

Anno LV n.1

261740

Gennaio - marzo 2003

16 GIU. 2003



---

# LETTERE ITALIANE

---

Rivista trimestrale  
diretta da  
Vittore Branca e Carlo Ossola



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

# LETTERE ITALIANE

## Dirazione:

Giorgio Bárberi Squarotti, Gian Luigi Beccaria, Vittore Branca, Carlo Delcorno,  
Maria Luisa Doglio, Giorgio Ficara, Cesare Galimberti, Carlo Ossola,  
Gilberto Pizzamiglio, Giorgio Pullini

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

## Redazione:

Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif, Fabio Finotti, Nella Giannetto,  
Claudio Griggio, Francesco Spera

## INDICE DEL PRESENTE FASCICOLO

### Articoli

- D. DELCORNIO BRANCA, *Un camaldolese alla festa di S. Giovanni. La processione del Battista descritta da Agostino di Portico* . . . . . Pag. 3  
L. BOLZONI, *Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento* . . . . . » 26  
A. CELLI, *Lingue sacre. Leo Spitzer sulle fonti arabe delle letterature europee* . . . . . » 47

### Note e rassegne

- M. FANTATO, *Momenti della critica petrarchesca nella prima metà dell'Ottocento: Luigi Carrer* . . . . . » 79  
C. FENOGLIO, *Il servo gallonato: da Proust a Montale* . . . . . » 106  
A. BATTISTINI, *Eloquenza e civiltà in Marc Fumaroli* . . . . . » 116  
C. BERRA, *Per una lettura delle Lecturae Petrarce di Padova* . . . . . » 122

### Recensioni

G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante* (C. Delcorno), p. 141. - L. BRUNI, *History of the Florentine People*, I, Books I-IV, edited and translated by J. Hankins (C. Griggio), p. 143. - M. FICINO, *Platonic Theology*, English translation by M. J. B. Allen with J. Warden; Latin text edited by J. Hankins with W. Bowen (R. Norbedo), p. 147. - M. MARULIĆ, *Giuditta*, a cura di L. Borsetto (F. Favaro), p. 150. - P. SPEDICATO, *La sindrome di Shehrazade. Intertestualità e verità in Lorenzo Da Ponte* (D. Goldin Folena), p. 153.

- Notiziario . . . . . Pag. 158  
I Libri: «Lettere Italiane» tra le novità suggerisce (si parla di Stefano di Borbone, Petrarca) . . . . . » 160  
Libri ricevuti . . . . . » 163

Abbonamento 2003: Italia € 57,00 Estero € 75,00

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 aprile 2003

## Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento \*

C'è chi, come Aby Warburg, si sente a proprio agio nei territori di frontiera, là dove a guidare il gioco sono l'oggetto della ricerca, il problema di conoscenza che ci si pone, piuttosto che i tradizionali confini delle discipline accademiche. Occuparsi di arte della memoria significa affrontare un'esperienza di questo genere. Lo si era già visto con chiarezza nei grandi libri – la *Clavis universalis* di Paolo Rossi e *The Art of Memory* di Frances Yates – che, negli anni Sessanta del Novecento, hanno riproposto all'attenzione degli studiosi, sia pure con metodi e accenti diversi, una tradizione che aveva avuto un ruolo importante nell'esperienza culturale europea e che era stata per larga parte dimenticata.<sup>1</sup> Lo si sta vedendo negli studi degli ultimi decenni, sia nei lavori più recenti dello stesso Paolo Rossi, sia nelle ricerche in cui l'ottica tradizionale di approccio al tema si sposta dalle teorie alle pratiche e nello stesso tempo si allarga, come per diffrazione.<sup>2</sup> I due libri di Mary Car-

---

\* Questo articolo riprende la relazione tenuta il 23 ottobre 2002, all'Accademia dei Lincei, in occasione del convegno «Il senso della memoria».

<sup>1</sup> P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; F. A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).

<sup>2</sup> Cfr. *Les lieux de mémoire*, a cura di P. Nara, Paris, Gallimard, 1984; P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991; *Images of memory: on Remembering and Representation*, a cura di W. Melion e S. Küchler, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991; *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, a cura di A. Assmann e D. Harth, Frankfurt am Main, Fischer, 1991; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; J. COLEMAN, *Ancient*

ruthers, *The Book of Memory and The Craft of Thought*<sup>3</sup> hanno collegato i temi della memoria e della sua costruzione con le strutture profonde della cultura medievale, con i modi della lettura e della scrittura, con le tecniche attraverso cui i dati, gli schemi della tradizione vengono immagazzinati, ruminati nell'interiorità così da dar vita alla *inventio*. Rispetto al libro di Frances Yates, il panorama risulta arricchito e modificato: accanto e al di là dell'arte della memoria classica, la Carruthers richiama l'attenzione su altre tradizioni, fra cui un ruolo di primo piano giocano le tecniche di meditazione monastiche.

È inoltre molto interessante e, in un certo senso, prova ulteriore della fecondità di questo tipo di ricerca, vedere come proprio la riscoperta dell'arte della memoria, e dei meccanismi di base che essa comporta, abbia offerto nuove chiavi interpretative anche a antropologi che si occupano di culture molto lontane dalla nostra. È il caso degli indiani Cuna, una popolazione che vive per la maggior parte nell'arcipelago di San Blas, di fronte alla costa atlantica del Panama. Carlo Severi ha studiato il nesso che unisce l'apprendimento mnemonico dei lunghi poemi rituali con la funzione dei pitogrammi, che intervengono sia nella fase di apprendimento dei canti, che si svolge presso lo sciamano, sia nella fase della loro ese-

---

*and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *Ars memorativa*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Niemeyer, 1993; *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'oeuvre*, a cura di V. Kapp, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1993; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; *Lieux ou espaces de la mémoire?*, «Villa Gillet», cahier spécial 1996; F. RODRIGUES DE LA FLOR, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Barrio de Maravillas, 1996; J. P. SMALL, *Wax Tablets of the Mind: Cognitive Studies of Memory and Literacy in Classical Antiquity*, London-New York, Routledge, 1997; *Memoria e memoria. Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995*, Accademia Nazionale dei Lincei, a cura di L. Bolzoni, V. Erlindo, M. Morelli, Firenze, Olschki, 1998; *Seelen Maschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2000; B. KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>3</sup> M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

cuzione.<sup>4</sup> La sua tesi è che si tratti di una mnemotecnica figurata, basata sulla «relazione che vi si stabilisce tra un'iconografia relativamente stabile, e un uso – rigorosamente sorvegliato – della parola, organizzata in ripetizioni parallelistiche e mandata a memoria».<sup>5</sup> Punto di riferimento per questa ipotesi interpretativa è, come si accennava, la tradizione europea dell'arte della memoria, in particolare quella in cui il sistema dei *loci* mnemonici non è arbitrario, ma si modella sulla struttura del mondo.

Molto interessanti, in analoga direzione, sono i risultati delle ricerche sull'arte dei Luba, una popolazione che vive nel Sud Est dello Zaire. Nel 1996 il Museo dell'arte africana di New York ha dedicato loro una mostra, accompagnandola con un catalogo cui hanno collaborato antropologi e etnologi, archeologi e storici dell'arte.<sup>6</sup> 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 legno, dette *lukasa*, da cui sporgono grani di perle e a volte anche immagini in altorilievo (Fig. 1).

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 della riscoperta della tradizione dell'arte della memoria. I meccanismi di base che essa riportava alla luce 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 (Fig. 2): è ad

---

<sup>4</sup> C. SEVERI, *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; *Scritture figurate e arti della memoria nel Nuovo Mondo: Valadés, Schoolcraft, Löwy*, in *Memoria e memorie* cit., pp. 29-65. Cfr. anche B. SCHARLAU, M. MUNZEL, *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*, Frankfurt am Main-New York, Campus 1986.

<sup>5</sup> SEVERI, *Scritture figurate* cit., p. 62.

<sup>6</sup> *Memory. Luba Art and the Making of History*, a cura di Mary Nooter Roberts e di Allen F. Roberts, New York - Munich, The Museum for African Art-Prestel, 1996.

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 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 dei 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 bisogno. 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.

Se torniamo a guardare le vicende culturali europee adottando anche lo sguardo 'straniato' che ci viene da mondi così lontani dal nostro, possiamo capire meglio perché l'arte della memoria, oltre a guidarci in zone di frontiera, aiuti a mettere in discussione scansioni temporali troppo rigide o unilaterali: ad esempio quelle tra Medioevo e Rinascimento, o, come si preferisce dire nel mondo anglosassone, fra Medioevo e prima età moderna. È su questo tema che vorrei incentrare il mio intervento, prendendo come filo conduttore quello della costruzione degli spazi interiori, di come, cioè, le tecniche della memoria abbiano configurato e modellato l'interiorità. Abbiamo imparato da molto tempo che gli strumenti e le tecnologie che via via l'umanità inventa e usa non sono strumenti neutri, ma hanno una ricaduta anche sul soggetto che li usa.<sup>7</sup> Così ad esempio l'invenzione della scrittura contribuisce a far concepire la mente, la memoria in particolare, come qualcosa che si colloca nello spazio, come la tavoletta sulla quale lo scriba incide i segni che

---

<sup>7</sup> Cfr. almeno M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (tr. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976); W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982 (tr. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986).

saranno poi decifrati al momento della lettura. Qualche anno fa uno studioso olandese di psicologia, Dowe Draaisma, ha scritto un libro in cui la storia delle diverse idee sulla mente viene ricostruita attraverso le metafore usate per parlare della memoria:<sup>8</sup> con una specie di viaggio, come egli dice, nei depositi di un museo della tecnologia, si passa dalla tavoletta di cera che abbiamo appena ricordato, ai palazzi e ai teatri della memoria del Rinascimento, fino alla camera oscura, al dagherrotipo, alla fotografia e, naturalmente, al computer. L'esperienza del presente si proietta sulla interiorità, fornendo le immagini attraverso cui pensarla e i modelli – sempre parziali – attraverso cui rappresentarne il funzionamento.

Si tratta di una linea di ricostruzione storica di indubbia efficacia, ma nello stesso tempo sbaglieremmo a immaginarci che tutto si possa ricondurre appunto a una sola linea, che segue le «magnifiche sorti e progressive» dello sviluppo storico e tecnologico. Se guardiamo da vicino i testi, il quadro che ci si presenta è ben più frastagliato, fatto di un gioco complesso di continuità e di discontinuità, oltre che di segrete e sotterranee persistenze.

Vorrei partire dal Teatro della memoria di Giulio Camillo, che possiamo considerare come il prodotto più tipico della stagione rinascimentale dell'arte della memoria.<sup>9</sup> Il progetto cui Camillo dedi-

<sup>8</sup> Cito qui la traduzione inglese: D. DRAAISMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>9</sup> Rinvio a G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991. Su Camillo, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. G. STABILE, *G. Camillo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, XVII, 1974, pp. 218-228 e L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984, da integrare con C. VASOLI, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo "De l'humana deificatione"*, «Rinascimento», XXIV, 1984, pp. 191-227; il numero a lui dedicato, *Giulio Camillo Delminio e altri autori*, «Quaderni utinensi», III, 1985; C. BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N*, «Cultura neolatina», XLVII, 1987, pp. 71-97; ID., *Il "theatro" segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, «VeneziaCinquecento», I, 2, 1991, pp. 217-271; ID., *Esercizi di memoria. Dal "theatro della sapientia" di Giulio Camillo agli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi cit., pp. 169-221; S. NEUMEISTER, *Der Schriftsteller und die Erinnerung: Carlos Fuentes und das "Teatro della memoria" des Giulio Camillo Delminio*, «Ibero-amerikanisches Archiv», Neue Folge, XVI, 1, 1990, pp. 31-47; V. GROHOVAZ, *A proposito di alcuni frammenti manoscritti d'opere di Giulio Camillo Delminio e Lodovico Castelvetro*, «Aevum», LXVII, 1993, pp. 519-532; M. TURELLO, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviani, 1993; L. BOLZONI, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, «Filologia antica e moderna», IV, 1993, pp. 69-113; P. ZAJA, *"Oscuri velami" in alcuni sonetti di Giulio Camillo*, «Rinascimento», XXXIV, 1994, pp. 259-291; ID., *Struttura*

cò gran parte della sua vita incarna infatti in sé i miti, le aspettative di una intera epoca, e lo fa con una tale adesione da fornirne un quadro deformato per eccessiva fedeltà. Il suo teatro della memoria vuole infatti riprodurre in sé l'ordine divino che si esprime nei diversi livelli della realtà, scandito dalle sette colonne che rappresentano i sette pianeti e le divinità che il mito greco associa loro, i giorni della creazione, ma anche le sephiroth, i nomi divini della tradizione mistica ebraica, e ancora i principii primi della filosofia pitagorica e ermetica. Le sette colonne del teatro diventano così le immagini di memoria di un tentativo sincretistico che aveva il suo modello illustre in Pico della Mirandola,<sup>10</sup> ma che tendeva a esaltare la natura divina della *mens* piuttosto che la superiore verità del cristianesimo. Il teatro fornisce il sistema di luoghi e di immagini per un sistema di memoria che vuole contenere in sé tutto il sapere e, insieme, fornisce il modello per rappresentare l'interiorità: una interiorità in cui l'io si realizza solo in una dimensione universale, capovolgendo il rapporto fra spettatore e spettacolo:

Hoc autem theatrum suum – scrive a Erasmo il suo amico e discepolo Viglio da Zwichem, che aveva incontrato il Camillo a Venezia – auctor multis appellat nominibus, aliquando mentem et animum fabrefactum, aliquando fenestratum: fingit enim omnia quae mens humana concipit, quaeque corporeis oculis videre non possumus, posse tamen diligentí consideratione complexa signis deinde quibusdam corporeis sic exprimi, ut uniu-

---

retorica e "sapienza riposta" in due sonetti di Giulio Camillo, «Lettere italiane», XLVII, 1, 1995, pp. 10-46; L. BOLZONI, *La stanza della memoria* cit.; D. CHIODO, "E ciò che non è lei": sapienza 'esposta' negli scritti di Giulio Camillo, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, (1997), pp. 573-580; *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di V. Normando e N. Moroni, «Quaderni di Festina lente», n. 1, Roma, 1997; L. BOLZONI, *Scrittura e arte della memoria. Pico, Camillo e l'esperienza cinquecentesca*, in *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel Cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 359-381; M. CALVESI, *Il teatro sapienziale di Giulio Camillo*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. IX, IX, 4, 1998, pp. 579-600; G. CINGOLANI, *Le "Rime" di Giulio Camillo: la tradizione a stampa*, «Università di Macerata. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXXIII, 2000, pp. 183-205; B. KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis* cit., pp. 185-282; M. RUIST, "Posita bestia in medio circuli". *La forma animale nell'arte della memoria*, «Bruniana et campanelliana», VIII, 2002, pp. 233-253 (cfr. pp. 247-248).

<sup>10</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Scrittura e arte della memoria. Pico, Camillo e l'esperienza cinquecentesca*, in *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel Cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1997, pp. 359-381.

squisque oculis statim percipiat quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est. Et ab corporea etiam inspectione theatrum appellavit.<sup>11</sup>

L'amico di Erasmo riporta le parole di Camillo con molto scetticismo, ma anche con molta precisione. Esse trovano infatti puntuale rispondenza in un brano della *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio* in cui Camillo dice:

Natura igitur fecit in nobis mentem rerum omnium impressiones complectentem, easque ita omnibus gentibus communes, ut omnes nationes res sub una eademque forma conciperent... ad cuius similitudinem ego quoque magnam mentem extra nos feci, rerum omnium verborumque formulas continentem... Nostra haec manufacta mens, nostra haec tanti operis fabrica, ita fenestrata est, ut apertiore non potuisset desiderari a Socrate.<sup>12</sup>

Il teatro è una *mens fenestrata*, una *mens artificialis*, una macchina che, rendendole visibili, porta fuori dall'interiorità le immagini che vi si nascondono, e ricostituisce così anche quella dimensione unitaria e universale che nel mondo dell'esperienza si frantuma nei mille e mille rivoli delle vicende individuali (Camillo ricorda che ha usato il modello del teatro proprio perché rinvia all'esperienza visiva). Ma, paradossalmente, proprio questa grande macchina artificiale, esteriore, visibile, funziona solo se aiuta a ritrovare ciò che si nasconde nelle profondità della propria anima, e cioè appunto quella dimensione unitaria, universale, divina della *mens* che comporta un sapere e un potere divini.

Il teatro del Camillo si ispira alla rinascita classicista del teatro romano: in uno scritto inedito fa riferimento all'arena di Verona, e ricorda il suo amico Sebastiano Serlio, autore di quel *Trattato* di architettura che avrebbe avuto un ruolo essenziale nel corso del Cin-

<sup>11</sup> Desiderio ERASMO da ROTTERDAM, *Opus epistolarum*, a cura di P. S. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1943, X, pp. 29-30.

<sup>12</sup> G. CAMILLO, *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio*, Venezia, Giovan Battista Somaschi, 1587, p. 39. Sul tema della finestra aperta sull'interiorità, cfr. M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla metafora della "Sinceritas" nella tradizione occidentale)*, «Lettere italiane», IV, 1974, pp. 434-458; S. BOK, *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*, New York, Pantheon Books, 1982; C. BOLOGNA, *Esercizi di memoria* cit., pp. 184-188; L. BOLZONI, *La stanza della memoria* cit., pp. 154-164.

quecento.<sup>13</sup> Profondamente segnata dagli ideali classicisti è anche la dimensione letteraria del progetto di Camillo: come il suo amico Pietro Bembo, egli crede che per scrivere bene esista un'unica via: quella della imitazione dei grandi autori canonici, latini e volgari. In quei testi, secondo Camillo, si è incarnata l'idea della bellezza: attraverso i grandi autori, quel modello universale si fa più vicino e raggiungibile. Possiamo guardare al teatro del Camillo anche come a una grande macchina che aiuta a catturare l'idea della bellezza, dato che esso doveva dare ordinata collocazione al gigantesco lavoro di 'anatomia' che il Camillo aveva compiuto sui grandi testi della tradizione classica: i frammenti derivati dai grandi testi potevano essere così ritrovati, ricordati e riciclati per nuovi usi. In un certo senso il teatro del Camillo voleva offrire la soluzione a quel paradossale rapporto fra l'individualità dello scrittore e il modello che il classicismo comportava e che è stato sottolineato con grande finezza da Thomas Greene e Terence Cave: nel canone classicista l'io dello scrittore si esprime solo in un rapporto con un Altro, con qualcosa che è radicalmente diverso e lontano; il modello da imitare/emulare appartiene a un mondo *altro*, a una diversa dimensione del tempo; ma si presuppone che sia accessibile, assimilabile, riproducibile.<sup>14</sup> Se torniamo al nostro tema, del teatro come modello per rappresentare l'interiorità, possiamo capire il senso e la funzione di quel rovesciamento fra spettacolo e spettatore cui si faceva riferimento sopra: il teatro, in altri termini, rende visibile, disponibile, quel patrimonio di belle soluzioni formali che la tradizione ha creato e che l'utente del teatro potrà a sua volta usare. Nello stesso

---

<sup>13</sup> «Maggiori sono le immaginazioni, come poté essere quella di Serlio fatta del teatro di Verona, formatosi nella mente tanto grande e magnifica che il veduto teatro non li rispose» (G. CAMILLO, *L'idea dell'eloquenza*, in L. BOLZONI, *Il teatro della memoria* cit., pp. 107-127; su questo testo di Camillo cfr. *ibidem*, pp. 13-23). Sui rapporti con Serlio, cfr. L. OLIVATO, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, «Arte veneta», XXV, 1971, pp. 284-291 e, della stessa autrice, *Dal Teatro della memoria al gran teatro dell'architettura. Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio"», XXX, 1979, pp. 232-252; M. CARPO, *Metodo e ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Genève, Droz, 1993.

<sup>14</sup> Cfr. T. CAVE, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979; T. M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982; L. BOLZONI, *La formazione del canone nel '500: criteri di valore e stile personale*, in *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 45-72.

tempo chi sa andare al di là del molteplice, risalire fino all'uno, saprà cogliere anche in questa attività di ricreazione di frammenti della bellezza l'incarnarsi di quella idea universale che sta nascosta nelle profondità della mente umana. In altri termini l'utente ideale del teatro è colui che usa quella *mens* artificiale e esteriore per conoscere meglio se stesso, e le potenzialità divine che sono dentro di lui.

Abbiamo visto come il modello che Camillo costruisce sia profondamente radicato nella cultura del Rinascimento: nel codice classicista, nella rinascita della tradizione ermetica, nella cabala, nella ricerca sincretistica di un comune patrimonio sapienziale. Anche, possiamo aggiungere, nelle arti visive del suo tempo. Non solo infatti Camillo era amico di artisti come Tiziano, Lorenzo Lotto, Sebastiano Serlio, ma aveva fatto anche dipingere le immagini del suo teatro. Il Vasari ricorda che a Roma, intorno al 1535, affida questo compito a Francesco detto de' Salviati. «Avendo ne' medesimi tempi – scrive il Vasari – Giulio Camillo... fatto un libro di sue composizioni per mandarlo al re Francesco di Francia, lo fece tutto storiare a Francesco Salviati, che vi mise quanta più diligenza è possibile mettere in simile opera».<sup>15</sup> Questo splendido manoscritto è andato perduto. A sua volta l'incendio dell'Escorial, nel 1671, ha distrutto anche quella versione dell'*Idea del teatro*, corredata da 201 fogli di pergamena dipinti da Tiziano, di cui si parla nell'inventario della biblioteca di Diego Hurtado de Mendoza, l'ambasciatore spagnolo a Roma, a cui era dedicata la prima edizione dell'opera.<sup>16</sup> Oltre a rimpiangere la perdita di questa opera straordinaria, possiamo cercare di immaginarla, e vederla appunto come la rappresentazione fedele dei miti più importanti del Rinascimento italiano e della sua capacità di diffondersi in Europa, di affascinare altri paesi.

Diventa allora tanto più significativo – per riprendere uno dei nostri temi, e cioè il gioco di continuità/discontinuità che l'arte del-

---

<sup>15</sup> G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori e scultori...*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., V, 1984, p. 517.

<sup>16</sup> R. TAYLOR, *Architecture and Magic. Considerations on the Idea' of the Escorial*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. by Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton Lewine, London, Phaidon Press, 1967, II vol., pp. 81-109: cfr. p. 96.

la memoria ci mette sotto gli occhi – trovare, proprio nel cuore del progetto del Camillo, il rinvio a una fonte per così dire tipicamente medioevale. C'è un breve testo, rimasto inedito per alcuni secoli, che ho pubblicato molti anni fa su «Rinascimento» su sollecitazione di Eugenio Garin: il *De transmutatione*, dedicato alle tre arti 'trasmutatorie' della deificazione, dell'eloquenza e dell'alchimia.<sup>17</sup> Si tratta in realtà, ci fa capire il Camillo, di un'unica grande arte della metamorfosi che si applica su piani diversi: quello dell'interiorità (la deificazione), quello delle parole (l'eloquenza), quello delle cose (l'alchimia). In tutte e tre queste arti si procede dal particolare all'universale, così da risalire a quella dimensione unitaria e divina che sta alla base di tutto e che ci permette di operare infinite metamorfosi sulle parole, sulle cose, e sulla nostra interiorità, fino a farci partecipi pienamente della natura divina. L'insistito parallelismo del testo ci fa capire il carattere unitario del procedimento:

Arte	Purificazione	Risultato finale
Deificazione	Levare da sé... ogni impuro e creato	Diventare infinito
Eloquenza	Levando l'impuro et creato	Trovare il prodotto che è infinito, e eterno
Alchimia	Sligare la virtù seminaria dal impuro e creato	Virtù seminaria, che è infinita

Il teatro, dice Camillo, fornisce una guida per queste arti: l'arte della memoria, in altri termini, è componente essenziale delle tre

<sup>17</sup> L. BOLZONI, *Eloquenza e alchimia in un testo inedito di Giulio Camillo*, «Rinascimento», XXIV, 1974, pp. 243-264. Ho poi ripubblicato il testo in appendice a *Il teatro della memoria* cit., pp. 99-106. Mi è caro ricordare che devo a Giorgio Fulco la segnalazione di un altro manoscritto dell'opera, conservato nella biblioteca dell'Università di Yale (Beinecke Library, Gen. Mss 110.51, cc. 43r-48r, *Fragmento delle tre trasmutazioni del divino Giulio Camillo*). A un primo esame, non mi pare che il testo presenti significative differenze rispetto a quello da me pubblicato, con l'eccezione di una vistosa interpolazione: a c. 44v, dopo «La transmutatione divina essere tre principii», troviamo infatti il seguente schema:

Dio		Satan
Cristo	il contrario	Antechristo
La chiesa		la sinagoga.

arti trasmutatorie, ne è, per così dire, il contenitore ideale, in quanto arte della metamorfosi per eccellenza. Questo 'segreto' del teatro rientra bene nel sistema, a suo modo coerente, che Camillo costruisce, nel senso che si capisce alla luce di quella singolare mistura di diverse tradizioni filosofiche, religiose, artistiche, logiche e retoriche, su cui Camillo costruisce quel progetto faustiano che è il teatro.

Le cose si complicano tuttavia se individuiamo chi è quello «spiritual monacho» i cui versi sono citati a un certo punto accanto a passi di Ermete Trismegisto, di Aristotele, nonché a versi di Virgilio e Ovidio interpretati in senso sapienziale. Nelle cose divine, scrive Camillo, non solo bisogna abbandonare i sensi, ma anche la acutezza della mente de perdere il suo orgoglio, nella maniera che disse il spiritual monacho:

se l'atto della mente  
è tutto consopitto,  
in Dio stando rapito,  
e in sé non si ritrova,  
de sé riman perdente  
posto ne l'infinito.<sup>18</sup>

Solo molti anni dopo aver pubblicato il testo, ho riconosciuto l'autore dei versi: essi vengono da una lauda di Jacopone da Todi, che inizia con

Sopr'onne lengua Amore,  
Bontà senza figura,  
lume for de misura,  
resplende en lo meo cuore.<sup>19</sup>

Jacopone canta qui la infigurabilità dell'Amore, il suo collocarsi in un abisso di tenebra. Ricorrente è il tema della deformazione/trasformazione che tale esperienza comporta<sup>20</sup> ed è possibile che proprio per questo la lauda si sia presentata alla memoria di Camillo

<sup>18</sup> L. BOLZONI, *Il teatro della memoria* cit., pp. 102-103.

<sup>19</sup> IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, n. 92, p. 294, vv. 41-46.

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio «de sé non sa pensare / né dir co' è desformato, / per ciò ch'è trasformato, / altro sse à vestire» (vv. 57-60); «Quest'è tal trasformanza, / perdendo e possedendo, / ià non andando chedenno / trovarne parlatore» (vv. 85-88).

che stava scrivendo sulle arti 'trasmutatorie'. Ho pensato che la difficoltà che ho avuto a riconoscere la citazione, per cui l'ho riscontrata solo a distanza di tempo, fosse dovuta al fatto che essa si poneva fuori dal mio orizzonte di attesa, fuori dai miei canoni interpretativi. Ma proprio questa difficoltà si è tradotta per me in una spia di grande rilevanza. In altri termini: cosa comporta la presenza di Jacopone nel cuore di un testo che spiega il segreto di un teatro rinascimentale della memoria? È solo un tassello in più, forse un po' incongruo, nel mosaico sincretistico delle citazioni, qualcosa dunque che serve a puntellare ulteriormente quell'edificio di promesse megalomani, che costarono al Camillo anche una fama di ciarlatano? Oppure, ancora una volta, il Camillo è a suo modo attendibile, nel senso che ci spinge a cercare anche nel passato, e in un'esperienza profondamente diversa dalla sua, quello stesso nesso fra memoria, scrittura e elevazione al divino che lui cerca di costruire nel suo teatro, usando gli strumenti tipici della sua cultura?

Inutile dire che ho ritenuto che valesse la pena di prendere il Camillo sul serio e di vedere se il singolare punto di vista da lui offerto poteva funzionare. Nel frattempo numerosi e importanti studi, partiti da tutt'altre prospettive, venivano in un certo senso a convergere in analoga direzione. Ho già ricordato le ricerche di Mary Carruthers su alcune componenti di base della cultura medievale e la dimostrazione dell'importanza delle pratiche di meditazione monastica. E vorrei aggiungere come l'intreccio fra arte della memoria e devozione in un anonimo testo del Quattrocento, il *Giardino di orazione*, fosse stato intanto sottolineato, nei primi anni '70, da due studiosi che vi arrivavano per diversi percorsi: da Carlo Ginzburg, interessato a pratiche religiose vicine per certi aspetti alla *devotio moderna*, in quanto basate sulla purificazione interiore, e da Michael Baxandall, che vedeva in quel testo uno strumento prezioso per ricostruire quello che lui chiama «l'occhio del tempo», in particolare per ricostruire il rapporto fra i modi della visualizzazione interiore e le soluzioni visive che il pittore propone al suo pubblico.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1972, I, pp. 603-676 (cfr. pp. 631-632) e M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1985 (I ediz. 1972), p. 45 sgg. (tr. it. *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978).

A mia volta, in anni recenti, ho ripercorso, alla luce dei problemi della memoria, il rapporto fra parole e immagini messo in pratica nella predicazione volgare fra Tre e Quattrocento e in alcuni scritti mistici.<sup>22</sup> Si è delineata una «rete delle immagini» di lunga durata che funziona da griglia topica sia per ricordare e inventare parole e immagini, sia per modellare l'interiorità e delineare le tappe di un percorso di purificazione e di elevazione. Uno dei protagonisti di questa vicenda si è rivelato proprio Jacopone. Alcune delle sue laude sono infatti con ogni probabilità – per usare una definizione di Contini ripresa di recente da Claudio Ciociola – «testi con figure», testi cioè che prevedevano fin dall'origine l'apporto, l'integrazione dell'immagine,<sup>23</sup> o meglio di schemi visivi misti di scrittura e di pittura che proprio nel Duecento stavano conoscendo in molti paesi europei una grande diffusione, fino a organizzarsi in cicli autonomi: cito ad esempio il ciclo della Biblioteca Laurenziana di Firenze, cod. Pluteo 30.24, cc. 1r-7v, che si apre con la Torre della sapienza (c. 1r) (Fig. 3) e contiene fra l'altro l'albero dei vizi (c. 4r) (Fig. 4) e l'albero delle virtù (c. 3v) (Fig. 5).<sup>24</sup> In alcuni casi questi schemi costituiscono l'intelaiatura intorno a cui l'intero testo è costruito. Costruite secondo lo schema dell'albero sono ad esempio tre laude, «Omo che po' sua lengua domare» (n. 77), «Un arbor è da Deo plantato» (n. 78) e «Fede, spen e caritate» (n. 84).

Nella prima laude il tema centrale che la 'figura' dell'albero è chiamata a esprimere e a imprimere nella mente è il seguente: l'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, nel momento in cui raggiunge la perfezione, contiene in sé l'intero paradiso e diventa partecipe dell'ordine che contraddistingue la realtà divina (Fig. 6). I rami dell'albero sono infatti disposti così da corrispondere alle gerarchie angeliche. L'uomo perfetto è rappresentato come un albero piantato saldamente nella fossa dell'umiltà; qui affonda le sue radici, e cioè i dodici articoli della fede. Il tronco è la speranza, men-

<sup>22</sup> L. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit.

<sup>23</sup> G. CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie "Roman de la Rose" - "Fiore" - "Divina Commedia"*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976 (I ed. 1970), pp. 245-283 (cfr. pp. 277-283). C. CIOCIOLA, *"Visibile parlare": agenda*, Cassino, Università di Cassino, 1992.

<sup>24</sup> Per le indicazioni bibliografiche rinvio a L. BOLZONI, *La rete delle immagini* cit. e a *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, a cura di M. Carruthers e J. Ziolkowski, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2002.

tre la carità si colloca in cima, là dove i rami si biforcano. Inizia qui un processo di purificazione e di elevazione che si sviluppa per nove rami, raggruppati in gruppi di tre: essi rappresentano i tre stadi del processo (il buon inizio, la perseveranza, il compimento) e insieme rappresentano le nove gerarchie angeliche, della cui natura l'anima diventa partecipe via via che compie il viaggio di elevazione verso Dio. Le associazioni sono facilitate, secondo una tecnica molto comune, dai giochi di parole, dalla paronomasia; ad esempio la gerarchia angelica delle Dominazioni si raggiunge *domando* i cinque sensi:

Li cinque sensi òpo t'è domare,  
che la morte a lo core ò ministrata.  
Domenazione se pòte appellare  
questa signoria così beata (n. 77, vv. 137-140)

Lo schema dell'albero viene combinato con altri schemi. Così ad esempio la battaglia tra i vizi e le virtù viene collocata nel passaggio fra il secondo e il terzo gruppo di rami, si svolge cioè all'altezza dell'ordine angelico delle Potestà. Le *imagines agentes* della battaglia sono crudeli e virulente: la Carità brucia l'Invidia mentre la Mansuetudine strangola l'Ira;

l'Accidia, che unqua mai non ride,  
Iustizia sì ll'ha troppo ben frustata;  
Avarizia, c'è morta sua rede,  
la Pietate sì lla descortecata.  
Lussuria se sta molto adornata  
e pensa per bellezza de campare;  
ma la Castetate l'è accorata,  
molto dura morte li fa fare;  
et enn uno pilo sì ll'è sotterrata  
e loco a vermi fàla devorare. (vv. 167-176)

Il motivo della battaglia si intreccia con quello dell'architettura spirituale:<sup>25</sup> le virtù salgono al terzo stato e entrano nella casa della Concordia, là dove essa regna, seduta sul suo trono.

---

<sup>25</sup> Sulle due tipologie di base, riconducibili a un modello dinamico e a uno statico, dei rapporti fra vizi e virtù, cfr. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices*

Analoga *ars combinatoria* viene attuata nella lauda «Fede, spen e caritate» (n. 84). Qui gli alberi si moltiplicano: diventano tre, in corrispondenza delle tre virtù teologali e dei tre stadi della elevazione spirituale, che a loro volta vengono concordati, secondo un procedimento ricorrente, con i tre cieli (stellato, cristallino, empiro) e relative gerarchie angeliche (Fig. 7). La battaglia con i vizi viene collocata sul terzo albero, quello della carità. Il protagonista monta a cavallo e imbraccia lo scudo della carità, che diffonde la sua luce; la sua lancia è invece fatta di tenebra, cioè dell'odio verso se stesso che ha appreso nel suo cammino; inizia a cavalcare, guidato dalla giustizia. E qui puntualmente interviene lo schema architettonico, a integrare e arricchire quello epico della battaglia: il cavaliere abbatte il regno dell'Avarizia, insegue la Superbia che si nasconde nella camera dell'Ignoranza (vv. 207-222).

Più semplice è l'uso dello schema nella lauda 78, «Un arbor è da Deo plantato»: vi si delinea l'albero dell'amore (Fig. 8), al quale si accede aggrappandosi a un ramoscello piegato a terra, che è l'umiltà; si sale di ramo in ramo, seguendo le tappe della purificazione e della contemplazione, fino all'abbraccio finale con lo Sposo:

Tanto d'Amore fui firitto  
 che en quello ramo fui rapito,  
     o' lo meo sponso fo aparito  
     e con lui me fui abbracciato.  
 En me medesmo vinni meno,  
 menato en quel ramo divino;  
     tanto viddi cosa en pleno  
     ch'el meo core ce fo annegato. (vv.119-126)

Ritroviamo schemi analoghi, spesso basati su corrispondenze numeriche, alla base di altre laude di Jacopone, schemi che intervengono a costruire tutto il testo, o una parte di esso. L'albero, la scala, i cerchi che raffigurano i cieli, sono gli strumenti con cui rappresentare e insieme aiutare a costruire il percorso interiore. Ma si tratta solo di strumenti, che letteralmente esplodono nel momento del contatto col divino. Vediamo ad esempio in una delle laude che ab-

---

*in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Liechtenstein, Nendeln, 1977 (reprint dell'edizione londinese del 1939).

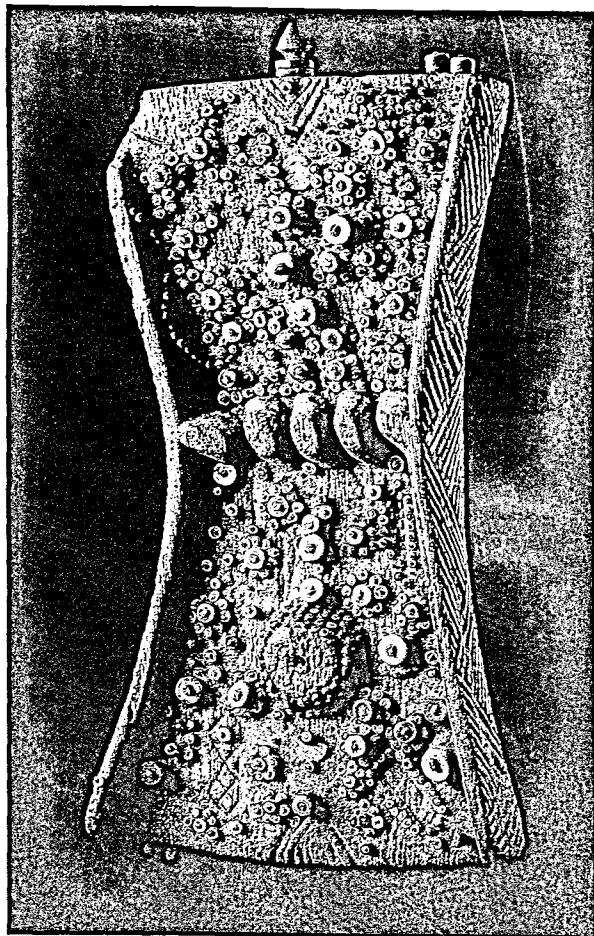


Fig. 1. Un *lukasa* dei Luba, in *Memory. Luba Art and the Making of History*, a cura di Mary Nooter Roberts e di Allen F. Roberts, New York-Munich, The Museum for African Art-Prestel, 1996, p. 127, cat. 53.

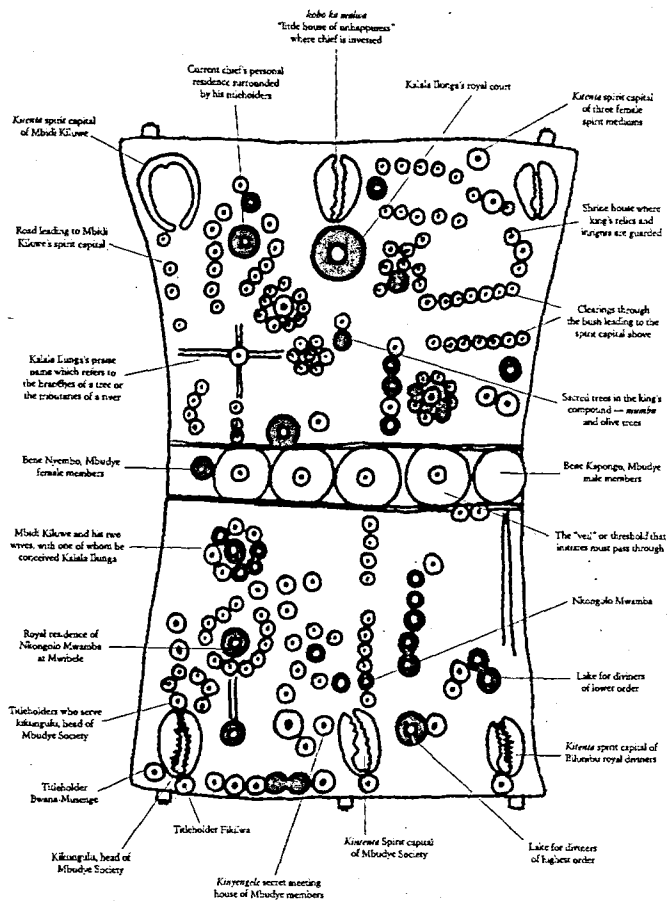


Fig. 2. Ricostruzione del diagramma di un *lukasa*, *ibid.*, p. 141, fig. 126.

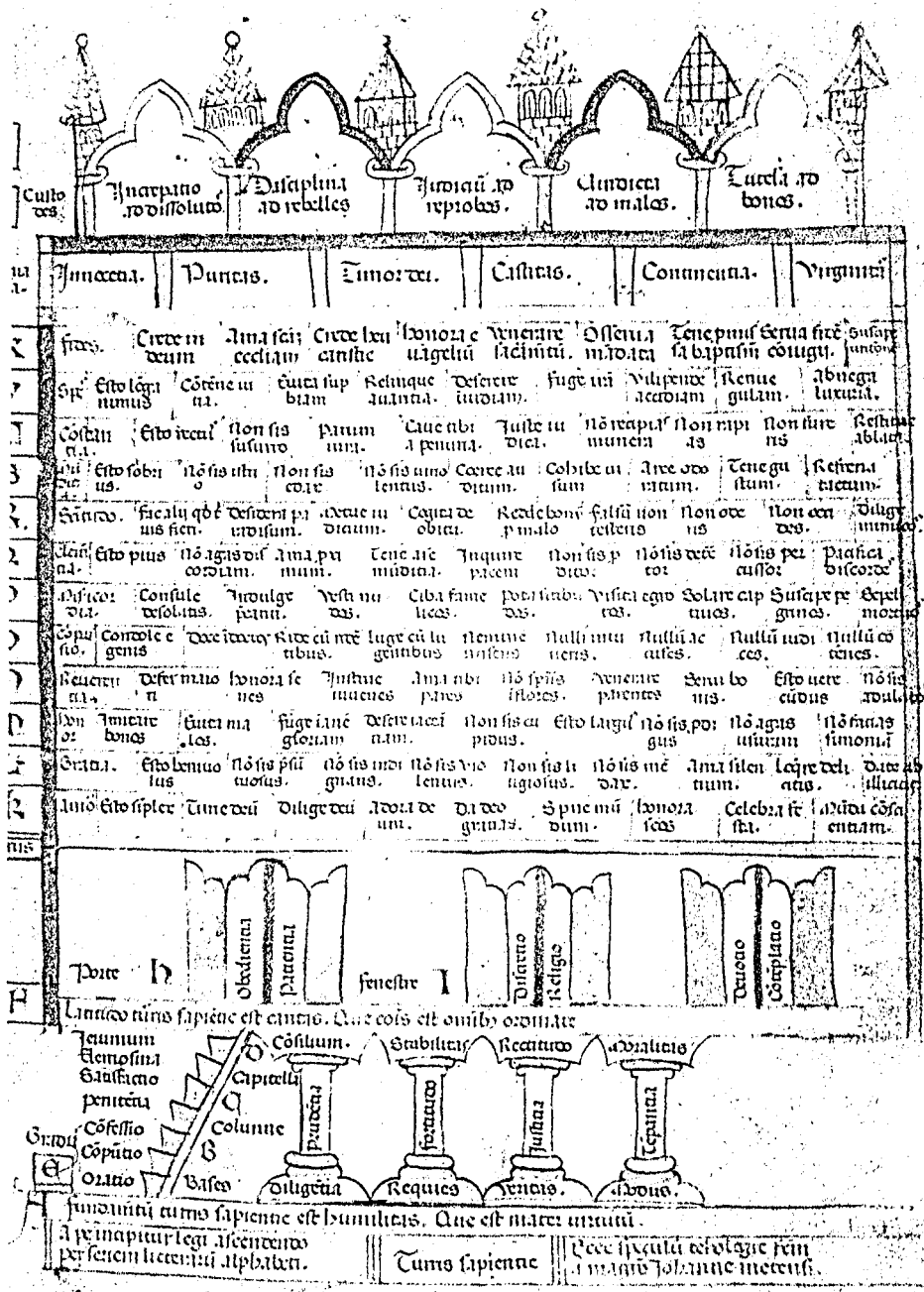


Fig. 3. La Torre della sapienza, miniatura, fine secolo XIV - inizio secolo XV. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo 30.24, c. 1r.







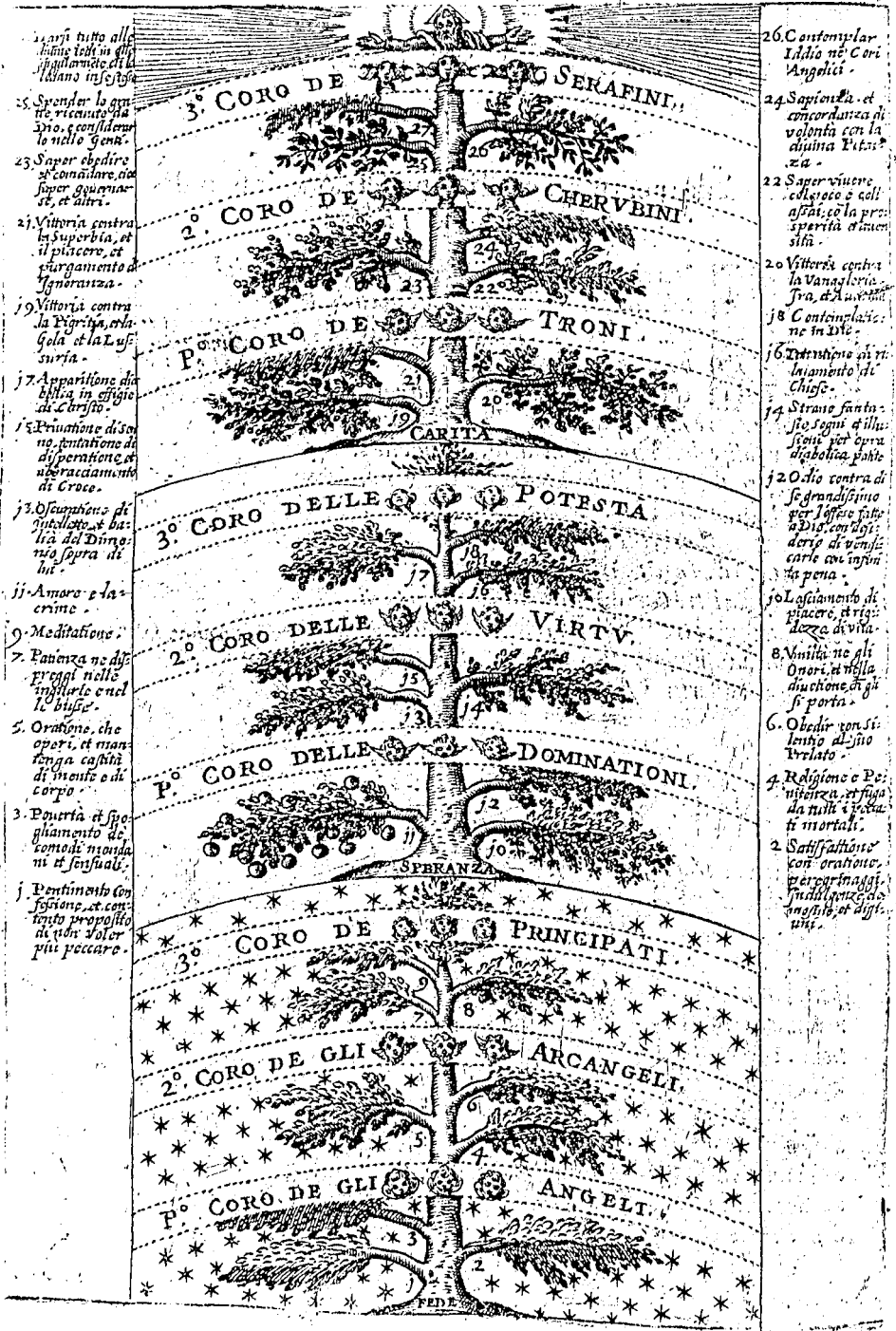


Fig. 7. *Ibid.*, p. 206, incisione (lauda «Fede, spen e caritate»).

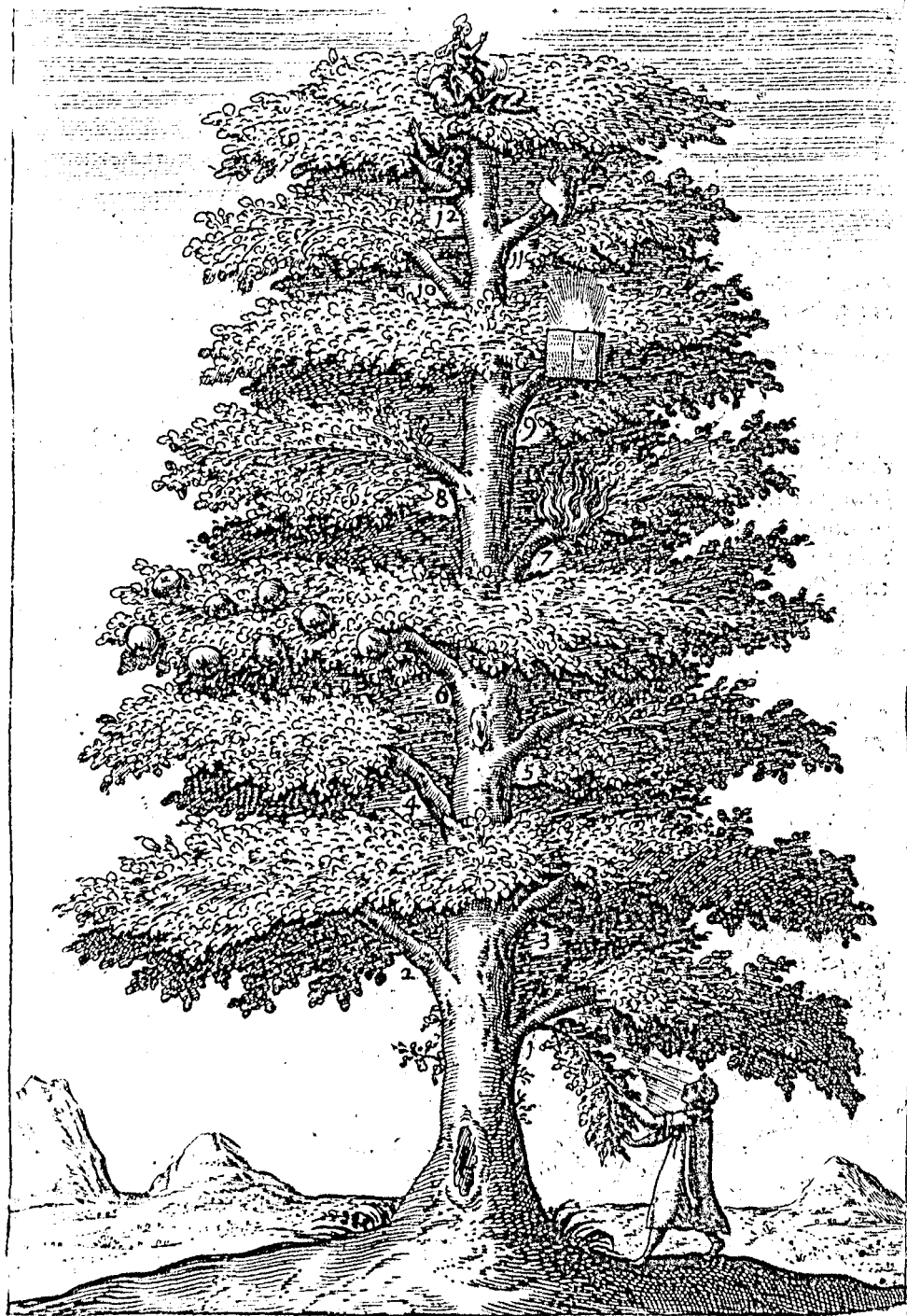


Fig. 8. *Ibid.*, p. 588, incisione (lauda «Un arbore è da Deo piantato»).

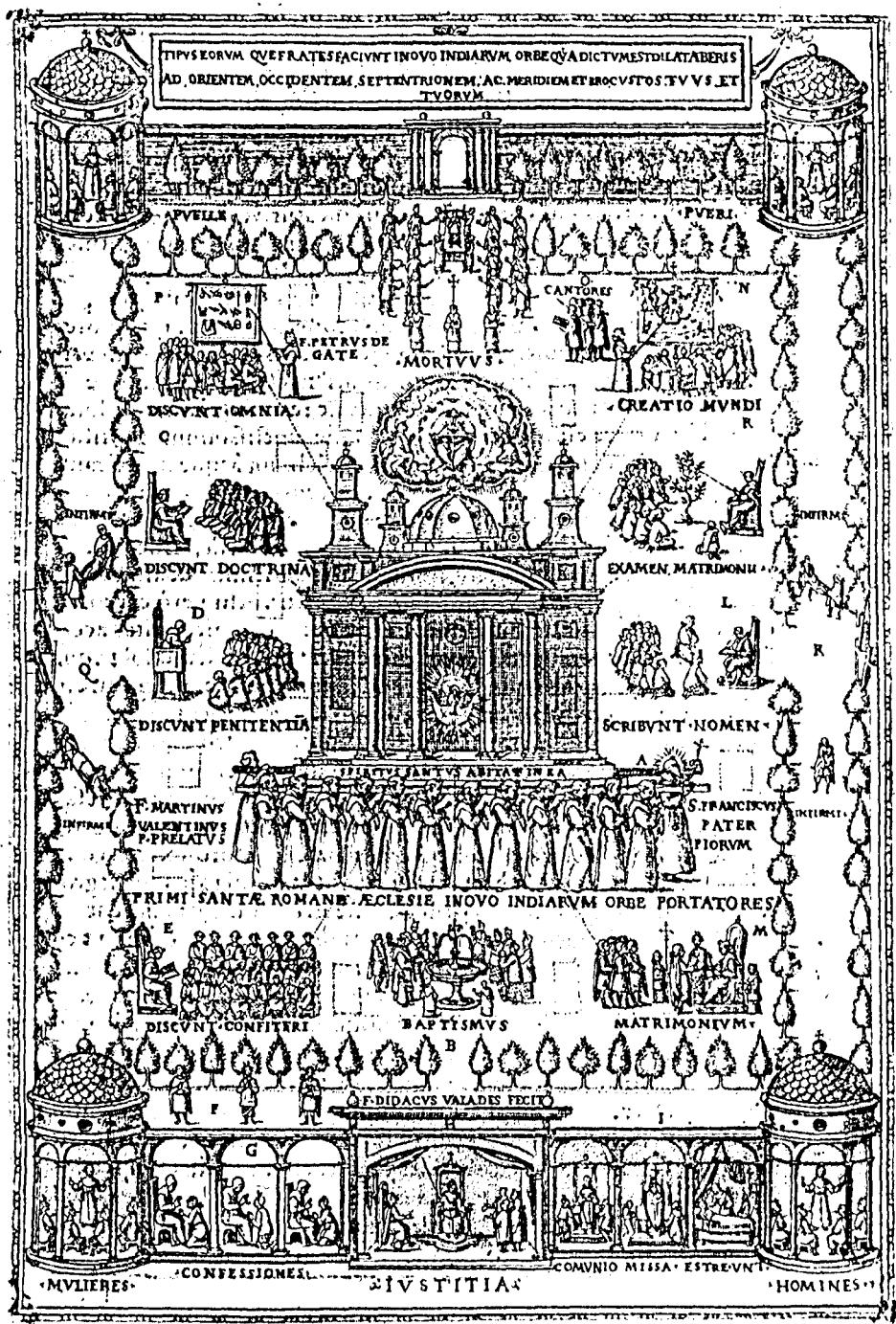


Fig. 9. D. VALADES, *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi usum accommodata, utriusque facultatis exemplis suo loco consertis, quae quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis unde praeter doctrinam, summa quoque delectatio comparabitur*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579, incisione, p. 207.

biamo ricordato, «Fede, spen e caritate», le strofe finali, dove si descrive la condizione di chi è arrivato sul nono ramo del terzo albero:

Chi li iogne, ben è pieno  
de lo Spirito devino;  
fatto è uno serafino,  
esguarda ne la Ternetate.  
E tutti li stati à lassati,  
e li tre arburi à spezzati  
e li tre celi à fracassati  
e vive ne la Deietate (vv. 273-280)

Al termine del percorso, c'è una specie di distruzione violenta degli strumenti di cui ci si è serviti per dare alla propria esperienza forma, ordine, visibilità, insomma di quelle immagini che sono state necessarie sia per esprimersi che per ricordare:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio

dirà Dante al culmine del Paradiso (*Par.*, XXXIII, 55-57).

Gli schemi visivi che con ogni probabilità accompagnavano le laude jaconiche sono stati ben presto separati dal testo e sono andati perduti. Diventa allora tanto più interessante per noi – anche come esempio di quel gioco fra discontinuità e sotterranee persistenze cui si accennava all'inizio – guardare gli schemi diagrammatici e le illustrazioni che troviamo nella edizione di Jacopone curata nel 1617 dal francescano Francesco Tresatti.<sup>26</sup> Egli accompagna i testi di Jacopone, o a lui attribuiti, con un pesante apparato (argomenti, chiose, commenti, ecc.) che li trasforma in una specie di enciclopedia morale e teologica. Nello stesso tempo degli schemi visivi (tavole e diagrammi) mettono sotto gli occhi lo schema logico

---

<sup>26</sup> Devo la segnalazione di questa edizione a Claudio Ciociola, che ringrazio di cuore. Cfr. G. JORI, "Sentenze meravigliose e dolce affetti". *Jacopone tra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», L, 1998, pp. 506-527; 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 di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 479-506 (cfr. p. 490 sgg.).

e retorico che è sotteso al testo, e così a volte rendono visibili i giochi di corrispondenze numeriche usati dall'autore: due tabelle ad esempio sono dedicate alle corrispondenze settenarie presenti nella lauda «L'uomo fu creato virtuoso».<sup>27</sup> Ma la cosa più interessante per noi sono le illustrazioni, gli alberi che riempiono una intera pagina esattamente in corrispondenza con le laude che abbiamo sospettato di essere, all'origine, 'testi con figure'. Sulle radici, sui tronchi, sui rami, troviamo delle scritte, o dei numeri, o piccoli oggetti, che rinviano sia al testo di Jacopone che al commento che lo accompagna. In questo modo il curatore dell'edizione propone al lettore una versione insieme fedele e infedele della poesia di Jacopone: se da un lato il commento la traveste pesantemente da trattato teologico, dall'altro le illustrazioni recuperano a modo loro un carattere originario, e cioè quell'intreccio profondo tra parola e immagine che nella tradizione del testo era ben presto andato perduto. Quegli schemi, appunto, che dovevano modellare di sé gli spazi interiori del pubblico che leggeva/guardava la laude, e/o la sentiva cantare.

Vorrei concludere con un altro esempio di fortuna tardiva di alcuni schemi medioevali usati nelle pratiche della predicazione e della trasformazione interiore. Questo ultimo esempio ci porterà nel Nuovo Mondo del Cinquecento, a contatto con le popolazioni indigene del Messico conquistato dagli Spagnoli, e ci permetterà così in un certo senso di tornare ad alcuni dei temi da cui eravamo partiti.

Nel 1579, a Perugia, viene pubblicato un manuale di retorica sacra, *Rhetorica christiana*. L'autore, il francescano Diego Valadés, aveva curato anche le illustrazioni che accompagnano il testo, così da formare, come egli sottolinea, il sistema di memoria che aiuta a ricordarlo.<sup>28</sup> Il tema delle immagini, del ruolo che esse svolgono

---

<sup>27</sup> *Le poesie spirituali del Beato Iacopone da Todi Frate Minore ... con le scolie et annotationi di Fra Francesco Tresatti da Lugnano, Minor Osservante della Provincia di S. Francesco*, Venezia, Niccolò Misserini, 1617, p. 96.

<sup>28</sup> D. VALADES, *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi usum accommodata, utriusque facultatis exemplis suo loco consortis, quae quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis unde praeter doctrinam, summa quoque delectatio comparabitur*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579. Cfr. E. J. PALOMERA, *Fray Diego Valadés, O.F.M., Evangelizador humanista de la Nueva España*, Mexico, Editorial Jus, 1962; A. PROSPERI, *Intorno a un catechismo figurato del tardo '500*, «Quaderni di Palazzo Te», II, 1985, pp. 45-53; R.

presso i diversi popoli, è presente qui con una particolare ricchezza. Valadés ricorda infatti i decenni che ha passato in Messico, la terra dove è nato, ed esalta, contro i loro detrattori (contro chi sosteneva la loro natura bestiale),<sup>29</sup> i valori umani e culturali delle popolazioni del Nuovo Mondo. È vero, egli dice, che non conoscono la scrittura alfabetica, ma si servono delle immagini per comunicare e per ricordare, esattamente come facevano gli antichi Egizi e come fanno oggi gli Europei, quando usano l'arte della memoria. Contro chi nega alle popolazioni indigene la dignità umana, il Valadés attua così una rilettura, una ritraduzione culturale: le immagini misteriose e inquietanti delle civiltà precolombiane del Messico sono inquadrate in una griglia che le rende accessibili all'ottica occidentale, in quanto le avvicina sia a una remota antichità, cui l'Occidente guarda con timore reverenziale (i geroglifici dell'antico Egitto), sia a una componente moderna, e comunemente accettata, della cultura occidentale, quale è appunto l'arte della memoria. È un'operazione in qualche modo simile a quella che il gesuita Matteo Ricci tenterà di compiere negli ultimi anni del secolo, in Cina, quando crea un parallelo fra gli ideogrammi cinesi e le immagini di memoria degli Europei.<sup>30</sup> Diversa, e ben più drammatica, è tuttavia la situazione in cui opera il Valadés: si tratta infatti, nel suo caso, di difendere delle popolazioni che sono soggette a dominio; ai conquistatori, infatti, piuttosto che agli stranieri da evangelizzare, si indirizza il suo tentativo di ritraduzione culturale. Lui stesso, con ogni

---

TAYLOR, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swann, 1987; P. MOFFIT WATTS, *Hieroglyphs of conversion: Alien discourses in Diego Valadés "Rhetorica christiana"*, «Memorie domenicane», XXII, 1991, pp. 405-433; M. SARTOR, *Ars dicendi et excudendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padova, Cleup, 1992; C. J. ALJOS GRAU, *Diego Valadés, educador de la Nueva Espana: ideas pedagogicas de la "Rhetorica christiana"*, Pamplona, Ediciones Ennate, 1993; *Un francescano tra gli Indios: Diego Valadés e la 'rhetorica christiana'*, a cura di C. Finzi e A. Morganti, Rimini, Il Cerchio, 1995; B. REYES CORIA, *Acerca de Fray Diego Valadés: su Retórica cristiana*, Mexico, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1996.

<sup>29</sup> Cfr. L. HANKE, *All Mankind in One: A study of the Disputation Between Bartolomé de Las Casas and Juan Ginés de Sepúlveda on the Religious and Intellectual Capacity of the American Indians*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1974; *500 Jahre Lateinamerika: Kolonisation, Wirtschaft, Politik, Religion*, a cura di H. Waldenfels, Bonn, Borengässer, 1993; *Franciscanos y mundo religioso en Mexico*, a cura di E. C. Frost, Mexico, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1993.

<sup>30</sup> Cfr. J. SPENCE, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York, Viking Penguin In., 1983 (tr. it. *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, Milano, Mondadori, 1987).

probabilità, vive sulla sua pelle i difficili rapporti fra i due mondi: pare infatti che fosse un meticcio, nato dall'unione di un nobile spagnolo e di una principessa india. Raggiunge posizioni di rilievo nell'ordine francescano, compiendo così un'esperienza che di lì a poco non sarebbe più stata possibile. Nel 1555, infatti, un sinodo tenuto in Messico proibisce l'ordinazione di meticci, neri e indiani e ordina la revisione di tutte le opere che i missionari avevano scritto nelle lingue indigene.<sup>31</sup> Ecco allora che la cura riservata alle immagini che illustrano la *Rhetorica christiana* del Valadés e insieme la affidano alla memoria del lettore, assume un particolare significato. Queste immagini sono infatti un ponte fra due culture, sono gli strumenti della comunicazione e del ricordo in cui il Vecchio e il Nuovo Mondo si possono incontrare. Un passo è per noi di particolare importanza:

Hinc viri religiosi in sacris concionibus quas apud indigetes habent, ad instillandum illis perfectius et manifestius doctrinam divinam, utuntur inauditis et stupendis figuris, in eumque finem habent aulaea quibus in-texta sunt capita religionis Christianae, ut sunt symbolum Apostolorum, Decalogus, septem peccata mortalia cum sua numerosa sobole et circumstantiis, septena opera misericordiae, et septem sacramenta, via et ordine artificiosissimo, quod quidem inventum praeter caetera elegans est et memorabile.<sup>32</sup>

I Francescani si erano dunque portati in Messico quegli schemi visivi che per secoli avevano funzionato nel Medioevo europeo e che visualizzavano il sistema di classificazione e di corrispondenza fra gli elementi essenziali della dottrina (i peccati, gli articoli della fede, le opere di misericordia, ecc.). Ne troviamo numerosi esempi in cicli simili a quello, già ricordato, che si apre con la Torre della Sapienza e che è conservato nel codice Pluteo, 30.24 della Biblioteca Laurenziana. Nello stesso tempo l'uso delle immagini da parte dei missionari viene presentato anche come il modo di adeguarsi a una pratica culturale già radicata fra gli indigeni.

Valadés ci testimonia inoltre come la nuova realtà messicana, in particolare la sua ricchissima natura, potesse penetrare nel mondo

<sup>31</sup> P. MOFFIT WATTS, *Hieroglyphs of conversion* cit., pp. 407-413, 432-433.

<sup>32</sup> D. VALADES, *Rhetorica christiana* cit., p. 95.

delle immagini mentali che i missionari usavano,<sup>33</sup> anche nel cuore di quegli schemi cui era delegata la custodia del tesoro più prezioso: la Bibbia. La seconda parte dell'opera termina con la descrizione di una immagine molto complessa, che viene costruita unificando diversi edifici descritti nella Bibbia, in particolare il tabernacolo e l'arca di Noè. Le componenti dell'immagine derivano da una lunga tradizione patristica e medievale. I *loci* che la compongono devono essere in grado di dare collocazione a tutta la Sacra Scrittura, devono cioè far ricordare tutti i libri della Bibbia. Punto di partenza è il tabernacolo che Dio ordina a Mosé di costruire (*Esodo*, 26, 25-30); la descrizione biblica viene poi arricchita di molti particolari, che generano nuove immagini: ad esempio le colonne sono decorate da pietre preziose, fra le quali si trovano non solo le gemme note al vecchio continente, le cui proprietà erano state illustrate da una lunga tradizione letteraria, ma anche le nuove pietre preziose delle Indie, come Valadés tiene a sottolineare:

In quinta columna, quam ex Nephritico erigere cupimus, quoniam hic lapis maxime laudatur, ac ex Nova Hispania, hoc est de nostris Indis occidentalibus defertur: cuius operationes mire laudantur ut latius postea tractabimus, Deuteronomium... collocabimus, cuius demonstrativum signum erit tronus.<sup>34</sup>

Questa complessa immagine finale è in primo luogo una immagine mentale: essa deve essere usata dai predicatori per predicare e per meditare, in una situazione in cui portare e usare i libri poteva essere molto complicato. Ma abbiamo anche una specie di sua sintetica rappresentazione visiva (Fig. 9) nel bel mezzo dell'immagine che sintetizza l'attività dei missionari francescani in Messico. In una processione guidata dallo stesso san Francesco e dal capo dei primi dodici missionari, Martino di Valencia, vediamo infatti che i frati portano agli Indiani del Nuovo Mondo proprio l'edificio, l'arca-tabernacolo, di cui abbiamo parlato. Il fatto che anche alcune gemme preziose del Nuovo Mondo fossero usate per costruire questo edifi-

---

<sup>33</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Mexican Nature in Valadés "Rhetorica christiana" (1579)*, in *The Art and History of Botanical Painting and Natural History Treatises*, Symposium 3-4 maggio 2002, Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts (in corso di stampa).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 105.

cio – l'edificio spirituale che serve per contenere la Bibbia e quindi tutto ciò che guida alla salvezza – può essere visto come un emblema della operazione di Valadés, del suo tentativo cioè di usare le immagini della memoria per creare le condizioni della traducibilità – e della compenetrazione – non solo tra visibile e invisibile, fra interiorità e exteriorità, ma anche fra due mondi che erano venuti improvvisamente, e drammaticamente, a contatto.

LINA BOLZONI