

30
ANDREA TORRE

«VERMIGLIE ET APERTE SERBÒ».
MEMORIA ED ETIMOLOGIA, METAFORA E
SIMBOLO IN UN PANEGIRICO DEL TESAURO



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMVII

LETTERE ITALIANE

Anno LIX • numero 3 • 2007

Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,
Giorgio Ficarra, Marc Fumaroli, Giulio Lepschy, Carlo Ossola,
Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif, Fabio Finotti,
Claudio Griggio, Giacomo Jori

Articoli

- E. VESENTINI, «*Pour l'honneur de l'esprit humain*» Pag. 317
F. GIUNTA, *Panigarola e la Francia. Note sulla Vita e la teoria della predicazione* » 331
A. TORRE, «*Vermiglie et aperte serbò*». *Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesoro* » 352

Note e rassegne

- NOTIZIE DI MANOSCRITTI: F. DI BRAZZÀ, *Pietro Verri e i suoi rapporti con Niccolò Gabrielli* » 381
F. FIDO, *Appunti goldoniani* » 398
G. RADIN, *Memoria d'Ofelia d'Alba. Per la storia di una poesia e di un libro* » 413

Recensioni

- E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Prefazione di M. Guglielminetti (E. Curti), p. 449. - CH. S. CELENZA, *The Lost Italian Renaissance. Humanists, Historians, and Latin's Legacy* (I. Candido), p. 453. - G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura e con apparato critico di R. Terreni (F. Latini), p. 458.

- I Libri: «*Lettere Italiane*» tra le novità suggerisce (si parla di Contini, Boitani) Pag. 464

- Libri ricevuti » 470

Abbonamento 2007: Italia € 63,00 Estero € 86,00

Collezione completa: chiedere offerta

Indirizzare manoscritti, libri per recensione e quanto riguarda la Redazione a:

«LETTERE ITALIANE» - DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA - UNIVERSITÀ DI PADOVA -

Via Beato Pellegrino, 1 - 35137 PADOVA

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda l'Amministrazione a:

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI - Cas. postale 66 - 50100 FIRENZE, Viuzzo del Pozzetto, 8 -

50126 FIRENZE - Conto corrente postale 12707501 - Tel. 055.65.30.684 - Fax 055.65.30.214

(e mail: periodici@olschki.it)

Pubblicato nel mese di novembre 2007

«Vermiglie et aperte serbò».

Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauro

Ricordo di come il ragazzo sanguinasse abbondantemente, selvaggiamente, quando è stato ferito. Com'è esiguo, in confronto, il mio sanguinare qui sulla pagina. Quello che ancora esce da un cuore prosciugato.

J. M. COETZEE

Il *Memoriale*, «discorso sacro» di Emanuele Tesauro,¹ si offre a noi quale esemplare caso di predica a concetto, fortunata forma della oratoria sacra cinque-secentesca che di regola affronta un no-

¹ Tutte le citazioni sono tratte da E. TESAURO, *Il Memoriale*, in Id., *Panegirici et Ragionamenti*, Venezia, G. F. Valvasense, 1671, vol. III, pp. 333-360. D'ora in poi il panegirico tesauroiano verrà indicato, nel testo e in nota, con la sigla *Mem.* Sulla contiguità storica e stilistica tra *Panegirici* e *Cannocchiale* (e sulla matrice mariniana che i primi elaborano) si vedano le osservazioni presenti in E. RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 51-75. Più in generale sui *Panegirici* di Emanuele Tesauro si ricorra a: padre GIOVANNI DA LOCARNO, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum Historicum Ord. Fr. min. cap., 1954, pp. 147-153; R. CANNAVACCIUOLO, *La lingua dei «Panegirici» di Emanuele Tesauro*, «AGME», XXXIX, 1986, n. 1, pp. 51-86; M. L. DOGLIO, *Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura*, riportato nella parte introduttiva della ristampa anastatica de *Il Cannocchiale aristotelico* (Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000), pp. 7-16; B. ZANDRINO, *Antitesi barocche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 117-189; *Aurora barocche. Concerto di arti sorelle*, a cura di M. Maggi, Torino, Aragno, 2007. Per un aggiornamento critico sugli studi relativi alla retorica sacra cinque-secentesca si può ricorrere a: E. ARDISINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere italiane», XLIX, 1997, pp. 481-517; e S. GIOMBI, *Precettistica e trattatistica sulla retorica sacra in età tridentina. Linee storiografiche e ipotesi di ricerca*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXIV, 1998, pp. 581-612.

do tematico scritturale presentato in forma di concetto e ne risolve le oscurità con la riflessione e il ricorso agli insegnamenti delle *authoritates*;² o più precisamente – come la definisce Tesauro stesso nel *Cannocchiale* –, elaborazione di un'«Arguzia leggermente accennata dall'ingegno Divino, leggiadramente svelata dall'ingegno umano e rifermata coll'autorità di alcun Sacro scrittore».³ Nello stesso tempo possiamo rinvenire in questo panegirico una felice occasione di applicazione degli strumenti e delle pratiche operative dell'arte della memoria alla retorica sacra, come ausili all'opera di esegesi biblica, di indottrinamento catechistico e di definizione di modelli virtuosi di comportamento.

Oggetto del presente esercizio retorico è il mistero delle stigmate, di cui il Tesauro ci propone una lettura memorialmente orientata, perseguita soprattutto attraverso un ispessimento metaforico del linguaggio.⁴ Ricordiamo a proposito che il dinamismo metaforico innerva la scrittura omiletica cinque-secentesca non tanto per sterile sfoggio di argutezza, quanto con l'intento di immettere nel fluire del discorso un elemento visivo che si fissi durevolmente nella memoria dell'uditore.⁵ Oltre a inseguire tale fine mnemonico, Tesauro

² Sulla definizione di predica a concetto formulata da Tesauro vedi V. RICCI, *A proposito di oratoria sacra nel Seicento: la predica a concetto*, «Convivium», XXXIV, 1966, n. 6, pp. 624-632.

³ TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico* cit., p. 65. La questione è più dettagliatamente illustrata nel *Trattato de' concetti predicabili* posto nella parte conclusiva del *Cannocchiale* (pp. 501-540, in part. pp. 538-539). Tutte le citazioni dai testi antichi sono state trascritte in forma normalizzata secondo la grafia d'uso corrente.

⁴ Sulla metafora di/in Tesauro si vedano: RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano* cit., pp. 1-32; G. CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972; M. ZANARDI, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII, 1980, pp. 321-368; Id., *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXVI, 1985, pp. 25-99; C. SCARPATI-E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 35-72; P. FRARE, «Per istraforo di prospettiva». *Il «Cannocchiale aristotelico» e la poesia del seicento*, Roma-Pisa, Istituti Editoriale e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 55-84; A. BENASSI, *Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XLVII, 2006, pp. 9-55.

⁵ Cfr. L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III, 2, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1069, in part. p. 1044: «Proprio il collocarsi della predica in una zona intermedia tra oralità e scrittura, d'altra parte, pone il problema della memoria come componente strutturale del testo. [...] Il peso dell'arte della memoria nella struttura della predica corrisponde in fondo ad una situazione analoga, in cui esiste la scrittura ma ci si rivolge ad un pubblico che nella grande maggioranza non ne è padrone, e l'impegno a

ci consegna implicitamente anche un'analisi, riccamente esemplificata, dei principali modelli metaforici della memoria; di una memoria intesa come insieme complesso, costituito tanto dagli atti e dagli esiti di un processo di memorizzazione, quanto dalle dinamiche e dalle modalità di un'azione di reminiscenza; di una memoria che, come hanno dimostrato i più recenti contributi critici sull'esperienza culturale dell'*ars memoriae*, tende ad articolarsi secondo una complessità che la rende sempre più simile (e sovrapponibile) al concetto di attività cognitiva, inteso come un atto di costruzione del pensiero disciplinato da regole, procedure e rituali.⁶ Quali forme culturali che, influenzando l'immaginazione e la consapevolezza creativa, si offrono come attendibili tracce di attività cognitive, le metafore sono dunque valide rappresentazioni di tale accezione di senso della memoria. Non a caso è il concetto di memoria e non

far ricordare il contenuto nasce dall'obbedienza ad un precetto divino»; C. VASOLI, *Arte della memoria e predicazione*, «Lettere italiane», XXXVIII, 1986, n. 4, pp. 478-499, in part. p. 499: «Ma sono anche le tecniche e i procedimenti prediletti da un'oratoria sacra, sempre più impegnata nella sottile ricerca dei metodi più capaci di operare sull'immaginazione e la memoria, o da quella acutissima introspezione psicologica che disegna, con straordinario vigore scenico, i grandi quadri della passione del Cristo e della vita e della morte dell'uomo campeggianti in uno dei massimi capolavori della letteratura religiosa di tutti i tempi: gli *Exercitia spiritualia* di Ignazio di Loyola»; E. ARDISINO, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, in part. p. 157: «Il mondo è la vasta risorsa in cui si cercano le analogie che aiutano il pensiero a muoversi anche tra forme astratte. La preoccupazione di rendere visibile la parola risponde infatti al principio che le potenze interiori, cioè intelletto e memoria, possano essere mosse solo dai sensi esterni o tramite esso».

⁶ Si vedano soprattutto: *La Fabbrica del Pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Milano, Electa, 1989; M. CARLUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; M. CARLUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. a cura di L. Iseppi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (I ed. inglese 1998); A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2002 (I ed. tedesca 1999); *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Wien, KNO, 2000; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002; J. PH. ANTOINE, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002; M. CARLUTHERS-J. ZIOLKOWSKI, *The Medieval Craft of Memory. An Antology of Texts and Pictures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002; L. BOLZONI, *Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento*, «Lettere italiane», LV, 2003, n. 1, pp. 26-46.

quello di stigmatizzare a campeggiare nel titolo del panegirico, titolo che come prassi dell'omiletica barocca allude sempre alla metafora principale dispiegata nel testo, e non tanto al soggetto affrontato o al personaggio elogiato.⁷ Il nesso memoria-metafora è d'altronde quanto mai saldo e intrecciato: un fenomeno articolato come quello del ricordare risulta infatti difficile da illustrare solo con una spiegazione puramente letterale che non contempli l'impiego di un linguaggio metaforico, tanto che si può affermare con Harald Weinrich che «non possiamo concepire una realtà come la memoria senza ricorrere a delle metafore». ⁸ Peraltro in entrambi i casi (metafora e memoria) si ha a che fare con prodotti dell'immaginario, ora distesi sulla pagina ora fatti agire nella mente.

Non sorprende quindi che ad aprire il discorso del Tesoro siano rappresentazioni metaforiche della memoria come deposito, della mente come una «piccola sfera di fragili membrane» (*Mem.*, p. 337): un perfetto «Microcosmo» che «dentro il guscio di un cranio» riproduce «con le giuste dimensioni» tutti gli elementi del Macrocosmo naturale, accogliendo i simulacri delle diverse percezioni sensoriali e «conservando gli accidenti senza la sostanza» (*Mem.*, p. 338). Subito dopo però il discorso cambia registro metaforico e ricorre al campo semantico della memoria come scrittura, attraverso il quale Tesoro giunge ad esaltare la natura proteiforme di tale fa-

⁷ Cfr. G. POZZI, *Introduzione alle «Dicerie sacre»*, in G. B. MARINO, *Dicerie sacre e la Strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, p. 64: «Per ciò che riguarda la tematica e la sistemazione di tutta la predica entro un concetto matrice, è certo che la predica del Seicento sarà in linea di massima condotta sulla metafora continuata, e che da quegli anni circa in poi, le prediche saranno quasi sempre munite del titolo simbolico della metafora centrale»; e C. SENSI, *La retorica dell'apoteosi. Arte e artificio nei panegirici del Seicento*, «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 69-152, in part. p. 73.

⁸ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, ed. it. a cura di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 53. Analogamente lo studioso olandese Douwe Draaisma osserva che «everyday language relating to remembering and forgetting has a metaphorical cast. This applies even more to philosophical and psychological theories of memory. From Plato's wax tablet to the computers of our age memory-related language is shot through with metaphors. Our views of the operation of memory are fuelled by the procedures and techniques we have invented for the preservation and reproduction of information. [...] All these metaphors taken from nature or technology, from organic or artificial processes, created their own perspective of memory. [...] the history of memory, told in metaphors, constantly shows us different kinds of memory» (D. DRAAISMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, trad. ingl. a cura di P. Vincent, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 [I ed. olandese 1995], pp. 3-4).

coltà, e la sua mirabile disponibilità a lasciarsi *segnare* da qualsiasi stimolo esterno:

Ma più meravigliosa è la maniera con cui ciascuna di queste Immagini lascia nella memoria gli suoi vestigi; né sai se come il piè nell'arena gli stampi, o come faccia in specchio li riverberi, o con penna in cartigli gli scriva; o con pennello in tela gli pinga, o con iscalpello in marmo gl'incida, o con sigillo in cera gl'impronti; o s'ella è quel Proteo fabuloso, che in uomo, in fiera, in pianta, in fiume, in ogni forma, in un istante si cangi (*Mem.*, p. 338).

L'elogio risulta funzionale a sottolineare fin da subito la prima ragion d'essere della memoria, quella di garantire una permanenza di fronte al fluire del tempo, di assicurare una forma di sopravvivenza contro la morte e il facile oblio che ne deriva.⁹

Tale istanza memoriale trova una sua felice espressione nel concetto topico di *memoria beneficiorum*, concetto formulato in ambiente stoico da Cicerone e da Seneca, poi più compiutamente sviluppato nelle riflessioni del cristianesimo latino e dell'umanesimo,¹⁰ e infine recuperato con amplificazione esemplaristica dalla retorica sacra cinque-secentesca: il vescovo Paolo Aresi, spiegando le ragioni dell'attribuzione dell'impresa delle macchie solari a «San Francesco dal Nostro Redentore Impiagato», ricorda ad esempio il rac-

⁹ «Quindi è, che nelle dure dipartite, o nella morte dei cari amici, la sola memoria è il dolce conforto, et unico ristoro delle nature: perché, per miracolo di lei, resta chi parte in quel che resta, e vive chi muore nell'amico che vive, non potendo esser lontano chi resta nell'Anima di chi l'ama, né potendo esser morto colui, che sopravvive nella Memoria» (*Mem.*, p. 339).

¹⁰ Un'interessante propaggine di questo tema in un ambiente culturale prossimo, per tempi e temi, a quello del Tesoro è rappresentata dalla sua frequente occorrenza nella produzione emblematica e impresistica; frequenza di cui si offre qui una testimonianza tratta dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, laddove si descrive l'immagine della «Memoria grata de' beneficii ricevuti»: «Una graziosa giovane incoronata con ramo di ginepro folto di granelle; tenga in mano un gran chiodo, stia in mezzo d'un leone, et un'aquila. Incoronasi con ginepro, per tre cagioni, l'una, perché non si tarla, né s'invecchia mai. Plinio lib. 6 cap. 40. *Cariem, et vetustatem non sentit iuniperus*, così la grata memoria per tempo alcuno non sente il tarlo dell'oblivione, né mai s'invecchia, però la figuriamo giovane. La seconda perché al ginepro non cascano mai le foglie, come narra Plinio lib. 16 cap. 21, così una persona non deve lasciarsi cadere di mente il beneficio ricevuto. La terza perché le granelle del ginepro stillate con altri ingredienti giovano alla memoria. Il chiodo, che tiene in mano, è tolto da gli Adagij in quel proverbio, *Clavo traballi figere beneficium*, conficcare il beneficio con un chiodo da trave, per denotare la tenace memoria del beneficio ricevuto. Ponesi in mezzo al leone, et all'aquila perché questi animali, ancor che privi di ragione, hanno mostrato di tener grata memoria de' beneficii ricevuti» (C. RIPA, *Iconologia*, scelta antologica a cura di P. Buscaroli, Milano, Tea, 1992, pp. 271-272).

conto dell'Antico Testamento sui due uccelli offerti al leproso (rappresentazione dell'umanità malata) – uno ucciso e uno segnato in cinque punti dal sangue del primo «acciocché veduto rinfrescasse la memoria dell'altro ucciso, e del beneficio dal leproso ricevuto» –; e ne interpreta l'attualizzazione nella figura del santo di Assisi (l'uccello macchiato dal sangue salvifico di Cristo sacrificato), affermando che «così ha voluto Dio che in questi ultimi tempi comparisse San Francesco con le sue piaghe, acciocché rinovasse ne gli uomini la memoria della Passione del Signore, e del beneficio della Redenzione, la quale pareva che si avessero gettata dietro le spalle».¹¹ Della funzione delle stigmate di Francesco come «memoriale» dell'amore divino verso gli uomini Aresi ci offre un'analisi ricca di aperture metaforiche; un'analisi che, vedremo di volta in volta, anticipa diverse immagini testuali delineate anche nel panegirico di Tesoro e, come per questo si è ricordato prima e si noterà in seguito, elabora l'immagine della stigmate nella forma di un concetto sintetico che, per valore e finalità, stratifica in sé più variazioni figurative dell'idea di *segno*, più tracce dell'incidenza metaforico-conoscitiva del *corpo leggibile*:

Concludiamo dunque che la cagione efficiente di queste sacre piaghe altra non fu che Christo Signor Nostro il quale, acciocché il Mondo sapes-

¹¹ P. ARESI, *Imprese sacre*, libro IV, impresa CII, Tortona, per P. G. Calenzano et E. Viola Compagni, 1630, vol. II, pp. 1278-1293, cit. a pp. 1284-1285; nel paragrafo precedente Aresi aveva già affermato che «Christo Nostro Signore [...] scorgendo che la memoria della sua sagratissima passione era molto trascurata da gli uomini, far ne volle in Francesco una immagine vivente, per cui fossero gli uomini sollecitati a ricordarsene sovente, e tenerne quel conto che si conviene». Cfr. ARDISSINO, *Il barocco e il sacro* cit., pp. 239-260. Per un'introduzione sulla presenza, e il senso, della figura di Francesco stigmatizzato nella letteratura sacra (in prosa e poesia) cinque-secentesca si vedano M. L. DOGLIO, *Immagini di San Francesco nella letteratura del Seicento*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXV, n. 3, pp. 423-443; e G. FORNI, *Florilegi fiorentini del primo Seicento in lode di san Francesco*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 141-186, studio che, riportando alla luce una vasta e articolata somma di materiali poetici (lirici o pseudo-epici) dedicati alla figura del Serafico, mostra come «metri, stili, generi poetici assai diversi, autori ora celebri ora mal conosciuti o anonimi, testi ora recentissimi ora antiquati, persino del primo Cinquecento, arcaismi severi e moderni effetti cromatici si trovano giustapposti affinché il lettore devoto ne ricavi una "forma", una costruzione interiore. Chi legge queste collezioni di poesia deve appunto "informarle tutte con una forma dal suo intelletto prodotta": la varietà di "sacre Muse" e "rime spirituali" dischiude un percorso ascendente dall'eterogeneità espressiva all'unità simbolica» (p. 156). Per i risvolti figurativi del tema delle stigmate si rinvia ovviamente a C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stigmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino, 1993.

se quanto gli era simile Francesco nell'interno, volle eziandio lo somigliasse nell'esterno, e come a carissimo soldato gli diede l'armi sue proprie, come ad alfiere la sua insegna, come a segretario il suo sigillo, come ad ambasciatore la sua cifra, e lettera di credenza [...].¹²

Entrando *in medias res*, Tesauo avvia il parallelismo che predispone il riverbero moralistico del concetto scritturale su un piano di generale validità; l'umano ricordo dei benefici ricevuti – alimentato da tutti quei «Memoriali perpetui» che costituiscono la memoria collettiva di una comunità («trofei [...] piramidi [...] attuose statue [...] simboliche divise», *Mem.* p. 340), e che sostengono l'individuale memoria biologica di appartenenza a un processo storico («perché di stirpe in stirpe, ancora la memoria de' posterì si trasmettano [...] il beneficio dagli antenati ricevuto, nella memoria de' nipoti successivamente si eterni», *ivi*) – deve infatti essere indelebile quanto quello di Dio, che ha ripetutamente sottolineato i propri benefici con segni memoriali tangibili; o quanto quello del Figlio di Dio, che ha lasciato a futura memoria una viva testimonianza della propria benefica venuta attraverso il mistero delle stigmate memoriali, di quelle ferite che ogni credente deve conservare nella propria memoria *vive* (quali *images agentes* mai inerti, mai pacificate) e *vivide* (risplendenti di un cromatismo che investe i sensi, e l'intelletto):

Vermiglie et aperte serbò le Piaghe nelle mani, ne' piedi, et nel costato, per memorial sempiterno, accioché chiunque le mira, interrogando «Che cosa son queste piaghe?», apprenda il ricevuto Beneficio, et altamente l'imprima nella Memoria (*Mem.*, p. 341).

Si apre dunque davanti al lettore uno di quei *teatri delle passioni* edificati dall'immaginario gesuitico¹³ a beneficio del disciplinamento spirituale del religioso e come ausilio all'indottrinamento dei

¹² ARESI, *Imprese sacre* cit., l. IV, imp. CII, p. 1284. Si noti la ripresa dell'immagine del sigillo con cui Dante designa le stigmate di Francesco nell'XI del *Paradiso* (vv. 106-108: «nel crudo sasso intra Tevero e Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo, / che le sue membra due anni portarno»); Dante è peraltro, insieme a Petrarca e Tasso, l'autore più citato dall'Aresi nella sezione dell'Arte di predicar bene dedicata all'elocutio.

¹³ Sulla circoscritta esperienza gesuitica del Tesauo si veda M. ZANARDI, *Vita ed esperienze di Emanuele Tesauo nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», XLVII, 1977, pp. 3-96.

fedeli, teatri nei quali l'arte della memoria si offre come supporto metodologico per il lavoro mentale richiesto al credente, come strumento di ridefinizione della vita psichica attraverso la commozione degli affetti, e infine come repertorio già codificato per plasmare l'immaginario cristiano;¹⁴ immagini delineate in forma di sintesi emblematica della *Passio Christi* che ogni credente deve interiorizzare nella propria memoria, tradurre nel proprio intelletto, e offrire, come mappa o portolano, alla propria labile volontà, quali veri e propri «veicoli di preghiera» che rivelano un fertile rapporto spiraliforme tra codice testuale e codice iconico;¹⁵ immagini che appartengono «all'altra tradizione del 'figurativo': non quella che replica il reale, che riproduce gli «esterni» – margine della nostra finitudine –

¹⁴ Sull'elaborazione teorica e sull'applicazione pratica delle metodiche mnemotecniche gesuitiche si vedano: P. H. KOLVENBACH, *Imágenes e imaginación en los Ejercicios Espirituales*, «Cis», XVIII, 1987, pp. 200-217; J. D. SPENCE, *Il Palazzo della memoria di Matteo Ricci*, trad. it. a cura di F. Pesetti, Milano, Il Saggiatore, 1987 (l. ed. inglese 1984); F. R. DE LA FLOR, *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, in part. pp. 53-172; P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 59-93; P. A. FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992, in part. pp. 75-162; C. BOLOGNA, *Esercizi di memoria. Dal «theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi Spirituali» di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria* cit., pp. 169-222.

¹⁵ Cfr. L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'uso di immagini come strumento didattico-catechistico nella Compagnia di Gesù*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-210, in part. p. 195: «Con la pratica degli Esercizi si sviluppa così all'interno della Compagnia una predisposizione alla preghiera contemplativa, riutilizzando e ravvivando le antiche tecniche monastiche dell'orazione mentale. Ciascuna meditazione essendo così perfettamente visualizzata in una immagine interiore, può riflettersi in una immagine reale (dipinta, disegnata, scolpita) altrettanto precisa in quanto riferita nel dettaglio da colui che l'ha meditata. Questa raffigurazione ottenuta diventa a sua volta veicolo di preghiera meditativa perché strumento, o per meglio dire supporto, di nuove meditazioni per altri fedeli». Della Salviucci Insolera si veda anche lo studio dedicato a *Le illustrazioni per gli Esercizi spirituali intorno al 1600*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», LX, 1991, pp. 161-217. Sull'iconografia e sull'iconologia gesuitiche si vedano anche: F. RODRIGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza editorial, 1995; P. A. FABRE, *Les Exercices spirituels sont-ils illustrés?*, in *Les jésuites à l'âge baroque 1540-1640*, a cura di L. Giard e L. de Vaucelles, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, pp. 197-209; *The Jesuits and the Emblem Tradition*, selected papers of the Leuven International Emblem Conference (18-23 August, 1996), Turnhout, Brepols, 1999; R. DEKONINCK, *Ad imaginem: statuti, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005. Più in generale sul rapporto tra la tradizione dei testi meditazionali e quella iconografica della Passione si ricorra a J. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, Van Ghemert, 1979.

negli "interni" letterari, bensì quella che invoca la 'ricomposizione', rinascita dall'interno dell'immagine che fa *essere* il mondo».¹⁶

La lunga tirata proemiale del panegirico tesauroiano sulla metaforica memoriale e sulla *memoria beneficiorum* risulta dunque funzionale alla trattazione del miracolo delle stigmate, «beate marche di mortalità in corpo immortale» (*Mem.*, p. 342), «immortal' reliquie della morte d'un Dio» (*Mem.*, p. 343). Prima di inoltrarsi nell'indagine del fenomeno 'stigmate' però, Tesauro afferma l'impossibilità di conoscerne l'essenza e si limita a identificare come analizzabili i suoi predicati (ossia a rispondere alle domande: *Quot, Quanta, Quales, Quare, Ubi*). Evidente risulta dunque l'approdo memoriale di questo saggio di retorica sacra; la trattazione del mistero delle stigmate, oltre ad essere l'oggetto di una possibile memorizzazione, diviene così anche il motore dell'immaginario che dovrebbe supportare le dinamiche di memorizzazione dell'intero testo, immaginario attivato dal Tesauro attraverso il principio dell'etimologia («non dèe sdegnarsi niuno ch'io cerchi la definizione di queste piaghe celesti dalla gramatical etimologia del nome istesso», *Mem.* pp. 343-344). Nell'impossibilità di conoscere la *res* in oggetto, l'autore si orienta infatti a un'indagine del *nomen rei*, e così facendo riconosce al termine latino «plaga» quattro significati primi (incisione di pianta, luogo geografico, strumenti per l'uccellagione, ferita), accompagnati dalle rispettive interpretazioni moralistico-dottrinali e dalle implicite visualizzazioni metaforiche. La probabile fonte di questa indagine etimologico-lessicale è il *Dictionary* di Ambrogio Calepino, che Tesauro possedeva nella sua ricca biblioteca¹⁷ e che *sub voce* «Plaga» riporta tutte le accezioni contemplate nel panegirico.¹⁸ La materia dell'indagine viene dunque organizzata,

¹⁶ C. OSSOLA, *Figurato e rimosso. Iooni e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 127; nel corso del saggio Ossola ricorderà anche che «dalla tradizione religiosa e mistica, in particolare ignaziana, ci sembra nasca una matrice feconda e profonda dell'arte moderna: quel 'comporre' tableaux che non chiedono di essere guardati, ma che fissano, interrogano, 'producono' in certo modo il proprio lettore» (p. 138).

¹⁷ Cfr. M. MAGGI, *La biblioteca del Tesauro. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, «Lettere italiane», LIII, 2001, n. 2, pp. 193-246, in part. p. 217.

¹⁸ A. CALEPINO, *Dictionary septem linguarum*, Venezia, apud Abundium Menafolium et Stephanum Curtium, 1668, ad vocem: «PLAGA (Plaga, Ferita), percussio, vulnus, verber [...] In hac significatione apud idoneos scriptores his verbis appositum invenitur, Accipere plagam, Facere plagam [...] Ponitur et plaga pro incisionem arboris. Plin. lib. 12

e la sua conduzione viene articolata, secondo quell'aristotelico principio analitico dell'etimologia che avvia e guida anche il capillare trattato sull'argutezza sviluppato nel *Cannocchiale aristotelico*:

Il primo vestigio adunque, che il sagace ingegno del nostro Autore incomincia odorare per ritrovar la traccia delle diffinitioni, dove l'essenza degli obietti tacitamente si annida, è l'Etimologia del proprio NOME, il qual apunto ei chiama un chiaro contrasegno, et una oscura diffinition delle cose. [...] Hai tu veduto, studioso leggitore, quanta notizia di quest'arte col suo limpidissimo cannocchiale, nel sol vestigio del nome, già ne abbia fatto conoscere il nostro Autore. Ora procedendo più oltre, mi diedi ad esaminar con l'istess'ordigno aristotelico, tutto ciò che leggendo mi pareva degno del nome di ARGUTEZZA; per trarne con la OSSERVAZIONE un altro vestigio assai più certo. Et ogni cosa andai centuriando sotto questa bimembre, e general divisione.¹⁹

I due fenomeni linguistici dell'etimologia e della metafora, solitamente posti su piani differenti se non alternativi, si dispongono nel *Memoriale* in una sequenza correlata che vede la dimensione di continuità morfologica propria dell'etimologia condurre a quella di salto semiotico implicito nella metafora.²⁰ Evidente è il carattere di dissoluzione del rapporto originario tra *res* e *verba* che tale passaggio comporta: se infatti un nome metaforico si fa spazio ai danni di un altro nome, finendo per sostituirlo, il sogno di rintracciare l'etimo, cioè il vero e oggettivo rapporto tra la cosa 'nome' e la cosa

cap. 25 "Succus et plaga mana". PLAGAE (Rete) priore correpta dicuntur rariora ad capiendas feras [...] quod plagis, idest, foraminibus plena sint. [...] Rursus coeli vel terrae spatium amplissimum, quod etiam tractus a nostris Regione, Paese [...] Plaga appellantur [...].

¹⁹ TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico* cit., pp. 4 e 9.

²⁰ Cfr. W. BELARDI, *L'etimologia nella storia della cultura occidentale*, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 113-140. D'altronde Tesauro ha in mente una forma particolare di etimologia, quella che egli inserisce nel novero delle tipologie metaforiche analizzate nel *Cannocchiale* leggendola come metafora di equivoco: «Allo anagramma tien di vicino la Etimologia Arguta: quella cioè, che vera etimologia non è: ma ricercata con l'acutezza dell'ingegno, dal vicino nome. Peròché l'Argutezza richiede (come dicemmo) alcuna mutazione del parlar proprio e commune» (TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico* cit., p. 382). Si ricordi a proposito che la metafora di equivoco si differenzia da quelle di proporzione e attribuzione perché «dove quelle, dalla differenza del concetto mutano il nome: questa dalla unità del nome, muta il concetto. In quelle, tu parli impropriamente; et io t'intendo nel proprio senso; in questa tu parli con voci proprie, et io t'intendo nel senso improprio» (*ivi*, p. 285). Non diversamente Tesauro aveva definito, poche pagine prima, le parole derivate: «dal nostro Autore chiamate *Congruae*. Quelle cioè, che (siccome molto adietro accennammo) da un vocabulo usitato e proprio, grammaticalmente si spiegano fuor dell'uso commune» (*ivi*, p. 256, corsivi dell'autore).

'referente', non ha più alcuna possibilità di realizzarsi, dal momento che alla presunta derivazione di tipo oggettivo subentra un rapporto di tipo soggettivo e fantastico.²¹ La lettura della realtà e la sua espressione divengono dunque possibili solo entro un piano simbolico, come peraltro denuncia Tesoro in un altro panegirico (*Il Commentario*) per molti aspetti, vedremo, collegato a quello qui analizzato:

Che se lo scrivere è un muto parlare, et il parlare una scrittura loquace, e l'uno e l'altro sono esteriori simulacri et immagini palesi di non veduti concetti, era ben convenevole alla sua regia dignità che come nelle parole, così nelle pagine, Christo non scrivesse *ut scriba*, con comunali caratteri, ma *sicut potestatem habens*, con cifre, ieroglifici, immagini e figure.²²

Pare quindi corretto affermare che da una relazione denotativa si passa a una relazione connotativa, da un'illustrazione didascalica si passa a una rappresentazione emblematica, da una dinamica riproduttiva si passa a un atto creativo (tesauriana forma d'«elaborazione di un vero e proprio metodo di conoscenza fantastica e inventiva»),²³ da una fruizione immediata si passa a un agonismo interpretativo:²⁴ e tutto ciò all'interno di uno spazio di memoria, che

²¹ Cfr. SCARPATI-BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti* cit., p. 49: «La metafora, in quanto passaggio da una similitudine a un'identificazione, è esito di un procedimento sillogistico scorretto; nel suo essere inaccettabile alla luce del rigore dialettico sta però la sua forza di modificazione categoriale. Essa costituisce il punto di allontanamento della lingua poetica dall'andamento rettilineo della lingua referenziale, dalla lingua di chi dimostra e di chi 'insegna'. In essa si radica lo specifico letterario alla cui determinazione i teorici barocchi aspirano con la stessa ansia definitoria che anima i cultori dell'esperimento scientifico».

²² E. TESORO, *Il Commentario*, in *Id., Panegirici* cit., vol. II, pp. 85-130, cit. a p. 101 [corsivi dell'autore]. A questo proposito si tengano presenti le considerazioni della Doglio in merito all'«idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione» che crea, che fa esistere, che dà «un non ente fa ente», che «di quel che non è produce quel che è» e appunto tramite la «divina» metafora crea un reale alternativo alla realtà fenomenica e storica e, al tempo stesso, uno strumento conoscitivo e una nuova visione del reale» (DOGLIO, *Emanuele Tesoro e la parola che crea* cit., p. 12).

²³ C. VASOLI, *Le imprese del Tesoro*, in *Rhetorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), a cura di E. Castelli, Roma, Bocca Editori, 1955, pp. 243-249, cit. a p. 243.

²⁴ A. BATTISTINI-E. RADMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1984, p. 148: «Rispetto al linguaggio proprio, la metafora barocca sottintende un surplus di senso profondo, o criptico, che obbliga il lettore a un atto creativo, per convertire il messaggio enigmatico o inatteso in produzione di senso. [...] Nel gio-

la figura di stile dell'etimologia struttura e fa vibrare. Figura linguistica memorialmente funzionale, l'etimologia consente infatti di avviare, attraverso il significante, una moltitudine di associazioni mentali che il significato di per sé non sarebbe in grado di suggerire: con un meccanismo omofonico, che risponde a precisi criteri associativi, si condensa un messaggio morale e lo si offre alla memoria in tale forma sintetica; l'immagine verbale etimologica si presta poi a un processo espansivo che, come una reminiscenza, visualizza *exempla* e predisposizione morale.²⁵

Se per Tesoro l'emblema assurge a suprema metafora, le immagini mentali irraggiate in forma di metafora dai ragionamenti e dalle esemplificazioni del panegirico con un chiaro *engagement* memoriale non possono che rispecchiarsi idealmente in forme concrete di espressione simbolica²⁶ capaci anch'esse di fornire alla parola una più evidente consistenza sensibile e un più saldo radicamento mnemonico.²⁷ Al di là però della possibilità di rintracciare nelle principali raccolte cinque-secentesche (Aresi, Picinelli, Ferro, Ripa, Giovio, David, etc.) la rappresentazione figurativa (anteriore o posteriore; parallela, agente o prodotta) delle immagini qui delineate testualmente, interessa ora notare come nel dettato tesauriano già compaiano, distesi nel loro quadro di relazioni significanti, tutti gli

co della ricezione la polisemia eccita un duplice processo di velamento e svelamento, con il destinatario che partecipa della stessa felicità inventiva del poeta, sperimentando il piacere decifratario «d'involgar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde», compiacendosi tanto con se stesso per l'abilità della lettura, della folgorazione decodificatrice quanto con il poeta per le sue risorse di occultamento, di astuzia ludica e perciò innocente».

²⁵ Sulla connessione tra etimologia e arte mnemonica si veda CARRUTHERS, *Machina memorialis* cit., pp. 244-251.

²⁶ Cfr. GIOVANNI DA LOCARNO, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra* cit., p. 150: «Ciò significherà che il Tesoro se porta il suo esercizio su un mondo illusorio, si tratterà di un mondo già simboleggiato, meglio emblematizzato alla partenza, da trattarsi come un equivalente del mondo reale, constatabile addirittura *per partes*, perfino a volte in non concorrenza colla struttura logica del discorso (dunque soprastruttura)».

²⁷ Sui rapporti tra emblematica e arte della memoria si vedano almeno: W. NEUBER, *Logos, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblemtheorie*, in *Arts mnemoniques. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, pp. 351-372; L. BOLZONI, *Emblemi e arte della memoria: alcune note su invenzione e ricezione*, in *Florilegio de estudios de emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics*, (Acta del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of the Society for Emblem Studies, A Coruña, 2002), a cura di S. López Poza, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 15-31.

elementi che partecipano alla composizione di emblemi e imprese memorabili: l'*auctoritas* scritturale si offre infatti quale *anima* dell'immagine; la descrizione testuale dà forma all'implicito contenuto iconico; il concetto predicabile mostra l'occasione di conoscenza giustificante l'espressione (figurata); il commento decifra le ragioni di coerenza tra *res* e *verba* prospettandone gli usi devozionali e meditazionali. Il *memoriale* costituisce dunque un'efficace esecuzione della modalità ermeneutica insita nella retorica emblematico-impressistica, poiché attraverso un'ignaziana pratica della *discretio*²⁸ indaga nelle sue varie sfaccettature il concetto e, implicitamente, illustra le articolazioni e le stratificazioni di un linguaggio plurale fondato sull'interazione, contemporanea e unificante, di codici differenti; di un dialogo fra immagini e parole, in cui le prime (indifferentemente reali, testuali o mentali) guidano «la ricezione del testo e nello stesso tempo ne [evidenziano] alcune strutture nascoste, portandone alla luce il carattere visivo».²⁹

Si riscontra qui dunque un terreno di coltura adatto per uno studio della forme assunte e delle funzioni esplicate dall'immaginazione mnemonica nella cultura cinque-secentesca; studio che intende allinearsi allo spostamento del fuoco d'interesse sull'esperienza culturale dell'*ars memoriae* operato dal dibattito critico degli ultimi decenni. La principale acquisizione dei più recenti e importanti contributi consiste infatti nell'aver reindirizzato l'indagine dalla dimensione storico-filosofica delle teorie della memoria alla dimensione retorico-funzionale delle pratiche di memoria, dal *cosa* al *come*, consentendo di fatto all'oggetto interpretato (l'*ars memoriae*) di di-

²⁸ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, trad. it. a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977 (I ed. francese 1971), p. 42: «Un'operazione semplice, attribuita dal mito al creatore del mondo che divide il giorno, la notte, l'uomo, la donna, gli elementi e le specie, fonda continuamente il discorso ignaziano: l'*articolazione*. Il concetto in Ignazio ha un altro nome, che si ritrova ostinatamente a tutti i livelli della sua opera: il *discernimento*: discernere è distinguere, separare, scartare, limitare, enumerare, valutare, riconoscere la funzione fondatrice della differenza; la *discretio*, parola ignaziana per eccellenza, designa un gesto così originale che si può trovare applicata tanto a comportamenti (nel caso della *praxis* aristotelica) e a giudizi (la *discreta caritas*, carità chiaroveggente, che sa distinguere) che a discorsi: la *discretio* fonda ogni linguaggio, dal momento che tutto ciò che è linguistico è articolato».

²⁹ L. BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi (Tesoro e Jacopone)*, in *I capricci di proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 479-506, cit. a p. 490.

venire talora anche uno strumento per l'interpretazione di documenti o eventi ad esso apparentemente irrelati. L'elemento di maggior interesse e originalità di tali analisi deriva soprattutto dal loro affrontare l'arte della memoria non come un insieme di regole teoriche ma come una raccolta di pratiche operative, tese a ricreare nell'individualità del soggetto rammentante le esemplari esperienze di memoria condensate negli oggetti del ricordo (siano essi testi, luoghi o persone): sono queste pratiche operative (al contempo inventoriali e inventive) che dobbiamo *leggere* per comprendere in base a quali schemi mentali, secondo quali attività cognitive, attraverso quali procedure intellettive, grazie a quali interferenze sensoriali ed emotive esse funzionano.³⁰

Inoltrandoci nella disamina tesauriana, possiamo vedere che la prima accezione affrontata del concetto di stigmati – e, più propriamente, del termine «plaga» – è quella relativa alle «incisioni che dagli agricoltori veggiamo farsi negli arboscelli» (*Mem.*, p. 344); essa si diffonde in tre possibili visualizzazioni metaforiche, ognuna ovviamente caratterizzata da una propria lettura morale.

1) Per quanto, generalmente, l'incisione serva a innestare una pianta più pregiata e debole in un'altra più rozza ma anche molto più resistente (e quindi in grado di ricambiare il beneficio garantendo una protettiva ospitalità), nelle salvifiche stigmate di Cristo trova invece ricetto l'intera imperfetta Umanità che, congiungendosi alla perfezione di tale *lignum vitae*, può rimettere i propri peccati e sperare nella redenzione finale.³¹

Ma molto più meraviglioso, e dalla comune coltivativa diverso inserimento fu meditato da Dio nell'eterno decreto, e praticato sull'Arbore del-

³⁰ Si veda, a livello esemplificativo, come Mary Carruthers affronta il nesso figura linguistica – dinamica mnemonica: «Se si ammette che una mente pensante ha bisogno di 'macchine' create dall'immaginazione sulla base della memoria, allora l'ornamento, l'elemento decorativo, l'abbigliamento di una composizione indicheranno i modi in cui questi strumenti mentali devono essere usati. Una figura di stile, un'immagine, non indica solo un contenuto (*res*), ma anche un 'modo' (*modus, color*), un'attitudine (*intentio*) e un 'tempo' di lettura. Come nel caso di una composizione musicale, il movimento che caratterizza e attraversa un'opera letteraria o visiva si 'esegue'» (*Machina memorialis* cit., p. 184).

³¹ Cfr. a proposito F. PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese*, I. IX, c. XLII, Venezia, Baglioni, 1670, p. 366: «L'albero, con alcuni innesti, ebbe *Dulcis Post Hac*, idea

la Croce. Perchè dove gli altri sopra il selvaggio incalmano il domestico, Iddio per contrario, sopra il domestico incalmò il selvaggio, fendendo i rami di un nobile olivo: cioè le Mani, e' Piedi del pacifico suo Figliolo, et in quelle Piaghe inserendo ignobili e degeneranti olivastri, acciò questi da quella pianta felici traendo il vitale, e virtuoso succo del Divin Sangue, deposta l'acerbezza nativa, facciano frutti più degni, e più abbondanti (*Mem.*, p. 345).

Il portato morale di questo *exemplum* vegetale è pienamente esposto da uno dei suoi illustratori emblematici, Giovanni Ferro, proprio nei chiari termini di un atto di *memoria beneficiorum*; di un mutuo dono di vita tra «l'innesto» – che si «seccherebbe, se il tronco non gli somministrasse umore di vita» – e l'ospite «pianta selvaggia» che viene nobilitata dal «ramuscello levato dal ramo materno, il quale vivendo dell'altrui umore produce frutti gentili conformi a sé», e che «non s'addomesticerebbe [...] se non ricompensasse il beneficio di vivere l'incalmo col darle modo di produrre frutti saporiti, e soavi»: sulla scorta di tale reciproco beneficio imparino dunque «gli uomini – continua il Ferro – a dare, et a riconoscere a vicenda i favori, e considerino che picciola grazia in modo di gratitudine anco in natura rozza e selvaggia fa nascere dall'altrui rustichezza maniere grate, e cortesie».³²

di peccatore convertito, che dopo d'aver prodotto frutti cattivi, ed aspri d'impurità, di vendette, di scandali, etc., ricevendo nell'anima l'inserimento della divina grazia, si dispone dar frutti di virtù, d'edificazione, e di perfezione. Impresa direttamente opportuna a chi passando dalla vita secolare alla religiosa, col riscare da sé le affezioni smoderate, e col ricevere i regolari insegnamenti, e le direzioni sante, nel ritiro della sacra cella, come entro un paradiso terrestre si dispone a fruttare dalla pianta del suo cuore, nel progresso della vita, dolci e stupendi parti». L'opera del Picinelli è registrata, in duplice copia, tra i libri posseduti dal Tesoro (cfr. MAGGI, *La biblioteca del Tesoro* cit., nn. 26 e 170, pp. 216 e 235). Più debole è qui il parallelismo col discorso dell'Aresi sulle macchie solari: presente è infatti l'immagine di Francesco come «arbore spogliato d'ogni ornamento, e nudo per la sua straordinaria povertà», ma la similitudine risulta funzionale alla rappresentazione del santo come «glorioso trofeo» di Dio in relazione al fatto che non «solo del suo Amore volle a noi lasciar memoria con queste piaghe di Francesco il Nostro Redentore, ma eziandio delle vittorie da lui ottenute del mondo, del peccato, e dell'Inferno. Imperciocché fu già costume antico in memoria delle ottenute vittorie prender un tronco di pianta spogliato di fiori e di frutti et a quello appender l'arme o de' campioni vinti, o de' vincitori guerrieri» (ARESI, *Imprese sacre* cit., l. IV, imp. CII, p. 1286).

³² G. FERRO, *Teatro d'impresie*, Venezia, Sarzina, 1623, parte II, p. 414. Per le declinazioni religiose dell'impresa cfr. anche P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Lione, Guglielmo Rouillio, 1574, p. 159; e soprattutto P. ARESI, *Imprese sacre*, libro

2) In taluni casi dall'incisione della pianta può fuoriuscire un liquido dalle proprietà balsamiche e cicatrizzanti; allo stesso modo le piaghe inflitte dagli uomini al corpo di Cristo lasceranno uscire il sangue salvatore che sanerà il dolore del mondo:³³

Quello finalmente delle sue Piaghe stilla qual suavissimo unguento, che sana le piaghe altrui, fatto medico de' suoi feritori: *Succus e plaga manat suavitatis eximia, et ad medicamenta praetium est*; e Cristo dalle Piaghe ricevute dagli uomini, versa quel salutissimo sangue, che diè la vita al genere umano; *Quasi Balsamum odor meus* (*Mem.*, pp. 347-348).

È questo lo stesso «balsemo polito» – ci ricorda Jacopone da Todi – «ch'el corpo à penetrato» di san Francesco a seguito della sua visionaria fede nel Cristo crocifisso («serafino apparuto, | crucifisso veduto, | [...] | Incorporòte stimate | èl lato, pede e mano»), e che dal suo corpo «fore è 'scito» proprio attraverso quelle «stimate amirate, | fabrecate divine», a beneficio dell'anima assetata di Dio e desiderosa di perdersi, ebbra, nel suo amore: «O anema mea secca, | che non pò lacremare, | cùrrice a bevar l'èscia, | d'esta fonte portare; | loco t'ennebriare | e non te nne partire; | largatece morire | <n> la font'ennamorato!».³⁴ È questo altresì il balsamo salvifico che spesso la tradizione emblematica mette in scena attraverso il figu-

II, impresa VIII, Milano, per l'erede di P. Pontio e G. B. Piccaglia, 1625, pp. 212-241 (Fig. 1).

³³ Cfr. ancora PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'impresie* cit., l. IX, c. V, p. 317: «La pianta di Balsamo, da ferro ingiurioso percossa ed impiagata, versa dalle ferite prezioso licore, che altrui dispensa medicinali soccorsi, a cui ben si deve; *Sauciata Medetur*, simbolo espresso dal Salvatore, che dalle sacrosante vene versò il balsamo, approntato alla salute di quei medesimi che lo ferivano, che l'uccidevano. Sant'Agostino in *Psalm.* 38 *Christus sic voluit mori, ut sanguine suo effusores eiusdem sanguinis redimeret*, E nel *Serm.* 9 del *Verb. Apost.* parlando de i Giudei: *Illi perdita mente sauebant, et medici sanguinem saueiendi fundebant: hic autem etiam de ipso sanguine suo aegrotis medicamenta faciebat*».

³⁴ JACOPONE DA TODI, *Laude*, 40, a cura di F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 113-119. Sulla poesia di Jacopone si vedano almeno: G. POZZI, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 73-92; F. SUTNER, *Jacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del Medioevo*, Roma, Donzelli, 1999; la recente ristampa di N. SAPEGNO, *Frate Jacopone*, Torino, Aragno, 2001; e M. LEONARDI, *La retorica del silenzio nella laude di Jacopone da Todi*, «Revue des études italiennes», XLVIII, 2002, nn. 3-4, pp. 321-336. Per un'analoga proiezione nella cultura cinque-secentesca delle immagini evocate dalla sua scrittura cfr. BOLLONZI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi (Tesoro e Jacopone)* cit., pp. 490-506; EAD., *La rete delle immagini* cit., pp. 121-138. Sulla presenza di Jacopone nella letteratura devozionale cinque-secentesca possiamo ricorrere a G. JORI, «Sentenze meravigliose e dolci affetti». *Jacopone tra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», L, 1998, pp. 506-527.

rante animale del pellicano che, come Cristo in croce, «si squarcia il petto per avvivare o sanare i figliuoli» e «dalle cui ferite uscì la salute del mondo». ³⁵ È questo infine il sangue che, zampillando dal petto del Salvatore, quasi da sorgente di vita (e rinascita), alimenta la *fons gratiae* dalle cui sette bocche, secondo il gesuita Jan David, le anime dei fedeli possono trarre un balsamo di conforto per le loro – mortali e antitetiche – *peccatorum plagas* (Fig. 3). ³⁶

3) L'ultimo parallelismo tra la stigmata e l'incisione della pianta è costituito dal comune valore di scrittura che vede la traduzione sacra di un atto di sapore idillico-pastorale (le scritte incise sulla corteccia della pianta, in questo caso *lignum vitae*) in un emblema morale fondato sulla sovrapposizione concettuale tra incisione della carne e impressione della memoria:

Vivo e salutare Arbore della Vita era Cristo; felici rami, le sacre membra: scorza della Divinità, la umana carne: stilo dunque di ferro furono i chiodi; et indelebili caratteri le sacre Piaghe. Siché dove leggiamo che Cristo mostrò a' Discepoli *Figura Clavorum*: leggono i greci, *Typos et Characteres Clavorum*, volendo l'amatissimo Giesù testificare a tutta la eternità, con questi caratteri indelebili, quanto abbia penato per ciascun'Anima; portandone anche oggi le stampe e gli caratteri profondamente impressi nel petto, ne' piedi, e nelle palme: *Ecce in manibus meis descripsi te* (*Mem.*, p. 349).

Qualsiasi segno che portiamo sul corpo può infatti esser letto come la registrazione – su di un supporto, al pari della memoria, depe-

³⁵ PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese* cit., l. IV, c. LIV, p. 152, dove vengono riportate anche le fonti scritturali (Ps. 101,7) e le altre occorrenze impresistico-embematiche di questo uso dell'immagine del pellicano; immagine che peraltro compare nello stesso panegirico *Memoriale* allorché Tesoro trattando del termine «Plaga» come ferita ricorderà il *topos* delle ferite del «Pellicano, dolorose a lui, dolci a' suoi parti: *Mors Pellicani, Passio est Christi*» (*Mem.*, p. 354). Sul versante letterario della tradizione di questa immagine topica si ricordino almeno i versi di *Par.* XXV, 112-114 («Questi è colui che giacque sopra 'l petto / del nostro pellicano, e questi fue / di su la croce al grande officio eletto»).

³⁶ J. DAVID, *Icones ad veridicum Christianum*, cap. XXI, Anversa, apud Philippum Gallaeum, 1601, p. 61: «Rogat itaque consequenter: "Quid itaque non est obducta cicatrix filiae populi mei? quare igitur, o anima fidelis, curata non es a peccatorum tuorum plagis; cum ita restaurari poteris, ut nec cicatrix quidem, hoc est memoria ad confusione, esset remansura?" Quid respondebitur? Ratio alia non suberit, quam quod fluentibus huius septiformis fontis gratiae rivis usa non fuerit».

ribile – di tracce del nostro vissuto. Ogni forma di artificiale incisione del corpo – subita o inflitta «puntura de la rimembranza» (*Purg.* XII, 20) – può divenire mediatrice del ricordo; e, soprattutto, comunicare la necessaria dimensione passionale del ricordo in quanto emozione che ha impresso violentemente l'animo. ³⁷ Il ferire (e i suoi strumenti) traduce appieno *sub specie metaphorae* la pratica delle annotazioni memoriali poiché porta con sé i concetti di permanenza (di fronte al flusso temporale), resistenza (alle perturbanti passioni psico-fisiche) e profondità (a cui è violentemente condotto il dato memoriale) che fanno di questa un fedele corrispettivo mentale dell'atto di scrittura. ³⁸ In tal senso il ferimento può dunque essere assimilato all'atto della scrittura o alla composizione tecnico-retorica dei ricordi; e la superficie corporea viene a proiettarsi nello spazio memoriale e nei supporti cartacei, divenendo una vasta pagina bianca che necessita di essere identificata per riconoscere la propria ragion d'essere. ³⁹ Questo figurante compare anche nel *Cannocchiale*: ad esempio nelle pagine introduttive ove si presenta il corpo umano come «una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri e cancellarli»; o in quelle dedicate al concetto arguto:

Ma non succedè a nessuno più felicemente quest'argutezza, che ad Enrico Quarto, re d'Inghilterra, che provocato a giornata dal Baron di Persi, con una lettera contenente più villanie che parole, pose la mano in su la spada, dicendo: «Questa risponderà per me». E certamente rispose in stil di ferro e con inchiostro di sangue su la membrana delle membra

³⁷ Non si dimentichi che la violenza (linguistica, iconica, fisica) rappresenta una delle funzioni primarie nelle pratiche di memorizzazione e reminiscenza: CARRUTHERS, *The Book of Memory* cit., pp. 130-137; EAD., *Machina memorialis* cit., pp. 159-160 e 225-236; J. ENDERS, *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999; E. VANCE, *Roland and the Poetics of Memory*, in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism*, a cura di J. Harari, Ithaca-London, Cornell University Press, 1979, pp. 374-403.

³⁸ Cfr. L. VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, ed. it. a cura di C. Imbrosco, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 185: «Una retorica non solo della pressione, ma anche una retorica dell'incisione, che mira ad anatomizzare – nel senso più letterale – la memoria al fine di fissarvi, di impiantarvi una verità condensata in pochi verba più pungenti, più incisivi, più penetranti che mai».

³⁹ In Aresi san Francesco verrà rappresentato «qual foglio bianco» non solo in quanto cifra di «purezza et innocenza» ed elemento della traduzione emblematica dell'esperimento galileiano sulle macchie solari, ma anche perché il suo corpo si è offerto a Cristo come supporto ove ricopiare (dantesicamente, e tecnicamente, dall'«esemplare» all'«assemblato»), duplicare il racconto della propria Passione (cfr. ARESI, *Imprese sacre* cit., l. IV, imp. CII, p. 1282).

del temerario Persi, che combattuto, abbattuto, preso e squartato, insegnò ad altri ciò che egli non sapeva, cioè come si scriva agli Re.⁴⁰

La metafora della ferita costituisce dunque una valida rappresentazione dell'idea di traccia mnestica come scrittura. O meglio, nei vari stadi che temporalmente la caratterizzano si offre come espressione dell'intera dinamica memoriale. Ogni piaga, al pari spesso dei ricordi, soggiace al dominio del tempo che, così come lentamente rimargina le ferite, seppellisce lentamente i segni di memoria. Il ricordo temporaneamente inerte assume allora i contorni dell'oblio fino a quando non viene richiamato o ricostruito da un'azione di reminiscenza. La metafora della ferita può dar conto dell'intervallo di latenza del ricordo e della sua anamnesi in due modi: o accompagnando il fluire del tempo in forma di silente cicatrice, che del ferimento conserva se non la sensazione almeno le circostanze; o riaprendosi all'improvviso come un'istantanea visione della memoria che inaspettatamente riconduce al presente eventi e sensazioni del passato.⁴¹ Al dominio di una memoria pacificata (che per certi

⁴⁰ TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico* cit., citazioni a p. 24 e a p. 42. Sul secondo passo e sul suo significato nel quadro complessivo della riflessione tesauriana intorno al concetto arguto si veda A. BENASSI, *Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauro. Un modello impresistico*, «Studi secenteschi», XLVIII, 2008 [in corso di stampa]. Sulla valenza testuale del corpo umano, soprattutto in relazione alla pratica anatomica (al contempo, pratica di lettura e di scrittura) e anche alle tensioni scienza-religione che questa va implicando, si veda J. SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London - New York, Routledge, 1995, p. 134: «The inter-relationship of text and body on the page, a mirror of the confrontation between text and body in the anatomy theatre, was related to the Renaissance conception of the body as itself being constituted as text – as the *liber corporum* – the book of the body written by God. God was thus the author of different kinds of text: the book of the world (i.e. the created universe) and the book of scripture (the Bible). [...] The anatomist, then, who 'read' the anatomy (relating body and text together in the anatomy theatre) was reading two different kinds of text: a text written by human agency (the observations of his predecessors) and a text written by God, comprised of all the different members, sections, subsections, and partitions revealed in dissection».

⁴¹ A questa seconda possibilità di sviluppo dell'immagine sembra fare affidamento Petrarca quando nella *Familiare* VIII, 1 cerca di consolare l'anziano Stefano Colonna dei molti lutti che lo hanno colpito consigliandogli di non intestardirsi a interrogare angosciosamente il passato (o perlomeno la sua parte dolorosa) e di rivolgersi con fronte serena al passo supremo della vita: «id duntaxat obtestor ac deprecor, ne unquam forte – ut est animus sepe curiosior eorum in quibus nullum iam nisi memorie ius habet – vetera memorando in novas miseras relabaris, ac nimis indulgens patrio dolori rescindas herentium iam vulnerum cicatrices» (F. PETRARCA, *Rerum familiarium libri*, VIII, 1, 35 (a Stefano Colonna, 1348), ed. critica a cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze, 1923-1942, che si cita

aspetti si confonde con l'oblio) sembra dunque opporsi un demone del ricordo che rigetta sul presente, destabilizzandolo, il peso di ciò che è accaduto.

La ferita, e a maggior ragione la Ferita per eccellenza (quella del corpo passionale di Cristo che – ci mostra ad esempio Jan David – si offre a noi come memorando «Liber crucis» [Fig. 4]),⁴² diviene dunque uno specchio entro cui la memoria di ogni individuo deve riflettersi per ridefinire la propria identità nei termini di salvifica conoscenza («Ecce in manibus meis descripsi te» recita *Isaia* 49,16 citato dal Tesauro); o anche, come sottolinea l'Aresi, rappresenta l'autoritratto di Dio imprimibile nella memoria degli uomini;⁴³ o infine, come ricorda il Tesauro nel panegirico *Il Commentario* dedicato alla Sacra Sindone (un altro grande «memoriale della Passione di Cristo»),⁴⁴ unisce in una miracolosa sintesi tutte queste

però dalla ristampa Firenze, Sansoni, 1993, p. 561]. Sui rapporti tra Petrarca e la memoria (intesa come esperienza e come *ars*) mi permetto di rinviare ad A. TORRE, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie postille metafore*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

⁴² DAVID, *Icones ad veridicum Christianum* cit., cap. LX, p. 202: «Possemus quasi librum ingentem, apertum, Christi passionem, immo Christum super pulpito crucis expansum, intus et foris scriptum oculis cordis intueri: in eoque, praeter immensam sapientiam, potentiam, et bonitatem; stupendam quoque legere charitatem, misericordiam infinitam, mansuetudinem inexplicabilem, incomparabilem humilitatem, et obedientiam, et quod modo urgemus, sole splendidiorem patientiam, ut in speculo omnibus Christianis unice imitandam. Hic liber, hic magister, haec lectio, haec methodus patientiam addiscendi compendiosissima». Sull'emblematica del David (anche per ulteriori indicazioni bibliografiche) si vedano: «Con parola breve e con figura». *Libri antichi di imprese e emblemi*, Catalogo della mostra tenutasi presso la Biblioteca Universitaria di Pisa (9 dicembre 2004 - 8 gennaio 2005), Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2004, scheda 47, p. 75; e soprattutto (per l'analisi dell'immagine qui proposta) G. AZEGLIONI, «Un nodo di parole e cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 154-157.

⁴³ ARESI, *Imprese sacre* cit., I, IV, imp. CII, p. 1290: «Può dirsi dunque in certa maniera che gareggino queste piaghe di Francesco con quelle del nostro Salvatore, perché quantunque infinitamente le cedano per rispetto del soggetto, le sopravanzano però assai per conto dell'efficienza; la tela in cui furono dipinte, et il marmo in cui scolpite, fu assai men nobile, ma il dipintore, e lo scultore che le fece fu assai più eccellente; e se per ragione di quelle dir potete il Salvatore *In manibus tuis descripsi me*. In queste scorgesi uno immenso amore di Dio verso de gli uomini, ma insieme una estrema ingratitudine de gli uomini verso di Dio, in queste campeggia a maraviglia e l'amor di Dio verso de gli uomini, e de gli uomini verso di Dio».

⁴⁴ A. PALBOTI, *Explicazione del sacro lenzuolo ove fu involto il Signore*, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1598, p. 2v. Ma cfr. anche MARINO, *Dicerie sacre* cit., I, p. 88: «E così fece il nostro celeste Vago, che, in quell'estremo e doloroso commiato, non volse da noi allontanarsi senza lasciare in pittura alla nostra memoria una dolce rimembranza di se stesso». Sull'interesse della letteratura e dell'oratoria sacra barocche per la Sindone si veda M. L.

istanze – *plaga, liber, speculum, imago* – a definire l'«unico al mondo [...] Libro assolutamente divino», quel «gran volume di giovevolissimi e sovrumani ricordi», quello di cui Cristo fu al contempo «l'Autore, e l'Autografo, lo Stampatore, e la Stampa»:

Qual è dunque il vasetto degli eruditi inchiostri che portava al fianco, se non quelle Piaghe, che a scrivere in questo lino le sue magnanime imprese il divin licore di quella porpora viva somministrarono?⁴⁵

A dar corpo, e colore, all'immagine ci sovviene ancora la potente voce di Jacopone che, in risposta alla tensione umana verso fede e conoscenza («Et om che non n'è libro, como porrà emprèsndare?»), squaderna dinanzi agli occhi di tutti il volume corporale di Cristo, 'vergato' e miniato dalla sofferenza del Sacrificio:

Ego sum libro de vita, segnato de .vj. signi;
po' ch'e' siraio operto, trovarà .v. migni
(so' de sangue vermigli), o' porrà' studiare.⁴⁶

La seconda accezione pseudoetimologica con cui Tesauro coglie, ed elabora metaforicamente, il termine «plaga» rinvia alle «Parti della Terra, corrispondenti a' quattro cardini del mondo col centro in mezzo, che sono i cinque punti fissi dell'Universo, e le

DOGLIO, «Grandezze e meraviglie» della Sindone nella letteratura del Seicento, in *Il potere e la devozione: la Sindone e la Biblioteca Reale di Torino*, a cura di V. Comolli e G. Giacobello Bernard, Milano, Electa, 2000, pp. 17-28.

⁴⁵ TESAURO, *Il Commentario* cit., le citazioni sono state tratte rispettivamente dalle pp. 93, 86 e 91. Nell'altro panegirico tesauriano dedicato alla Sindone (*La Simpatia*) il sacro telo è definito un «libello che ha per membrana le membra, per caratteri le cicatrici e per autentico sigillo la piaga del costato» (E. TESAURO, *La Simpatia*, in *Id., Panegirici* cit., vol. II, pp. 1-83, cit. a p. 28). Oltre che a DOGLIO, «Grandezze e meraviglie» della Sindone cit. (in part. pp. 20-24), per un'analisi di questi due panegirici del Tesauro si può ricorrere ad A. MAGGI, *The Word's Self-Portrait in Blood: The Shroud of Turin as Ecstatic Mirror in Emanuele Tesauro's Baroque Sacred Panegyrics*, «The Journal of Religion», LXXXV, 2005, pp. 582-608.

⁴⁶ JACOPONE DA TODI, *Laude* cit., 27, vv. 42-44, p. 74. Memoria di questa eloquente *ut pictura poësis* sanguigna si ha anche in MARINO, *Dicerie sacre* cit., II, pp. 152-153 e 171: «[...] l'Universo è poema, ma poema scritto in un libro indorato per tanti caratteri d'oro che vi scintillano; la Sindone è poema, ma poema scritto in un libro miniato per tante vermiglie che vi rosseggiano. [...] Poesia adunque è la pittura di cui favello, e poesia non già tacita ma loquace, che con cinque bocche sanguinose ragiona al cuore de' suoi fedeli. [...] Volete i pennelli? ecco i chiodi. La tavoletta? ecco la croce, La bacchetta? ecco la lancia. I lumi? ecco le lanterne. I profondi? ecco le tenebre. La tela? ecco la Sindone. Il cinabro? ecco il sangue. L'acquarella? ecco le lagrime».



1. P. ARESI, *Imprese sacre*, libro II, impresa VIII, Milano, Eredi Pontio e Piccaglia, 1712. 2. A. LUCARINI, *Imprese dell'Offizioso Accademico intronato*, Siena, Gori, 1629, parte I.



Equid opum Christo fancia Charitatis feruans
Nostrae non opibus Pretium venale salutis.
Que hinc de Sacramento non quodvis sufficit
Qui solentis precibus adhaerere non potest
Catholici d'ignis. Redit uolens in Dei laeta Sacramenta
Le prix et le prix. De Baptême fin pôle. Aux glorieux royaux

3



Non frango aduersa Vbi per compendia ducam
Hoc legi decriptum Flagra Cruce Sanguine Christi.
Que hinc de Sacramento non quodvis sufficit
Qui solentis precibus adhaerere non potest
Catholici d'ignis. Redit uolens in Dei laeta Sacramenta
Le prix et le prix. De Baptême fin pôle. Aux glorieux royaux

4



1. Gratias age. 2. Peccata. 3. Examina. 4. Dole. 5. Prope.

5

3. J. DAVID, *Icones ad veridicum Christianum*, cap. XXI, Anversa, Gallaeum, 1601, p. 61. 4. J. DAVID, *Icones ad veridicum Christianum*, cap. LX, Anversa, Gallaeum, 1601, p. 202. 5. *Esercizi spirituali di S. Ignazio di Loyola* [...]. Con una breve istruzione di meditare, cavata da' medesimi Esercizi, tavola VI, Roma, Varese, 1673, s.p.

362

CARDELINO.

Impresa CXXXVIII. Per S. Caterina Vergine, e Martire.



6. P. ARESI, *Imprese sacre*, libro V, impresa CXXXVIII, Tortona, Calenzano et Viola, 1630, p.

AMORE VERSO IDDIO



7. C. RIPA, *Iconologia* (1611), a cura di P. Buscaroli, Milano, Tea, 1992, p. 17.

cinque plaghe habitate dagli uomini» (*Mem.*, p. 350). Sulla scorta di questa divisione della sfera terrestre l'autore del *Cannocchiale aristotelico* propone alcuni parallelismi con la struttura della Croce chiaramente connessa con la localizzazione delle piaghe: il sito del Calvario è visto come il centro dei quattro cardini del mondo, allusi peraltro dalle quattro estremità della Croce; ma se le piaghe sono i principali luoghi della Terra, la Terra stessa altro non è che il corpo di Cristo, simbolo materiale di «quella nuova terra che aveva Iddio promesso di creare assai più deliziosa, e beata per gli abitanti» (*ivi*, che rinvia a *Isaia* 65,17); Terra Promessa, quindi, nella quale alle cinque piaghe corrispondono «le cinque Città di rifugio e di salute promesse da Dio» (*Mem.* p. 352, per cui ancora *Isaia* 19,18). Variante topografica del *liber vitae*, il corpo di Cristo crocifisso, e con esso la «memoria della morte», si dispiega dunque dinanzi agli occhi dei fedeli come una «carta da navigare [...] perché fra le sconvolte delle tempeste ritrovino a dirittura la strada», secondo lo stesso modello iconografico attraverso cui Bartolomeo Rossi – ricorda il Picinelli – ritrae in testuale impresa «la fissa contemplazione di S. Carlo, intento sempre a meditare il Crocifisso». ⁴⁷ Oppure è un vero e proprio mappamondo quello che può offrirsi alla nostra vista interiore, consegnandole un'istantanea percezione dello scibile

⁴⁷ PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'impresie* cit., l. XX, c. V, p. 561. Il Picinelli fa riferimento al «Symbolum» della «Carta Nautica, quae utuntur ii, qui navigant Mare» a cui si ricorre per orientare l'atto (anche memoriale) di meditazione in B. ROSSI, *Theatrum spirituale S. Caroli cardinalis et archiepiscopi Mediolani morum sanctitatem; animi doctes; & eius mercedem copiosam, representans. Triplici ordine dispositum. Hieroglyphicis symbolis ex Sacra Scriptura erutis delineatum*, Venezia, E. Deuchino, 1616, pp. 112-116, in part. p. 115: «Omnium igitur malorum nostrorum salutaris medicina est CHRISTI passio, ab anima fidei devote contemplata; quare, inter animae nostrae ubera, iugi memoria, eam retinere debemus, et tunc erit veluti CARTA NAVTICA, ut in SYMBOLO proposuimus, quam in hoc periculoso mari huius mundi, habere debemus (et ut NOEMA habet) IUGITER PRAE OCULIS, id est, per meditationem, CHRISTI passio a nobis habenda est. Quemadmodum ad id praestandum, B. CAROLI exemplo, unusquisque provocatur...». Ma sulla potenza memoriale della fissa contemplazione delle piaghe di Cristo da parte di san Carlo si veda anche il capitolo secondo (*De memoriae potentia*, che riporta come *Argumentum*: «Cristum, et hunc crucifixum, iugiter ante mentis oculos, et ut plurimum, etiam ante corporales habebat, illosque in eius plagis defixos, tenebat Carolus gloriosus») della *Anatomia* di Bartolomeo Rossi: «In hisce foraminibus igitur, id est in crucifixi plagis manuum, ac pedum, nec non in pectoris caverna (ut D. Gregorius exponit) CORDIS sui cogitationes, hoc est Memoriam suam dirigebat CAROLUS gloriosus, ex quibus, ut in SYMBOLO» (*Anatomia, id est dissectio spiritualis cordis B. Caroli card. & archiepiscopi Mediolani Romam nuper maxima cum veneratione traducti, & ingenti laetitia omniumque applausu recepti, Secunda pars*, Venezia, E. Deuchino, 1616, p. 28).

terrestre, degno riflesso di quell'«infinita perspicacia della sapienza divina» che, come ricorda sempre il Picinelli – questa volta a proposito di un'impresa del Lucarini con un mappamondo come corpo e il motto VNO ASPECTU come anima –, «con una sola occhiata distintamente scuopre tutto ciò che nella terra, o ne i cieli può contemplarsi» (Fig. 2).⁴⁸

Coordinata di riferimento o veduta sinottica, il corpo impiagato del Redentore viene lodato dal Tesoro alla stregua di un vero e proprio «nuovo Mondo» a cui pertiene una «novella Cosmografia»; un luogo che richiede di essere *esplorato* dalla vista interiore del fedele che medita, o addirittura un luogo fisico dello spirito che richiede di essere *scoperto* con un'intenzione non differente da quella che mosse Colombo nei suoi viaggi e Galileo nelle sue osservazioni, secondo il binomio paradigmatico della novita («scoprirà novo cielo e nova terra | [...] | scoprirai nove luci e nove cose») proposto da Marino in un famoso passo dell'*Adone* dove il protagonista chiede a Mercurio una spiegazione sulle macchie lunari presentandole come le «brutte stampe» che oscurano il volto della luna («D'alcune ombrose macchie impressa io veggio | dela triforme dea la guancia pura»); ossia attraverso lo stesso ambiguo sintagma che significativamente ricorre nella produzione mariniana a segnalare tanto la mortale ferita inferta dal cinghiale ad Adone («del fier dente la stampa entro v'imprime»),⁴⁹ quanto le tracce delle ferite di Cristo

⁴⁸ PICINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese* cit., l. XXI, c. XII, p. 593. Si riferisce ad A. LUCARINI, *Imprese dell'Offizioso Accademico intronato*, Siena, Gori, 1629, parte I, p. 44.

⁴⁹ Per le citazioni si veda G. B. MARINO, *L'Adone*, rispettivamente X 45, X 34 e XVIII 95, 6, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 530, 527 e 1104 (corsivi miei). Il riferimento mariniano all'«immondo contagio» che avrebbe ferito il candido volto della luna con queste macchie (eco luministica dei danteschi «segni bui | di questo corpo» di *Par.* II, 49-50) sembra riverberarsi in un passo della predica quaresimale del gesuita Luigi Giuglaris dedicata a *L'occhiale a' vanagloriosi*, e introdotta da un elogio del cattolico quale strumento (tecnico e metaforico) di corretta visione astronomica e spirituale: «già tremano le stelle istesse, che non scintillano, qualunque volta si vedono col cattolico: prese di mira; sanno che questo è la spia da cui si è saputo che [...] la Luna, nocchiale prese di mira; sanno che questo è la spia da cui si è saputo che [...] la Luna, oltre varie notabilissime cavità e preminenze, (è) impiagata di certe come luminose postume», ossia «ascessi, vesciche», ferite intese nella stessa accezione di peccaminosa rivelazione che troveremo (si mostrerà più avanti) negli *Esercizi spirituali* di Ignazio (cfr. L. GIUGLARIS, *Quaresimale*, Venezia, Benedetto Miloco, 1678, p. 103, corsivo mio). Possiamo forse estendere a queste testimonianze le considerazioni di Rigoni in merito al «connotato di "critica morale"» implicito nelle riflessioni di Tesoro e di altri emblematici sulla sco-

visibili «ad immortal memoria» nella Sindone («La sacra stampa in bianco drappo impressa»).⁵⁰

Per la terza lettura del termine «plaga» Tesoro illustra metaforicamente la passione di Cristo come una caccia al «Divino Amore» che si conclude con la trappola della Croce:

[...] et ogni piaga fu un laccio teso per darlo a morte: *Venatione ... me quasi Avem inimici mei gratis*. Dimandate voi dunque *Quid sunt Plagae istae?* e vi dirà Sant'Ambrogio, che elle son reti, e lacci, dove il Divino Amore hoggi restò intricato su l'Arbore della Croce da color ch'egli amava (*Mem.*, p. 355);

ma subito dopo ribalta l'assetto canonico dell'immagine, facendo di Cristo non più una preda ma un predatore che «sopra l'arbore istesso disponendo amorose insidie, aspetta al varco le Anime fugaci, e con le medesime reti delle sue piaghe saltevolmente le coglie» (*Mem.*, p. 355). La sofferenza di Cristo sulla Croce, ben testimoniata dalle piaghe, attira infatti le anime misericordiose, e fa che esse meditino compassionevolmente sul suo destino come specchio del proprio:

Et, oh quante, oh quante Anime intenerite a quelle voci, mentre compassionevolmente van meditando l'acerbità di quelle Piaghe, dalle Piaghe medesime dolcemente restano prese, e guadagnate da Cristo a Dio (*Mem.*, p. 357).

Le dinamiche di proselitismo qui esemplificate sono spesso visualizzate in ambito emblematico e impresistico a ritrarre il modello virtuoso di Cristo crocifisso o di chi si è fatto martire in suo nome. Paolo Aresi ricorda, ad esempio, la figura di santa Caterina, vergine e martire, attraverso l'immagine del cardellino, uccello che

perta del fenomeno delle macchie solari: «Nel Tesoro, infatti, non solo la scienza non gode di uno statuto autonomo e le sue scoperte restano prive di conseguenze perché sono prese come semplice materiale per la creazione di metafore, ma queste stesse metafore sono ancora embricate dentro quella tradizione metafisico-morale che attribuiva al sole il carattere della "perfezione" e alle macchie il carattere del "vizio" o del "difetto": anzi, tutto il meccanismo concettistico del frontespizio del *Cannocchiale* funziona sul necessario sottinteso di tali identificazioni» (M. A. RIGONI, *Il Cannocchiale e l'idea*, «Comunità», XXXII, 1978, n. 179, pp. 337-352, cit. a p. 350).

⁵⁰ G. B. MARINO, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, se-st. CXCIV, v. 5, Venezia, Ciotti, 1624, p. 80.

nel suo «color porporeggiante» ben rappresenta chi è «stata sovente bagnata del proprio sangue» e ha «acquistata la corona del martirio [...] ornata di molte gemme di straordinari tormenti»; uccello che, altresì, in ragione della sua docilità, facilmente si presta ad essere ammaestrato e a divenir efficace strumento per l'uccellazione, poiché «col suo canto gli altri invita, e fa cader nelle reti»: allo stesso modo in cui, quindi, «Santa Caterina Vergine, e Martire molto eloquente» ha «guadagnato molte anime a Dio» attraverso però non «il saper portar, o moderar la voce, quanto al suono, ma sì bene [attraverso] il favellar sensatamente, il dir parole piene di sapienza celeste, il convertir col suo dire le anime a Dio» (Fig. 6).³¹ La stigmata (qui iperbolizzata nel corpo sanguinante, e sanguigno, di Caterina martirizzata) si propone di nuovo come segno significante e come memoria eloquente dell'*exemplum Christi*.

Il quarto e ultimo significato attribuibile al concetto di stigmata è quello, piano, di 'ferita', significato illustrato da Tesauro col ricorso all'immagine della 'finestra del cuore', figurante topico qui giustificato dalla salvifica necessità di un'esemplare ostensione («Perciòché tanto sbarrata fu la ferita del petto, che uscito dalle viscere del cuor tutto il sangue, il Cuore istesso potè affacciarsi, e farsi vedere per quella Piaga», *Mem.* p. 358);³² figurante giustificato altresì – glossa l'Aresi parlando di san Francesco – da un'esemplare salvezza che si configura come un'ostensione necessaria perché gloriosamente insopportabile è il mistero che essa tenta di celare:

[...] e pare che faccia a questo proposito il detto del Savio, *Nunquid potest homo ignem abscondere in sinu suo, ut vestimenta non ardeat?* perché fuoco fu l'amore, che portava San Francesco al Salvatore [...], onde non è meraviglia se l'incendio interno di San Francesco fece cinque finestre nella sua carne per isvaporare alquanto.³³

³¹ P. ARESI, *Imprese sacre*, libro V, impresa CXXXVIII, Tortona, per P. G. Calenzano et E. Viola Compagni, 1630, pp. 362-378.

³² Traspare peraltro in questa vignetta devozionale anche la memoria poetica degli usi lirici dell'immagine: «Elle con gli occhi lor si volser tanto / che vider come 'l cor era ferito / e come un spirital nato di pianto / era per mezzo de lo colpo uscito» (G. CAVALCANTI, *Rime*, XXX, vv. 13-16, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 115).

³³ ARESI, *Imprese sacre* cit., l. IV, imp. CII, p. 1284. Più avanti nel suo ragionamento Aresi riprenderà l'immagine affermando che «Francesco non sa partirsi dalle finestre del

Ancora una volta Jacopone da Todi ci offre un'anticipazione poetica di questa declinazione metaforica della stigmata (e dei suoi presupposti di senso), ricordando che nel corpo di san Francesco, esemplato a quello di Cristo, «en cinque parte aprire l'lo fece la fortuna, l' per far dimostratura l' que 'n lui era albergato»;³⁴ al medesimo *topos* silenico del cuore visibile entro il petto e allo stesso campo semantico dell'ostensione salvifica si riferisce un passo della diceria sacra *La Pittura*, dove Marino ci propone l'immagine della Sindone conservata visibile nel tabernacolo torinese, a benefica memoria dell'umanità:

E se Socrate bramava il petto di cristallo perché di fuori trasparisse il cuore, in questo cuore a beneficio nostro si è adempiuto quel desiderio, poiché, riposto dentro un tabernacolo cristallino, a ciascuno è lecito di mirarlo: pittura mirabile, anzi memoriale di tutte l'altre sue meraviglie: *memoriam fecit mirabilium suorum* [Ps. 110].³⁵

Nell'*Iconologia* del Ripa, quale confessione emblematica dell'*Amore verso Dio*, tale desiderio di «dimostratura» si estenderà a paradigma dal Santo Serafico all'intera umanità – ritratta in atto «che stia riverente, con la faccia rivolta verso il Cielo, quale additi con la sinistra mano, e con la destra mostri il petto aperto» (Fig. 7)³⁶ –; mentre in Ignazio di Loyola esso verrà strategicamente convertito in vergogna di «dimostratura», vergogna avvertita dall'esercitante penitente in seguito a una percezione di sé «come piaga».³⁷

le piaghe di Christo. Christo in sin dal Cielo se ne discende per albergar nelle finestre delle piaghe di Francesco» (p. 1290).

³⁴ JACOPONE DA TODI, *Laude* cit., 40, vv. 161-164, p. 118.

³⁵ MARINO, *Dicerie sacre* cit., I, p. 89. La stessa emergenza della rivelazione di Cristo è ricordata dal Tesauro nel panegirico *Il Commentario*, anch'esso incentrato sulla Sindone: «Cristo così ardentemente desiderava di esporci, e dimostrarci gli effetti del suo estremo Amore, che ancor nella tomba, fra gli unguenti e le mirre, godea di delinearne evidenti figure con le sue piaghe» (*Il Commentario* cit., p. 108).

³⁶ RIPA, *Iconologia* cit., p. 17.

³⁷ Cfr. *Esercizi spirituali di S. Ignazio di Loyola Fondatore della Compagnia di Gesù. Con una breve istruzione di meditare, cavata da' medesimi Esercizi*, Roma, Stamperia del Varese, 1673, s.i.p.: «Il terzo è considerare chi sono io trovando modi per conoscere la mia piccolezza. [...] In ultimo risguarderò la corruzione di tutto me stesso, la malizia dell'anima, e la schifezza del corpo: e mi stimerò come una piaga o postema dalla quale tanta marcia di peccati e tanta peste di vizi è scaturita». Si noti anche la ripresa, e negativo, del concetto di balsamo salvifico delle stigmati attraverso quella del purulente siero di una piaga infettata.

Un suggestivo elemento d'interesse nell'occorrenza tesauriana dell'immagine è rappresentato però dalla formula attraverso cui vengono indicate queste improvvise rivelazioni di nascosti domini dell'interiorità costituite dalle «Piaghe»: esse sono infatti definite come «gli strafiori, e le aperture per cui tutte le Grazie a tutti gli uomini si trasfondono» (*Mem.*, p. 355), ossia in termini non dissimili da come Tesauo aveva visualizzato, per via di metafora, la stessa dinamica metaforica – che «gli obietti [...] tutti a stretta li rinzeppa in un vocabulo, e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'un dentro l'altro» –, presentandola come una visione realizzata «per istraforo di prospettiva»;³⁸ sicché potremmo a buon diritto estendere all'immagine della stigmati la stessa qualifica di «metafora della metaforicità» applicata da Rigoni all'immagine della finestra, in quanto figurante che «non traduce, come le altre metafore, un concetto o un oggetto particolare e specifico ma esprime, piuttosto, la natura, l'operazione e il *telos* della metaforicità stessa».³⁹ In quanto «segno orizzontale che marca di discontinuità una superficie uniforme» e «fessura verticale che mostra una profondità stratificata», la stigmati sembra infatti illustrare con materica evidenza quella «attitudine alla penetrazione semantica» attraverso cui «la sintesi metaforica può incorporare aspetti del reale inattingibili alla parola propria».⁴⁰

Tutte le immagini testuali qui proposte sono riepilogate⁴¹ da Tesauo nella parte conclusiva del discorso sacro, e messe in relazione con la proemiale trattazione della memoria, per dar vita a una tirata esortativa che, partendo dalla constatazione senecana intorno alla fragilità della memoria dei benefici («niuna memoria è

³⁸ TESAURIO, *Il Cannocchiale aristotelico* cit., p. 301.

³⁹ M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore*, «Lettere italiane», XXVI, 1974, n. 4, pp. 434-458, cit. a p. 435. Cfr. anche BOLZONI, *La stanza della memoria* cit., pp. 154-164.

⁴⁰ RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano* cit., p. 12.

⁴¹ «Hor dunque, per epilogar l'antidetto, se oggi mirando questo esangue et impiagato Nazareno, nobilissimi signori, vi udite interpellare dai vostri pensieri *Quid sunt plagae istae?* dite che son secondi tagli, dove al nobile olivo s'incalmano i selvaggi olivastri, salutare incisioni, onde il balsamo odoroso trasuda, amorosi caratteri, in verde pianta intagliati, abitevoli regioni di un mondo più felice, città di rifugio dalla egittia schiavitù, tese reti, ove il Divino Amor s'imprigiona, pietosi lacci che con salutare inganno involano l'alme, ferite sanguinose da sanar le ferite altrui col proprio sangue, squarci di un Sacro Monte, che le segrete miniere fulminato diffonde» (*Mem.*, pp. 360-361).

più fragile di quella de' benefici, disse un Filosofo morale», *Mem.* p. 361), riconosce nelle piaghe del Cristo crocifisso «il caro memoriale» lasciato agli uomini «per isvegliar la memoria della penosa Impresa che ci diè vita» (*ivi*).⁴² Confidando nell'estremo potere della vista («ma chi non sa che gli oggetti sensibili assai più movono che gl'intelligibili; e più efficaci risvegliato della memoria son gli occhi, che l'intelletto?», *Mem.* p. 362) Tesauo riconosce la facile memorabilità delle stigmati (quale esito della Crocifissione), e propone un parallelo tra queste e un altro precipuo «memoriale» cristiano, l'eucarestia:

[...] così allora diè loro un pegno sacramentale di ciò che dovea seguir, et hor lascia loro una memoria locale di ciò ch'è seguito; in quello insegnò a rinovare il Sacrificio, in questo insegnò a contemplare il Sacrificato; quello è un filtro amoroso, che pasce l'Anima; questo un amoroso protrato che sveglia i sensi; in quello Cristo entra nei fedeli; in questo, i fedeli entrano in Cristo; in quello altro si vede et altro si crede; in questo, tutto si crede ciò che si vede; finalmente, quello è un mistero in Terra fin che si vive; questo è spettacolo anco in Cielo dopo la morte; sì che quello è un fonte di Grazia ai viatori, e questi son cinque fiumi di Gloria ai comprensori. Egli è vero che l'uno e l'altro memoriale sono corrispettivi, e l'uno prepara l'Anima all'altro; peroché in quello, i fedeli ricevono ciò che qui veggono; in questo, veggono ciò che colà ricevono (*Mem.*, p. 363, corsivo mio).

I due segni simbolici risultano fra loro «corrispettivi», perché entrambi congiuntamente finalizzati a «condur l'Anima alla meraviglia, dalla meraviglia alla perquisizione, e dalla perquisizione all'Amore» (*Mem.*, p. 363); ossia, agostinianamente, da un investimento sensoriale a una contemplazione intellettuale fino ad arrivare a una *voluntas amandi*; ossia, gesuiticamente, dal *Dole* all'*Examina*, e di qui al *Propone*. La funzionalità memoriale di tali immagini è peral-

⁴² Cfr. a proposito ROSSI, *Theatrum spirituale S. Caroli* cit., p. 113: «Adeo quod nulum est inter CHRISTI opera, quod ita nobis eum reddat amabilem, magisque ei debeamus, sicuti est passionis opus, quam pro nostra salute pati dignatus est, quare, ut aliqua ex parte, pares ei referre possimus gratias, nunquam a memoria nostra immensa charitatis opus hoc eximium, excidere debet; summa enim esset hominis ingratitude, si tam ineffabile beneficium, oblivioni traderet, eo magis, quos passionis memoriam recolentes fideles, in ea malorum omnium remedium salutare, et efficax invenimus, unde I. Petr. 4. habetur; Christo igitur in carne passo, vos eadem cogitatione armamini».

tro accentuata dalla loro facile riproducibilità mentale e materiale («Questo è il palimpsesto, o libro di memorie, che portava sempre appresso di sé l'Apostolo», *Mem.* p. 364); o, per usare le parole di Tesauro, essa viene intensificata dal loro esser sempre conservabili «digate alle dita» (e vi è qui una chiara allusione al motivo della mano mnemonica – «*Liga eas in digitis*, come Simonide ritrovò l'arte della memoria locale sopra le dita», *Mem.* p. 364 – motivo peraltro frequente nell'oratoria e nell'emblematica gesuitiche)⁴³ o scritte nelle tavole del cuore («*et describe eas in tabulis cordis*, come que' cuori d'oro che si appendevano al collo de' nobili, acciocché si sovvenissero dei suoi natali», *Mem.* p. 364) secondo le due espressioni, di origine scritturale, che icasticamente chiudono il panegirico come un fulmineo motto emblematico, come un chiaro *memento*: «Et per iscontro, mille volte felici, e benedetti coloro, i quali le ligano alle dita con le opre pietose e le scrivono nelle tavole del cuore con frequenti, e divote meditazioni» (*Mem.*, p. 365).

ANDREA TORRE

⁴³ Si consideri almeno l'illustrazione emblematica e mnemonica del *Modo dell'esame generale* presente nella secentesca edizione romana degli *Esercizi* precedentemente citata (Fig. 5): sulla scorta del salmo 118 («Anima mea in manibus meis semper») il palmo di una mano visualizza (e rende attivo) lo spazio di memoria entro cui si sviluppa l'intero percorso di ringraziamento, invocazione, esame, contrizione e proponimento seguito dall'anima dell'esercitante. Cfr. a proposito RODRIGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas* cit., pp. 255-275; e *Writing on Hands. Memory and Knowledge in Early Modern Europe*, a cura di C. Richter Sherman, Washington, University of Washington Press, 2000.