated Fragment of Peraldus's «Summa» of Vice: Harleian Ms. 3244*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, 14-68; S. SETTIS, recensione a G. POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981, in «Rivista di letteratura italiana», I, 1983, 405-410. Per il nesso con l'arte della memoria, cfr. J.B. FRIEDMAN, *Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique in Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, a cura di B. Roy e P. Zumthor, Montréal-Paris, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal 1985, 169-184; M. CARRUTHERS, J. ZIOLKOWSKY, (a cura di), *The Medieval craft of Memory: an anthology of texts and pictures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 2002.

i procedimenti della ricezione, come ha scritto Salvatore Settis nella recensione alla *Parola dipinta* di Giovanni Pozzi, a proposito di simili prodotti misti. «L'image-vision a cédé – ha scritto Jean Charles Schmitt – la place à l'image-lecture, sur la quelle il faut cheminer et qu'il faut déchiffrer»¹².

La chiave di lettura ci è offerta dal *titulus* che sta in alto: «militia est vita hominis super terram» («la vita dell'uomo sulla terra è una milizia»), tratta dal libro di Giobbe (VII,1). Qui sta l'origine di tutto il sistema della rappresentazione. I due elementi che vengono associati (la vita del cristiano, il combattimento del cavaliere) vengono suddivisi nelle loro componenti: le virtù che servono al cristiano da un lato, le armi che servono al cavaliere dall'altro. Le iscrizioni fanno sì che la catena delle associazioni diventi visibile e riconoscibile: l'elmo è la speranza, lo scudo è la fede, la lancia è la perseveranza, il cavallo è la buona volontà, e così via. Se il passo di Giobbe sopra citato dà la chiave di lettura unitaria, un passo della lettera agli Efesini costituisce il punto di riferimento più vicino del procedimento retorico che viene qui visualizzato:

Rivestitevi dell'armatura di Dio [...] In piedi, dunque, cinti e fianchi con la verità, rivestiti della corazza della giustizia, e per calzari lo zelo [...] Abbiate sempre in mano lo scudo della fede [...] Prendete l'elmo della salvezza e la spada dello Spirito, che è la parola di Dio (*Ephes.*, VI, 13 – 17)¹³.

La miniatura inglese visualizza non solo una concezione (la vita come combattimento), ma anche un preciso procedimento retorico, che è spesso usato nel testo di Simone (ed è di uso piuttosto comune in altri testi contemporanei). Nel *Colloquio spirituale* leggiamo ad esempio che la speranza conforta il peccatore avviato al pentimento, e

perché lo vede anco infermo e impotente, li dona uno cavallo che lo meni a la celestiale patria, e è lo disiderio. Questo cavallo è ornato di veste di volontà monda, la sella è la compunzione, lo fieno è la divossione: in su quine saglia chi si converte, e corra e speroni lo cavallo cone esempli di santi [...]¹⁴.

¹² J.-C. SCHMITT, *Les images classificatrices*, in «Bibliothèque de l'École des Chartres», CXVLVII, 1989, 311-341.

¹³ La glossa ordinaria arricchisce le indicazioni di San Paolo, arrivando a includere anche un cavallo (cfr. EVANS, *An Illustrated Fragment of Perldus's «Summa»* cit., 19).

¹⁴ SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale* cit., 39.

È chiaro che un brano come questo si potrebbe agevolmente tradurre in una immagine mista del tutto simile a quella del codice inglese: basterebbe cambiare le iscrizioni.

Ma guardiamo ora il contesto in cui il cavaliere è inserito. Ha di fronte a sé un'orda di demoni mostruosi, che sono collocati entro una griglia rettangolare. Ancora una volta dobbiamo farci guidare dalle iscrizioni: vedremo allora che si tratta dei sette vizi capitali, e della loro numerosa figliolanza (i vizi minori che ne derivano). Ad essi corrispondono – schierati in campo avverso, dalla parte del cavaliere – le sette bianche colombe, che rappresentano i doni dello Spirito Santo, e le sette beatitudini del discorso della montagna, iscritte sul filatterio che è sorretto dall'angelo. Siamo di fronte alla rappresentazione visiva di un sistema di corrispondenze, di contrapposizioni, di derivazioni – di un sistema, in sostanza, di classificazione. Anche qui siamo in presenza di procedimenti retorici che possiamo agevolmente ritrovare e/o riprodurre in un testo: se percorriamo la griglia rettangolare dall'alto in basso, possiamo ricorrere all'enumerazione; se la percorriamo in senso orizzontale, possiamo ricorrere all'antitesi. In entrambi i casi il gioco delle corrispondenze numeriche (il sette, in questo caso) costituisce una cornice unitaria cui ricondurre la pluralità.

Così ad esempio nel *Colloquio spirituale*, nei capitoli 30 e 31, il *Pater noster* viene diviso in sette richieste, ognuna delle quali è collegata a un dono dello Spirito Santo, a una beatitudine del Discorso della Montagna, a una virtù e al vizio contrapposto. È lo stesso schema che troviamo spesso visualizzato nei *Bilderbücher*, ad esempio con dei cerchi concentrici.

Possiamo così vedere come un unico codice retorico attraversi pratiche e linguaggi diversi: letterario, figurativo, o misto. Ma si può dire qualcosa di più. La miniatura inglese ci mette sotto gli occhi, ci fa capire con l'immediatezza della rappresentazione visiva, lo stretto legame che si può creare – nella pittura come nel testo letterario – fra allegoria e immagini della memoria. Abbiamo già visto come le iscrizioni trasformino ogni parte dell'immagine sensibile in immagine morale. Nello stesso tempo l'insieme funziona da sistema mnemonico: l'ordine dei *loci* non è solo garantito, ma si rivela forte e compatto; i diversi *loci*, segnati appunto dalle iscrizioni, sono come le tessere di un *puzzle*: c'è un unico modo di ricomporle, c'è un'unica immagine entro cui tutte possono trovare collocazione. Attraverso le iscrizioni, inoltre, i concetti astratti delle diverse virtù vengono collocati nei *loci* e associati a immagini sensibili. Queste ultime diventano così non solo allegorie, ma anche, secondo i det-

tami dell'arte della memoria, *imagines agentes*; conoscenza e ricordo del sistema dei vizi e delle virtù vanno di pari passo.

5 Con le stesse modalità sono costruite altre immagini miste che trovano puntuale rispondenza nel *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina, come la «Turris sapientiae», lungamente descritta nel VI capitolo¹⁵, o come «l'albero della meditazione di Gesù», nell'ultimo capitolo, che corrisponde fedelmente al *Lignum vitae* di ascendenza bonaventuriana, di cui Simone poteva vedere un esempio, fra l'altro, nell'affresco attribuito a Taddeo Gaddi, nel refettorio di Santa
6 Croce a Firenze.

Quel che è importante sottolineare è il ricorrere di uno stesso codice retorico, di identiche modalità compositive. Questo rende possibile il rapporto aperto che si crea tra i testi letterari e le immagini dei *Bilderbücher*, il fatto cioè che si verificchino tutte le combinazioni possibili. Abbiamo infatti

1. testi corredati da immagini (che a loro volta possono condensare in sé anche altre tradizioni testuali);
2. testi senza immagini (come il *Colloquio spirituale* di Simone);
3. immagini senza testi, spesso riunite in un ciclo.

Se infatti è vero che esiste un'unica logica compositiva, basata sulla catena delle corrispondenze e delle analogie, si capisce come un'immagine mista che rappresenta, interpreta un testo (o più testi insieme), possa a sua volta generare altri testi, e viceversa. Possiamo vedere in azione la dimensione creativa della memoria. Queste immagini miste, infatti, proprio perché sono dei sistemi di memoria, possono funzionare anche come macchine per creare testi. In quanto concentrano in sé un patrimonio di conoscenze, associandole a figure sensibili, possono produrre altre associazioni, altri 'ricordi'. Non solo il testo è traducibile in immagine, ma l'immagine può a sua volta generare nuovi segmenti di testo. Siamo di fronte a un processo di rispecchiamento, ma anche di diffrazione, di moltiplicazione, un processo, in altri termini, a spirale.

Ci possiamo chiedere quale diffusione avessero procedimenti di questo tipo. Il testo di Simone, come si diceva, è scritto in volgare, denuncia la volontà di rivolgersi ad un pubblico più ampio di quello di chi conosce il latino; resta tuttavia un testo di raffinato intellettualismo, fortemente connotato in senso mistico. Molti

¹⁵ Sulla torre della sapienza, cfr. *The Medieval Craft of Memory* cit., 215-225.

altri indizi, tuttavia, ci indicano che sarebbe sbagliato fermarsi qui, e pensare a un uso limitato, da *élite*, del gioco di immagini che abbiamo descritto. Molte delle immagini miste dei *Bilderbücher* non si trovano soltanto miniate su preziosi manoscritti; le vediamo dipinte su tavole, o in grandi affreschi, o ancora istoriate sulle vetrate. Questo vale soprattutto per il *lignum vitae*, ma un'attenta ricerca potrebbe riservare non poche sorprese anche per le altre immagini. Ad esempio tracce di un affresco quattrocentesco che rappresentava la *turris sapientiae* sono state trovate nell'Alta Val Brembana, sotto il portico della chiesa di Averara. La dipinge, nel 1446, «Petrus de Arsenelis»¹⁶. Il caso di Averara ci dice che anche uno schema così complesso come la Torre della sapienza non era destinato solo alla meditazione privata, ma che un bravo predicatore lo poteva usare anche per un pubblico di varia composizione. Del resto il predicatore francescano più famoso del Quattrocento, san Bernardino da Siena, userà in modo innovativo sia i vecchi schemi dei *Bilderbücher*, sia uno spregiudicato gioco di rinvio alle pitture che il pubblico poteva vedere nelle chiese, nelle piazze, nei palazzi pubblici della città.

Ma torniamo a quello che si diceva sopra, al fatto cioè che le stesse modalità retoriche che guidano la composizione e l'uso dei nostri schemi ne facciano un'opera collettiva, che è nello stesso fissata e in continuo divenire, attraverso molteplici usi e interpretazioni. Anche quando accompagna un testo, lo schema visivo ha con esso un rapporto piuttosto libero, ben diverso da una fedele illustrazione. Il cavaliere della miniatura inglese, come si diceva, accompagna il testo di Peraldo sui vizi e sulle virtù che ebbe un'enorme importanza nella cultura medievale: Carlo Del corno ne ha segnalato ad esempio la presenza nella struttura del Purgatorio dantesco¹⁷. Ci aspetteremo dunque che esso visualizzi la classificazione che il testo descrive. In realtà, come ha notato Michael Evans, la rappresentazione grafica dei vizi si basa su di un altro testo, il *Tractatus de virtutibus et de vitiis et de donis Spiritus Sancti* di Alano di Lilla¹⁸. Nello stesso tempo non conosciamo nessuno testo che corrisponda con precisione al valore

¹⁶ Sulla Torre della Sapienza di Averara, cfr. G. ALESSANDRETTI, *La torre svelata*, in «Istituzioni e territorio», Bimestrale della Provincia di Bergamo, II, 5, 1987, 38-40; C. CIOCIOLA, «Visibile parlare»: agenda, Cassino, Università degli Studi di Cassino 1992, 36-37; BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., 146-148.

¹⁷ C. DELCORNO, *Dante e Peraldo*, in *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino 1989, 195-228.

¹⁸ EVANS, *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa* cit., 15.

allegorico attribuito a ciascuna parte della armatura del cavaliere, mentre, come già si notava, possiamo agevolmente usare il cavaliere per visualizzare molti segmenti di testi diversi. Il rapporto fra testo e schema visivo in uno stesso manoscritto – nel nostro caso la mancata corrispondenza – chiama in campo il problema del rapporto fra l'autore del testo, il copista e chi realizza la miniatura. Ma, ben al di là di questo problema, che resta per lo più di difficile soluzione, quella che vediamo in azione è una logica interessata al gioco delle corrispondenze e delle associazioni, non certo al 'rispecchiamento' fra messaggio iconico e messaggio linguistico.

Un esempio molto significativo in questo senso è il caso del serafino, o del cherubino (i due termini si possono facilmente sovrapporre), che è, accanto al *lignum vitae*, uno degli schemi di più larga diffusione. Avrà fra l'altro un ruolo di primo piano nella leggenda francescana, poiché san Bonaventura racconta che sulla Verna, quando Francesco riceve le stimmate, gli era apparsa l'immagine di un serafino sovrapposta al crocifisso¹⁹. Ne vediamo qui l'esempio presente nel ciclo della Biblioteca Laurenziana (codice Pluteo 30.24) da cui già abbiamo tratto qualche esempio²⁰. Il cherubino, ci avverte la scritta, è l'immagine dell'uomo; le sue sei ali rappresentano le sei tappe che egli deve percorrere per raggiungere la salvezza: le prime due ali corrispondono infatti alla purificazione del corpo e dell'anima; quelle intermedie, alla confessione e alla penitenza, mentre la coppia di ali che sta in alto rappresenta l'amore di Dio e del prossimo. La ruota indica le sette opere di misericordia corporale su cui tutto poggia, perché Dio ne chiederà ragione nel giorno del giudizio. La rappresentazione visiva del cherubino

¹⁹ Sul significato della versione fornita da san Bonaventura, cfr. C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi 1993.

²⁰ Si tratta di un codice miscellaneo, che raccoglie testi del Tre e del Quattrocento, e si intitola *Thebit de scientia imaginum sive variorum opera, partim Astronomica, partim etiam moralia*; cfr. A.M. BANDINI, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Firenze, Typis Caesareis 1775, II, coll.81-84. Non si hanno per il momento dati sulla provenienza del codice; si sa solo che faceva già parte della Biblioteca nel 1589. Il cod. Pluteo 92, sup. 94 A, dell'Archivio Storico della Biblioteca Medicea Laurenziana *Fogli e carte attinenti alla Regia Biblioteca Laurenziana raccolti dal canonico A.M. Bandini*, che contiene il catalogo manoscritto della Biblioteca redatto nel 1589 da Giovanni Rondinelli e Baccio Valori, lo registra infatti a c. 35r. Ringrazio la dottoressa Giovanna Rao, della Biblioteca Medicea Laurenziana, per la sua collaborazione.

rimanda a un testo, il *De sex alis cherubin*, che in genere si colloca nella seconda metà del XII secolo e si attribuisce a Alano di Lilla²¹. Nell'immagine del manoscritto fiorentino la corrispondenza è piuttosto fedele. L'unica differenza significativa sta nella ruota: essa sostituisce i due turiboli che il testo pone davanti al cherubino, per rappresentare le preghiere di coloro che sono dediti rispettivamente alla contemplazione e alla vita attiva.

La fortuna del nostro serafino è di lunghissima durata. Se noi guardiamo almeno una piccola parte del gioco fra parole e immagini che intorno ad esso si organizza per dei secoli, vediamo che il rapporto è quanto mai aperto. Il testo attribuito ad Alano di Lilla, secondo la critica più recente, è a sua volta frutto di una combinazione fra testi diversi: la prima parte, incentrata sull'esegesi della visione di Isaia (6,1-4), deriva, con poche modifiche, dal *De arca Noe morali* di Ugo di San Vittore, mentre la seconda parte, più analitica e didattica, è di incerta attribuzione²². A sua volta lo schema del serafino viene sottoposto a una serie di variazioni e a un'*ars combinatoria* che lo rendono disponibile per le diverse esigenze, di predicazione e di didattica, ma anche per un percorso personale di meditazione e trasformazione interiore. Ad esempio Bernardino lo usa più volte come schema, come mappa di un intero ciclo di predicazione²³: a Padova, nel 1423, ne fa vedere con ogni probabilità l'immagine, a cui aggiunge quattro diademi in capo e altri tre ai piedi²⁴. L'anno dopo, predicando la Quaresima a Firenze, a Santa Croce, delinea invece l'immagine solo con le parole, costruendo su ciascuna delle penne in cui sono divise le ali la predica del giorno²⁵. Lo scopo è di imprimere via via, giorno per giorno, particolare per particolare, l'immagine del serafino nella mente dei suoi ascoltatori, o almeno nella mente di coloro che egli chiama gli «intendenti». Varia, come spesso accade, il significato attribuito a ciascuna ala e a ciascuna penna; l'*ars combinatoria* qui

²¹ A. DI LILLA, *De sex alis cherubim*, in *Patrologia latina*, CCX, coll. 269-280.

²² Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, M. CARRUTHERS, J. ZIOLKOWSKI (a cura di), *The Medieval Craft of Memory* cit., 83-102, traduzione di Bridget Balint.

²³ Cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit., 141-166.

²⁴ *Quadragesimale nuncupatum Seraphim*, in BERNARDINO DA SIENA, *Opera*, vol. III, Lugduni, Huguetan 1650, 168-347.

²⁵ BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, a cura di C. Cannarozzi, Pistoia, Alberto Pacinotti 1924.

si esercita sul volto del serafino: ne escono, dice Bernardino, sette splendori, sui quali costruirà le sue prediche della settimana santa. E così sicuramente si comportano tanti altri predicatori, nei più diversi luoghi d'Europa: il serafino funziona da schema riusabile, da griglia che si può variamente disporre e riempire. L'autore multiplo agisce secondo i principii retorici della variazione e della combinazione, applicandoli sia alle parole, che alle immagini, che ai vari modi del loro intreccio.

Ma c'è un altro elemento per così dire creativo che svolge un ruolo importante nella tradizione, che contraddistingue, a sua volta, l'azione dell'autore multiplo, ed è l'esegesi. Per cogliere meglio questa componente, bisogna fare un passo indietro, risalire cioè all'origine degli schemi di cui ci stiamo occupando: vicenda quanto mai complessa, non ancora bene chiarita, che sarebbe molto interessante ricostruire.

Sono usati in età carolingia, e conoscono il loro momento di massima fortuna, a quanto si può ricostruire, tra il XII e XIII secolo, soprattutto nell'Europa del Nord, in aerea tedesca e inglese, oltre che in Francia; l'Italia sembra meno coinvolta, ma si tratta di un'esperienza che è in larga parte ancora da riscoprire.

Le loro origini sono però più antiche. Vi confluiscono diverse tradizioni: quella didattica, scolastica, e quella della esegesi biblica (a cui va aggiunto l'uso di cerchi concentrici per visualizzare i moti celesti). L'uso di diagrammi e di schemi circolari era infatti molto diffuso nelle scuole, per rappresentare i procedimenti logici e le classificazioni della retorica, ad esempio, così da aiutare gli studenti a capire e a ricordare. La *rota Vergilii* che usava le tre opere di Virgilio come esempio dei tre stili canonici, è forse il caso più comune, e ancor oggi più familiare a chi si occupa di letteratura²⁶. L'uso dei diagrammi sembra risalire al VI secolo: un testo molto diffuso nelle scuole, le *Institutiones* di Cassiodoro, insegnava che «il modo di imparare è in qualche modo duplice» («duplex quodammodo discendi genus est») (II,5), nel senso che ci si prepara con la

²⁶ Cfr. C. RICHTER SHERMAN, *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1995. Sulla *rota Vergilii* cfr. la voce di Giorgio Stabile in *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1988, 586-587, che ricorda che la prima documentazione è in un codice della *Poetria* di Giovanni di Garlandia (1195 ca.-1272 ca.); la ruota illustra il capitolo dedicato all'arte della memoria.

vista a imparare quel che poi entrerà attraverso l'udito²⁷. E infatti era corredato di un numero notevole di diagrammi, per lo più di argomento retorico e dialettico.

Schemi analoghi venivano usati per visualizzare i rapporti di consanguineità, che giocavano un ruolo di primo piano nella tradizione giuridica e nel regolare i rapporti interpersonali²⁸. I diagrammi, così come altri schemi geometrici, possono essere arricchiti di elementi ornamentali e inseriti in contesti figurativi. Immagini vere e proprie, capaci di colpire i sensi e la fantasia, possono così o accompagnarsi allo schema (ne abbiamo visto un esempio nella miniatura inglese, dove la griglia rettangolare è collocata di fronte al cavaliere), oppure sostituirsi completamente allo schema stesso, pur perpetuandone la funzione: il caso più comune è quello del diagramma che diventa un albero.

Proprio questo caso ci permette di capire che non si tratta di una trasformazione puramente tecnica. La rappresentazione diventa non solo più capace di parlare agli occhi del corpo, ma anche più adatta a suscitare immediatamente intorno a sé una catena di suggestioni e di associazioni, più capace in altri termini di riattivare un patrimonio di memoria culturale. L'albero ha ricca parte sia nell'esperienza comune, sia nei miti, nelle leggende, nell'immaginario collettivo. In particolare ha una notevole presenza nella Bibbia, in passi che la tradizione esegetica aveva provveduto a collegare fra loro, così da dar loro uno straordinario rilievo. Consideriamo ad esempio l'albero di Jesse, che a partire dall'XI secolo ha una larghissima diffusione nelle miniature, negli affreschi, nelle vetrate, nelle sculture, perfino nelle decorazioni lignee delle case²⁹. Si tratta della rappresentazione del sogno di Isaia (*Is.*, XI, 1 – 10:

²⁷ CASSIODORO, *Institutiones*, Lib. II, *Praefatio*, 5, citato da EVANS, *The «Ysagoge in Theologiam»* cit., 5.

²⁸ Sui caratteri e le funzioni degli alberi genealogici, cfr. C. KLAPISCH ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard 2000.

²⁹ Cfr. É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin 1949, V ed.; A. G. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, Oxford University Press, 1934; ID., *Catalogue of Trees of Jesse in the 13th and 14th Centuries*, London, The Warburg Institute, 1953; E. S. GREENHILL, *The Child in the Tree: A Study of the Cosmological Tree in Christian Tradition*, in «Traditio», X, 1954, 323 sgg.; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France 1955-1957, II, 129-140; E. JAMES, *The Tree of*

«egredietur virga de radice Jesse...»); qui viene visualizzata l'esegesi tradizionale che lo leggeva come una profezia della genealogia di Gesù. Per questo l'albero ha la sua radice in Jesse, e il suo culmine in Maria, come recitava anche la formula mnemonica

Virga Jesse floruit,
Virgo Deum genuit.

L'antico *arbor consanguineitatis* viene qui riusato per visualizzare un modo di leggere la Bibbia che stabilisce corrispondenze figurali tra Vecchio e Nuovo Testamento. Ma proprio questo ci permette di cogliere un punto che gioca un ruolo centrale nella vicenda di cui ci stiamo occupando. In altri termini quelli che una tradizione critica ha definito, un po' sbrigativamente, come schemi tipologici, debbono la loro fortuna esattamente a questo, e cioè al fatto che essi nascono da un incontro fra la tradizione delle scuole e le esigenze della esegesi biblica. Nelle scuole, gli schemi visivi avevano mostrato la loro capacità di condensare in modo semplice, rapido, efficace, testi ponderosi e classificazioni complicate; opportunamente riciclati, quegli stessi schemi potevano rispondere ai bisogni di una esegesi biblica che voleva mettere sotto gli occhi la rete complessa di rapporti figurali e allegorici che andava tessendo

Life: an Archaeological Study, Leiden, Brill 1966; la voce *Wurzel Jesse* in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum, Wien, Herder 1972, IV, 550-558; R. COOK, *The Tree of Life: Image for the Cosmos*, London, Thames and Hudson 1974; A. BENNETT, *The Windmill Psalter: the Historiated Letter E of Psalm one*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIII 1980, 52-67; G.L. PODESTÀ, *Il simbolo dell'albero*, in *Storia ed escatologia in Ubertino da Casale*, Milano, Vita e Pensiero, 1980, 252-261; P. DRONKE, *Arbor caritas*, in P.L. HEYWORTH, (a cura di), *Medieval Studies for Jack A. W. Bennett*, Oxford, Clarendon Press 1981, 207-243; G.B. LADNER, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1983, I, 253 sgg. e II, 747 sgg.; G. DUFOUR KOWALSKA, *L'arbre de vie et la croix: essai sur l'imagination visionnaire*, Genève, Editions du Tricorne 1985; O. MAZAL, *Der Baum: ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei*, Graz, Akademische Druck 1988; T. GIANI GALLINO, *L'albero di Jesse. L'immaginario collettivo medievale e la sessualità dissimulata*, Torino, Bollati Boringhieri 1996. Sull'intreccio con la produzione duecentesca di candelabri a sette bracci, cfr. F. CERVINI, *Alberi di luce. Il Candelabro Trivulzio nella cultura medievale*, in *Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, testi di S. ANGELUCCI, E. BRIVIO, E. CASTELNUOVO, F. CERVINI, A. DONINI, S. LANUTI, M. SUPERCHII, Milano, Credito Artigiano 2000, 21-166 (cfr. 83-116).

fra luoghi diversi della Scrittura, fra Vecchio e Nuovo Testamento. Come la Scrittura offre all'interprete un testo unico, ma che può essere letto secondo i quattro sensi (letterale, allegorico, morale, anagogico), così si possono costruire rappresentazioni visive che si possono interpretare secondo modalità diverse, proprio perché rinviano alla Scrittura: la Esmeijer parla di «multi – interpretable representations» e di un metodo di «visual exegesis»³⁰. Come la Scrittura racconta il passato ma nello stesso tempo guida alla salvezza e insegna i misteri divini, così le rappresentazioni visive di cui qui ci occupiamo possono svolgere diverse funzioni: didattiche, mnemoniche, morali, ma anche mistiche e profetiche. Come il seme che cresce e produce un grande albero, così può agire nella mente dell'interprete lo schema che visualizza corrispondenze derivate dalla Scrittura: il ruolo dell'interprete può e deve essere creativo, nel senso che può e deve attivare una parte almeno delle infinite ricchezze che sono presenti in ogni dettaglio del testo sacro.

Un esempio quanto mai significativo sia di come si creano i nostri schemi, sia di come intorno ad essi possa crescere, attraverso il tempo, il lavoro dell'esegesi, di come si possano addensare le glosse, ci è offerto dal *Liber figurarum* attribuito a Gioachino da Fiore (1145 – 1202), «il calavrese abate Giovacchino \ di spirito profetico dotato» (Par. XII, 140 – 141)³¹. Si tratta di uno degli esempi più belli di *Bilderbücher*, che viene realizzato, con ogni probabilità, poco dopo la morte di Gioachino, così da costituire una specie di *summa* visiva delle sue opere. Monaco cistercense, predicatore e profeta, Gioachino aveva legato strettamente fra di loro ideali di riforma religiosa, esegesi biblica, interpretazione della storia e visione profetica. La sua era una rappresentazione della storia dell'umanità fortemente drammatica e insieme scandita entro ritmi precisi: il Vecchio e il Nuovo Testamento si rispecchiano l'uno nell'altro; le generazioni, i tiranni, le persecuzioni, si corrispondono. Alcuni numeri della Bibbia danno la chiave per collocare ordinatamente il passato e il futuro entro una griglia caratterizzata da un ordine matematico: il dodici delle tribù di Israele, i sette sigilli dell'*Apocalisse* e soprattutto il tre del mistero trinitario. L'umanità ha vissuto sei età, che corrispondono all'era del Padre e del Figlio; deve attendersi lo scontro finale con l'Anticristo, dopo di che ci sarà la settima età,

³⁰ ESMEIJER, *Divina quaternitas* cit.

³¹ L. TONDELLI, *Il libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*, a cura di M. Reeves, B. Hirsch-Reich, Torino, Società Editrice Internazionale 1990 (I edizione, 1953).

quella del sabato, caratterizzata dal regno dello Spirito Santo, dalla pace e dal riposo, dalla libertà dalla legge, dalla contemplazione. Questa età felice realizzerà sulla terra la Gerusalemme celeste e sarà seguita dalla resurrezione dei morti.

Gioachino insegnava a leggere la Bibbia andando al di là del senso letterale, così da cogliere il senso spirituale, il gioco delle corrispondenze numeriche, così da riuscire a vedere, nelle vicende umane, il progressivo manifestarsi della Trinità. Offriva schemi interpretativi entro cui collocare il passato, il presente, il futuro. Schemi che, potremmo dire, avevano una forte carica di convinzione e insieme aiutavano, per così dire, a ricordare il futuro. Intorno a questi schemi, a partire dalla morte di Gioachino per secoli e secoli (abbiamo ad esempio delle testimonianze cinquecentesche³²) si sviluppa una intensa attività di interpretazione tanto più appassionata e vitale perché si tratta di leggere la realtà politica e sociale del presente come un segno del futuro, si tratta in altri termini di stabilire dove, in quale *locus* degli schemi di Gioachino collocare la propria vicenda, il proprio tempo. Vediamo ad esempio uno degli schemi più famosi, il *Draco magnus et rufus*³³. L'immediata suggestione dell'immagine apocalittica veniva rafforzata e dilata-
8 ta dall'esegesi (il testo tende qui a occupare ogni spazio lasciato libero dall'immagine); le componenti numeriche (le sette teste, le dieci corna della sesta testa) permettevano poi sia di riproporre la visione della storia come scandita dai sette tiranni, e dalle sette persecuzioni, sia di associarla a *imagines agentes* familiari e terrificanti. Uno dei problemi essenziali diventa, in questa prospettiva, identificare storicamente il personaggio da associare con la settima testa, da identificare cioè con l'Anticristo che scatenerà la battaglia finale. A metà Duecento, ad esempio, tra i francescani gioachimiti si diffonde la convinzione che si tratti dell'imperatore Federico II.

³² Nel Cinquecento, come ci testimoniano alcuni documenti conservati nei fondi dell'Inquisizione, un gruppo di artigiani veneziani va nella basilica di San Marco, per osservare alcuni mosaici di tema apocalittico il cui programma, si diceva, risaliva a Gioachino da Fiore. Essi erano certi che l'esame di quelle immagini li aiutasse a interpretare gli eventi storici del presente e insieme ad alimentare l'attesa di un mondo unito e pacificato. Cfr. O. NICCOLI, «*Prophetie di musaicho*». *Figure e scritture gioachimite nella Venezia del Cinquecento*, in A. ROTONDÒ, (a cura di), *Forme e destinazione del messaggio religioso. Aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*, Firenze, Olschki 1991, 197-227. Devo a Adriano Prosperi la segnalazione di questo saggio.

³³ *Il libro delle figure* cit., tav. XIV.

In ogni caso lo schema esegetico e profetico è sempre lì, davanti agli occhi o collocato solo nella mente, pronto a ricevere in sé una particella del presente per inserirla in un grande disegno che le dia un senso, magari tragico e apocalittico. Il gioco dell'interpretazione, in altri termini, può sempre rilanciare la dimensione creativa dell'immagine di memoria.

Nel lontano 1942, quando ancora gran parte delle biblioteche erano chiuse e i manoscritti, come egli ricorda, erano stati iscatolati e portati in luoghi sicuri, Fritz Saxl pubblica, sul «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», un lungo e bellissimo articolo che, prendendo spunto da un codice quattrocentesco della Casanatense, sottolinea l'importanza e, per così dire, i modi di funzionamento specifici dei *Bilderbücher*. In una lunga nota ricorda come Gombrich si stesse occupando di quegli schemi, in particolare del serafino, in vista di uno studio sulla caricatura e nota che si possono ritrovare, in chiave secolarizzata, gli stessi procedimenti retorici (ad esempio il prendere alla lettera una metafora e visualizzarla) nei manifesti di satira politica dell'Otto e del Novecento³⁴. Anche questa nota, che nasce da un momento di intensa ricerca e sperimentazione all'interno del Warburg Institute, e in una fase molto delicata della storia europea, ci fa capire che la storia dei nostri schemi visivi, con le modalità operative dell'autore multiplo che essi comportano, è ben lungi dall'essersi conclusa nel Medioevo. Ci riguarda ancora.

LINA BÓLZONI

³⁴ SAXL, *A Spiritual Encyclopaedia* cit., 101-103, n. 3. «This process of secularization – scrive Saxl – not only bears upon the motives but also upon the intended effects: I a world no longer used to 'reading' pictures but rather to seeing them as naturalistic representations of another world, this symbolic language acquires a humorous effect.» E poco dopo: «Nothing can illustrate more clearly the profound change that had given a new lease of life to the ancient motives of didactic allegory: they had been created to stimulate and assist meditation on an intricate current of thought-now the mild shock caused by the visually absurd is resolved into laughter when the meaning is understood in a flash».