

280-280

811  
5300  
E

*L'umana compagnia*  
Studi in onore di Gennaro Savarese

*a cura di*  
Rosanna Alhaique Pettinelli

*con la collaborazione di*  
Floriana Calitti e Chiara Cassiani



Bulzoni Editore

## INDICE

<i>Bibliografia degli scritti di Gennaro Savarese, a cura di Chiara Cassiani</i> .....	Pag.	9
ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, <i>Francesco Arsilli e i “poetae urbani”</i> .....	»	27
FRANCA ANGELINI, <i>Iconografia petroliniana</i> .....	»	37
MARINA BEER, <i>L’orologio di Orlando. Annotazioni su tempo e narrazione nel Furioso (canti I-XI)</i> .....	»	43
NOVELLA BELLUCCI, <i>Di “un cuore innocente”. Una lettera di Pietro Giordani sulla Psiche di Pietro Tenerani</i> .....	»	59
LINA BOLZONI, <i>Il modello della macchina e il fascino dell’immagine nella retorica sacra post-tridentina</i> .....	»	69
MICHELE CATAUDELLA, <i>Razionalismo e sensismo nella letteratura italiana del XVIII secolo</i> .....	»	87
CLAUDIA CIERI VIA, <i>Pierio Valeriano e la corte medicea a Roma. Presenze degli Hieroglyphica nelle decorazioni romane del primo Cinquecento</i> .....	»	93
CARLA DE BELLIS, <i>In poesia e in pittura: il corpo iconico dei miti</i> ....	»	125

LINA BOLZONI

## Il modello della macchina e il fascino dell'immagine nella retorica sacra post-tridentina

### 1. *Federico Borromeo e le sue letture per l'anno nuovo*

È il primo gennaio 1595; Federico Borromeo è al lavoro: legge, studia, prende appunti. Uno zibaldone manoscritto ci ha trasmesso le sue annotazioni, per cui possiamo spiarlo, sbirciare sulla sua scrivania<sup>1</sup>. Federico è entusiasta del libro che sta leggendo. Esso contiene una grande tavola e quattro figure, contrassegnate da lettere che indicano rispettivamente il soggetto, il predicato e il termine medio; quest'ultimo offre la chiave dell'intera costruzione: «Siste hic mente et omnia intellige», è l'esortazione che il cardinale rivolge fiduciosamente a se stesso. Che libro stava leggendo Federico? Nei giorni precedenti egli aveva raggruppato fitte annotazioni sotto una sigla, A.R.L. Essa indica un'«ars rhetorica logica» che ha le seguenti caratteristiche: può essere usata «vel per loca sola, vel cum tabula, vel sine tabula per figuras»; offre gli schemi che rendono facile e utile la lettura dei testi altrui («res in sua capita distribuit, quae difficile in ordinem redigerentur. Multorum librorum lectionem facile reddit»); serve nelle orazioni, quando si deve interpretare un testo o affrontare una discussione in

<sup>1</sup> F. BORROMEO, *Miscellanea adnotationum variarum*, Milano, Biblioteca Comunale-Ripartizione Cultura, 1985 ("I Quaderni di Palazzo Sormani", 9). Su Federico, cfr. la voce corrispondente, di P. PRODI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 33-42; A. MARTINI, "I tre libri delle laudi divine" di F. Borromeo. *Ricerca storico-stilistica*, Padova, Antenore, 1975. Sugli interessi artistici e culturali di Federico, cfr. A. QUINT, *Cardinal F. Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and His Museum of 1625*, New York, Garland, 1986; *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1992; P.M. JONES, *Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in the Seventeenth-Century Milan*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993. Sui suoi interessi linguistici, cfr. S. MORGANA, *Gli studi di lingua di F. Borromeo*, in «Studi linguistici italiani», XXIX, 1988, pp. 191-216.

pubblico; offre infatti gli strumenti con cui rimediare a una momentanea carenza della memoria e con cui improvvisare un discorso; gioca un ruolo, nascosto ma importante, nel modo da «tenere in studiare la Santa Scrittura», aiuta cioè a interpretarla e usarla nella predicazione: «è utile, scrive il Borromeo, l'uso dell'A.R.L. supra quam credi potest, ma nascosto, et mischiato con altre cose»<sup>2</sup>.

È chiaro dunque che cosa affascina il cardinale: una retorica aperta ai nuovi sviluppi della dialettica, quella che si rifaceva al *De inventione dialectica* di Rodolfo Agricola e che aveva trovato nel mondo protestante un nuovo impulso grazie all'opera di Pietro Ramo; una retorica che si basa su procedimenti inventivi dei luoghi topici e che ama visualizzare la struttura delle proprie operazioni attraverso alberi, schemi, diagrammi, tavole; una retorica fiduciosa in un metodo che promette facilità, rapidità, chiarezza, che risponde sia alle esigenze della *inventio* che a quelle della memoria<sup>3</sup>.

Ma il nome di Pietro Ramo, l'ugonotto ucciso nella notte di San Bartolomeo, era impronunciabile in ambienti cattolici; anche quello di Rodolfo Agricola non era troppo raccomandabile, visto che fra i suoi seguaci annoverava seguaci della Riforma, come Melantone. Come dunque erano arrivati a Federico questi nuovi orientamenti?

Possiamo a questo punto fare un'ipotesi sul libro che egli stava leggendo all'inizio del nuovo anno. C'è un'opera di Orazio Toscanella, maestro di scuola e operoso collaboratore dei più importanti editori veneziani<sup>4</sup>, che corrisponde fedelmente a tutte le informazioni che Federico ci dà: contiene una grande tavola sinottica e 4 figure, 4 ruote, che contengono rispettivamente i soggetti, i predicati assoluti, i predicati relativi e le «questioni». Si tratta dell'*Armonia di tutti i principali retori*, pubblicata nel 1569 a Venezia, da Giovanni Varisco. In essa il Toscanella cerca di concordare la vecchia e la nuova retorica, i maestri classici con il metodo di Raimondo Lullo, e con le acquisizioni più recenti di Rodolfo Agricola, di Giulio Camillo e del ramismo. Lo scopo è quello di creare una specie di grande macchina, capace di fornire all'utente tutto ciò che gli serve per produrre argomentazioni, per trovare le materie e le figure retoriche adatte ai diversi generi dell'eloquenza: una grande macchina, dunque, per scrivere tutti i testi possibili.

<sup>2</sup> Per i brani citati, cfr. F. BORROMEIO, *Miscellanea*, cit., pp. 26, 9 e 69.

<sup>3</sup> Cfr. W.J. ONG, *P. Ramus and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958; ID., *Interfacce della parola*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989; C. VASOLI, *Dialettica e retorica dell'Umanesimo*, Milano, Feltrinelli, 1968; N. BRUYERE, *Méthode et dialectique dans l'oeuvre de la Ramée. Renaissance et âge classique*, Paris, Vrin, 1984; A. GRAFTON e L. JARDINE, *From Humanism to the Humanities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986; G. OLDRINI, *La disputa del metodo nel Rinascimento. Indagini su Ramo e sul ramismo*, Firenze, Le Lettere, 1997.

<sup>4</sup> Sul Toscanella cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 53 sgg.

Federico non rivela le sue fonti, e la nostra, dunque, resta una semplice ipotesi. Ben documentato dallo zibaldone è però il suo interesse per un metodo logico-retorico capace di funzionare quasi automaticamente, di costruire una specie di interfaccia tra la lettura e la scrittura, di fornire una struttura che si può visualizzare e che resterà poi dentro il testo, nascosta, ma essenziale.

È possibile, d'altra parte, ricostruire i rapporti fra l'ambiente dei Borromeo e il contesto da cui nasce l'opera del Toscanella. Egli infatti, sia quando traduce in volgare il *De inventione dialectica* dell'Agricola, sia quando fa un costante uso di alberi, ruote, tavole, diagrammi, in realtà porta a compimento dei progetti che erano nati nell'ambito dell'Accademia Veneziana, o della Fama<sup>5</sup>. L'Accademia aveva avuto una vita splendida, ma di breve durata (1557-1561): fondata da Federico Badoer, aveva affidato a Paolo Manuzio i suoi grandiosi progetti editoriali; fra i suoi membri, troviamo quell'Agostino Valier, allora maestro di filosofia a Venezia, che avrebbe poi abbracciato la carriera ecclesiastica e sarebbe diventato uno dei più stretti amici e collaboratori di Carlo Borromeo. Prima vescovo di Verona e poi cardinale, il Valier diventa infatti uno dei protagonisti di quella riforma dell'oratoria sacra in cui il Borromeo è impegnato<sup>6</sup>. Il Valier, fra l'altro, applica alla retorica sacra quei nuovi metodi di ordinamento e visualizzazione del sapere che l'Accademia Veneziana aveva messo al centro dei suoi programmi. Un esempio significativo è costituito dalla grande tavola sinottica che, nel 1575, accompagna una nuova edizione della *Rhetorica ecclesiastica*, il manuale per i predicatori scritto dal Valier che avrebbe avuto notevole fortuna in Italia e all'estero<sup>7</sup>. È stato Carlo Borromeo, si dice nella dedica, a volere la tavola sinottica: essa potrà essere usata anche da chi non ha tempo di leggere tutto il libro. Il diagramma, possiamo osservare, proietta sullo spazio della pagina, in ordinata successione, il percorso del pensiero; il sapiente uso dello spazio che così si realizza è funzionale anche ad un migliore uso del tempo. La moderna

<sup>5</sup> Sulla Accademia cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. BOLZONI, "Rendere visibile il sapere": *L'Accademia Veneziana fra modernità e utopia*, e I. FENLON, *Zarlino and the Academia Venetiana*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di D.S. Chambers e F. Quiviger, London, The Warburg Institute, 1995, pp. 61-78 e 79-90.

<sup>6</sup> Sul Valier cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 39-42. Sui suoi rapporti col Borromeo, e sui caratteri della sua *Rhetorica ecclesiastica*, cfr. M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, pp. 142 sgg. e C. DELCORNO, *Dal "sermo modernus" alla retorica "borromaica"*, in «Lettere italiane», XXXIX, 1987, pp. 465-83. Cfr. inoltre F.J. MC GINNESS, *Right Thinking and Sacred Oratory in Counter Reformation Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1995; *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1995; *La predicazione italiana dopo il Concilio di Trento*. Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, a cura di G. Martina e U. Dove, Roma, Edizioni Dehoniane, 1996.

<sup>7</sup> A. VALIER, *Libri tres de rhetorica ecclesiastica. Synopsis eiusdem rhetoricae ab ipso auctore contexta*, Paris, Thomas Brumennius, 1575.

ricerca dialettica che aveva reso possibile l'operazione è del tutto rimossa dal Valier. L'origine del metodo è collocata molto in alto, e molto lontano: è Platone, si dice, che più di altri l'ha conosciuto e praticato. A questo punto il moderno metodo dialettico è pronto per essere riciclato al servizio della retorica della Chiesa post-tridentina. Anche Carlo Borromeo, scrive il Valier, è partecipe dei segreti, e del piacere, del metodo («ut optime nosti, quandoquidem huiusmodi artium et disciplinarum distinctionibus maxime delectaris»)<sup>8</sup>. In effetti Carlo vi ricorreva in modo costante, come provano 8 volumi della Biblioteca Ambrosiana (F 189 inf.-F 197 inf.), solo in parte pubblicati, che contengono appunto gli «alberi» delle prediche da lui preparati<sup>9</sup>.

È dunque vivo, in ambiente borromaico, l'interesse per un metodo che promette un razionale controllo sui processi inventivi, e, insieme, una via facile e breve alla scrittura. C'è, in tutto questo, una specie di tentazione meccanicista. Più che nella elegante tavola del Valier, questa dimensione si può cogliere in un'operetta di Francesco Panigarola, un altro personaggio legato a Carlo Borromeo, e cioè nel breve trattato *Modo di comporre una predica* che egli indirizza agli allievi dei seminari; composto nel 1581, sarà poi tradotto in latino e in francese. Un uso semplificato dei luoghi topici è consigliato per avviare l'*inventio* del materiale; tutto il resto, poi, si riduce a un semplice gioco combinatorio<sup>10</sup>.

Ci sono molte cose, tuttavia, che la rete così costruita accoglie in sé senza riuscire a imbrigliarle. C'è innanzi tutto il fascino, in qualche misura autonomo, della *elocutio*, del periodo elegante, delle parole accostate in modo tale da costruire una raffinata armonia, capace di parlare sia all'orecchio dell'ascoltatore sia — come ha mostrato padre Pozzi — all'occhio del lettore attento<sup>11</sup>. Basta mettere accanto due opere del Panigarola — da un lato lo smilzo trattatello sull'*inventio* che abbiamo ricordato sopra, il *Modo di comporre una predica*, dall'altro il poderoso volume sull'*elocutio* (*Il predicatore ovvero Demetrio Falereo dell'elocutione*)<sup>12</sup> — per avere la percezione immediata di un rapporto di forza molto squilibrato. È significativo che Federico Borromeo, nel *De sacris nostro-*

<sup>8</sup> Ivi, c. 120v.

<sup>9</sup> Per i manoscritti ambrosiani, cfr. *Discorsi inediti di San Carlo Borromeo nel IV Centenario della sua entrata in Milano*, Milano 1965, pp. 25-50. Per l'uso delle tecniche di visualizzazione, cfr. C. BORROMEIO (Santo), *Arbores de Paschate*, a cura di C. Marcora, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1984.

<sup>10</sup> Sul Panigarola, cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 75-78.

<sup>11</sup> Cfr. G. POZZI, *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*. Atti del Convegno di Storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2-6 settembre 1958), Padova, Antenore, 1960, pp. 315-22, ma cfr. anche gli altri studi del Pozzi sulle qualità visive che la parola scritta può assumere.

<sup>12</sup> *Il predicatore ovvero Demetrio Falereo dell'elocutione con le parafrasi, e commenti, e discorsi ecclesiastici di Mons. F. Francesco Panigarola vescovo d'Asti. Ove vengono i precetti, e gli esempi del dire, che già furono dati a' Greci, ridotti chiaramente alla pratica del bene*

*rum temporum oratoribus*, pur facendo molte lodi al Panigarola, avanzi però delle riserve sulla eccessiva «elevatezza» che caratterizza lo stile della sua predicazione<sup>13</sup>: è il segno della consapevolezza dei rischi che corre l'oratoria sacra nel momento in cui cerca di far suoi, e di riplasmare a sua immagine e somiglianza, tutti gli strumenti elaborati dall'eloquenza, e dalla letteratura profana.

Ma c'è qualcos'altro che rischia di non essere perfettamente imbrigliato entro la macchina della *inventio*, entro la geometrica *dispositio* dei *loci*: è l'immagine, depositaria da sempre di grande efficacia, ma anche caratterizzata da una sospetta dimensione magica, da un connaturato spessore carnale<sup>14</sup>.

## 2. Le immagini

Partiamo intanto da una constatazione: nei decenni successivi al Concilio di Trento troviamo sia trattati di retorica sacra che dedicano una parte importante all'arte della memoria (Valadés e Arese, ad esempio), sia molti trattati di memoria scritti da religiosi che fanno esplicito riferimento alla loro esperienza di predicatori. Vedere come la questione delle immagini si delinea a livello di testi come questi, ci permette di recuperare un'ottica complessa, che noi abbiamo sostanzialmente dimenticato, che perciò ci è diventata estranea: un'ottica fatta di rinvii e interazioni tra parole e immagini, fra immagini mentali e immagini percepibili dai sensi.

Iniziamo da un esempio, tratto dal *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, il testo più importante che la "riforma cattolica" dedica alla riflessione sulle immagini<sup>15</sup>. Il Paleotti ha un senso fortissimo del-

*parlare in prose italiane e la vana elocutione de gli autori profani accomodata alla sacra eloquenza de' nostri dicitori e scrittori ecclesiastici*, Venezia 1642 (la prima edizione è del 1609).

<sup>13</sup> F. BORROMEIO, *De sacris nostrorum temporum oratoribus*, Milano, Typographia Collegii Ambrosiani, 1632, pp. 69-71.

<sup>14</sup> Cfr. J.F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo-delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993. Cfr. inoltre H. HIBBARD, *Ut picturae sermones*, in *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, Edited by R. Wittkower and I.B. Jaffe, New York, Fordham University Press, 1972; G. PALUMBO, *Speculum Peccatorum: frammenti di storia nello specchio delle immagini fra Cinque e Seicento*, Napoli, Liguori, 1990; A. PROSPERI, *Teologi e Pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, to. II, Milano, Electa, 1988, pp. 581-92.

<sup>15</sup> La prima edizione dell'opera è del 1582. Sul Paleotti cfr. P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959; ID., *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», IV, 1984, pp. 123-212; G. OLMÌ e P. PRODI, *Gabriele Paleotti e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 213-36.

l'operatività, dell'efficacia delle immagini. Nel suo trattato esse appaiono dotate di una universale, originaria capacità comunicativa; si imprimevano nell'anima del pubblico con forza, così da trasformarsi in modelli esemplari. Esse operano infatti — spiega il Paleotti, ricorrendo al classico schema agostiniano — sulle tre facoltà dell'anima: sull'intelletto, sulla volontà e sulla memoria; a proposito di quest'ultima, egli scrive: «Della memoria, che diremo? sapendo noi che quella chiamata artificiosa sta la maggior parte nell'uso delle immagini; onde non è meraviglia che queste sacre, di che parliamo, tanto più la tenghino rinfrescata»<sup>16</sup>.

È significativo che, nel cuore di una riflessione sulla iconografia sacra, si affacci l'esempio della "memoria artificiosa", dell'arte della memoria, appunto. Al Paleotti, in altri termini, viene spontaneo stabilire una corrispondenza fra le immagini mentali che l'arte della memoria usa e quelle reali, dipinte, scolpite, ricamate sui paramenti e sugli arazzi, che tanto colpiscono il pubblico dei fedeli. Occuparsi di immagini, dunque, nel tardo '500, vuol dire occuparsi anche delle immagini che la nostra mente non solo registra, ma anche contempla e rielabora<sup>17</sup>; vuol dire dunque occuparsi non solo di iconografia, ma anche di quelle "arti", largamente praticate, che si dedicano appunto alla elaborazione di complesse immagini interiori: l'arte della memoria e la meditazione, ad esempio, che infatti hanno fra di loro larghe zone di impatto e di interazione.

Molto spesso, d'altra parte, i trattati di memoria consigliano l'uso sia dell'iconografia che di repertori iconografici per la costruzione di *imagines agentes*. È pratica diffusa, dunque, che le immagini dipinte si traducano in immagini di memoria; anzi, è così forte il modello di recezione, e di riuso, che questa pratica porta con sé, che il rapporto quadro\utente si può rovesciare: l'uso mnemonico, in altri termini, arriva a porsi come un modello di lettura, di interpretazione della pittura stessa. È quello che fa il Valadés di fronte agli affreschi dei palazzi vaticani: «quid enim putas significare miras illas figuras, tam admirabili modo depictas in Augustissimo Sanctissimi palatio in S. Petro in hac alma egregiaque urbe Romana? nisi memoria quaedam localis, ut res mirabiles tam in se quam etiam in suis accidentibus, aliqua ipsis mediantibus, aliqua fide, sentire possimus, ut unuscuiusque rei typus paenitius rem inspicientibus subiicit ac ministrat, atque ut eas firmius memoriae habeamus. Ibi enim miro artificio theologia, utriusque iuris scientia, logica, philosophia, rhetorica, religio, pax, bellum et

<sup>16</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Bari, Laterza, 1961, p. 208.

<sup>17</sup> Sempre utile, sull'esperienza cinquecentesca di costruzione delle immagini, è l'antologia a cura di G. SAVARESE e A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.



tandem omnia ita sunt ut merito duci queat res esse proportionatas loco et locum locatis»<sup>18</sup>.

È significativo che questa presa di posizione, in certo senso radicale, venga da un francescano, probabilmente un meticcio di origine messicana, che pratica e teorizza l'uso delle immagini, e dell'arte della memoria, come strumento di predicazione agli Indios. Le barriere, le distinzioni, nell'ottica del Valadés, tendono a cadere: le pitture del Vaticano, secondo lui, non solo possono essere usate come immagini di memoria, ma sono state pensate e costruite come tali; analogamente, nella sua esperienza didattica e letteraria, le immagini non servono solo a ricordare il testo della predica, ma servono anche a strutturarla e formarla. I passi che abbiamo citato, del Paleotti e del Valadés, vengono in un certo senso a corrispondersi; al di là delle differenze straordinarie di luoghi e di esperienze cui rimandano, essi hanno qualcosa in comune: in entrambi i casi le immagini della memoria e le immagini dipinte appaiono come facce diverse di un'unica realtà, come elementi corrispondenti e in varia misura interscambiabili. La *Rhetorica christiana* d'altra parte, come mi comunica Adriano Prosperi, faceva parte della biblioteca del Paleotti.

### **3. La dispositio**

Certo i legami fra iconografia, predicazione e arte della memoria erano vecchi di secoli. C'erano però elementi nuovi, nel periodo successivo al Concilio di Trento, che da un lato rilanciavano questi legami, d'altra parte davano loro una connotazione diversa. Vorrei richiamare l'attenzione su due componenti della retorica tardocinquecentesca che influenzano anche la retorica sacra post-tridentina. Da un lato la topica acquista una nuova importanza: una dimensione spaziale investe sia il testo, sia i processi mentali che portano alla sua elaborazione; la *dispositio* è vista appunto come redistribuzione ordinata, nello spazio del testo, dei *loci* che l'*inventio* ha fornito; d'altro lato — come hanno dimostrato gli studi di O'Malley e di Fumaroli — il '500 vede il trionfo del genere epiditti-

<sup>18</sup> D. VALADÉS, *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, p. 92. Sul Valadés, cfr. R. TAYLOR, *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Madrid, Swan, 1987; P. MOFFIT WATTS, *Hieroglyphs of conversion. Alien discourses in Diego Valadés's "Rhetorica christiana"*, in «Memorie domenicane», XXII, 1991, pp. 405-33, M. SARTOR, *Ars dicendi et excudendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padova, CLEUP, 1992; L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 225-27; A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 580-81.

co, o dimostrativo<sup>19</sup>, che ha fra le sue componenti un intenso uso della visualizzazione, quasi una competizione fra codice linguistico e codice iconico. Ma proprio questi due elementi — la topica e il ricorso a immagini anche visivamente efficaci — contribuiscono a ridurre la distanza, la separazione tra procedimenti inventivi da un lato, procedimenti di memorizzazione dall'altro, contribuiscono cioè ad esaltare quella componente "creativa" che è a mio parere da sempre segretamente presente nella pratica dell'arte della memoria.

Questo si vede con molta chiarezza quando i trattati di memoria parlano della *dispositio*: una buona *dispositio* è infatti l'esempio più immediato di un felice incontro fra le esigenze della retorica e quelle della memoria: essa contribuisce alla qualità del testo, e nello stesso tempo lo fa ricordare meglio sia al predicatore che al pubblico che ascolta.

Il primo che serve molto per apprendere e ritenere la predica, o qualsivoglia altra cosa a mente — scrive ad esempio l'Arese — sarà il considerare l'ordine delle cose e delle parole, delle quali vogliamo ricordarci, perché così aiutata sarà la memoria dall'intelletto e dalla immaginativa, et una cosa ricordata tirerà l'altra appresso di sé, e così facile cosa sarà il ricordarci di tutte [...] ma per dar quest'ordine alle cose, che abbiamo da imparare, come si farà egli? In prima se la predica sarà da sé ordinata, come abbiamo insegnato a farla, non vi sarà difficoltà alcuna, perché le parti d'essa predica, cioè il proemio, l'introduzione, la confirmatione ecc. et i punti della divisione ci serviranno a questo fine<sup>20</sup>.

Una buona *dispositio*, in altri termini, fa sì che la mappa mentale dei *loci* di memoria si sovrapponga alla mappa delle varie divisioni della predica, così come si dispone nello spazio del testo scritto.

L'ottica spaziale diventa evidente nell'immagine del viaggio, del percorso, che nel testo dell'Arese viene subito dopo: come chi affronta un lungo viaggio ha bisogno di posti in cui alloggiare, così, egli scrive,

ancora più facilmente si tiene a mente quella predica, od oratione, nella quale i capi diversi sono come tanti alloggiamenti, ne' quali si termina il moto, e si riposa la mente, che quella che senza alcuna divisione tutta seguitamente, e come si dice di un pezzo ha da esser inghiottita<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> J.W. O'MALLEY, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham N.C., Duke University Press, 1979 e M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, cit.

<sup>20</sup> P. ARESE, *Arte di predicare bene [...] con un trattato della memoria*, to. II, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1627, p. 385. Sull'Arese, cfr. la voce corrispondente di F. ANDREU nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1962, pp. 84-85.

<sup>21</sup> P. ARESE, *Arte di predicare*, cit., p. 396.

Questo intreccio fra i *loci* di memoria e la *dispositio* funziona non solo a livello delle grandi ripartizioni del testo, ma anche all'interno di una singola parte, e nell'uso di figure retoriche, anche di quelle più complesse, purché riconducibili appunto ad un modello di successione spaziale. Ne abbiamo la testimonianza nel Panigarola, in un brano autocritico citato dall'Arese. In gioventù, egli dice, si compiaceva di fare largo uso di quella figura retorica («gradatio», o, più, familiarmente, «saliscendi») che consiste nel ripercorrere nello stesso ordine, o in ordine inverso, i vari elementi che si succedono, in una enumerazione o nelle varie scansioni del periodo.

Confessiamo [...] veramente di essere stati nella nostra prima gioventù in queste sacramelle assai involti, e tanto più, quanto che sicuri nelle cose della memoria locale, lunghissime ci pareva di poter farle tirate, e replicate per ogni verso, anche con determinazioni di numeri, et in tutte quelle maniere nelle quali sogliono a' circostanti dar maggior meraviglia.

Tutto ciò, continua il Panigarola, gli garantiva un grande successo popolare, finché un vecchio e saggio confratello gli aveva fatto osservare che era la stessa tecnica usata dai cantastorie nelle loro filastrocche (come ad esempio «di lupo, di cane, di gallo, di ragno, di mosca morrai»)<sup>22</sup>.

Dapprima bollata come eccessivamente vicina ai gusti popolari, la stessa tecnica, tuttavia, viene poi recuperata dall'Arese come utile per la parte conclusiva della predica:

sarà lecito il servirsene [della memoria locale] dovendosi necessariamente far una enumerazione di molte cose, come nel far gli epilogi, ne' quali, perché bisogna scorrere tutti i concetti brevemente, e dirli in altro modo, di quello che si dissero nella predica, e tal'ora può essere, che la materia comporti, et al predicatore aggradi il far l'epilogo alla riversa (purché far si possa senza affettata ostentazione) cominciando dall'ultimo concetto fino al primo, sarà molto utile e sicuro servirsi della memoria locale<sup>23</sup>.

Brani come questi ci permettono di vedere all'opera l'oratore sacro esperto di tecniche di memoria. Egli padroneggia una ginnastica mentale che gli permette di spostarsi a suo piacere, in tutte le direzioni, sulla scacchiera dei *loci* (dove appunto *loci* ha il doppio significato di luoghi di memoria e di luoghi del testo). Risputa fuori, sotto altra forma, quel mito di geometrico controllo del testo di cui abbiamo già parlato; ed è significativo, proprio in questa ottica, che il Panigarola maturo manifesti — sempre secondo la testimonianza dell'Arese — una diffidenza verso l'uso delle immagini della memoria: esse, egli scrive,

<sup>22</sup> Ivi, p. 323.

<sup>23</sup> Ivi, p. 452.

servono solo al principiante, «come servono le vesciche per imparare a notare, e le false righe per imparare a scrivere»<sup>24</sup>.

Le immagini vengono qui ricollegate a un momento di iniziazione, di apprendimento, ad una fase originaria che rinvia all'infanzia. Troviamo una similitudine analoga in un contesto che invece esalta l'uso delle immagini nelle tecniche di memoria: esse sono, scrive l'Arese, «come quelle coniole, o ceste di legno, nelle quali, acciocché senza pericolo di cadere apprendano a camminare, si pongono i fanciulli, che sono da loro mosse e che fermi li tengono, acciocché non cadano»<sup>25</sup>. Esaltate o disprezzate, dunque, le immagini appaiono legate a un'esperienza in qualche modo originaria; alla loro efficacia, un po' rozza e primitiva, il Panigarola sogna di sostituire un modello di memoria giocato solo sul controllo dello spazio e dei contenuti.

#### 4. *Ut pictura praedicatio*

La partita del rapporto parole-immagini si rivela, attraverso i testi di cui ci occupiamo, quanto mai aperta. C'è da un lato una lunga esperienza che punta alla traducibilità dei linguaggi e che considera il codice linguistico e quello iconico come in larga misura sovrapponibili e convergenti, sia dal punto di vista dell'autore sia dal punto di vista della ricezione. Lo si vede bene dal modo in cui il *topos* dell'"*ut pictura poësis*" viene ripreso e sviluppato in una specie di "*ut pictura praedicatio*". Nella retorica sacra dell'Arese, ad esempio, il capitolo dedicato al «dir attamente» (cap. 42), è tutto giocato su una similitudine pittorica, derivata dal Panigarola (predica della IV domenica dopo Pasqua), che, come egli dice, riprende una regola di Aristotele, «colorita ed abbellita»:

Sì come i pittori dovendo formar una pittura, che da vicino esser debbe rimirata, la fanno con la maggior isquisitezza e delicatezza che sia loro possibile, ma all'incontro dovendo formarne un'altra da esser posta in alto, e mirata da lungi, la dipingono più alla grossa, e per la moltitudine e grandezza delle immagini procurano che sia riguardevole, più che per l'esquisitezza dell'arte, che non potrebbe da lungi esser ben compresa; così l'oratore che favella a pochi, et intelligenti, o che pone i suoi concetti in carta, deve esser molto pulito, esquisito, e limato, come quegli che appresenta l'opere sue a persone intendenti, e di giudizio, e che però si può dire, che da vicino le rimirano; ma quegli, che dal pulpito ragiona al popolo, il quale è lontano dall'intender certe cose sottili, e le delicatezze dell'arte, otiosamente s'affaticherebbe, se fosse troppo isquisito, e diligente, e però deve dir cose popolari, et ingrandirle molto, e replicarle spesso, acciocché siano più facilmente intese, e gradite<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 421. È interessante il fatto che sia qui usato in senso negativo un paragone fra le tecniche della memoria e le tecniche della scrittura che era molto antico e serviva tradizionalmente per dimostrare la praticabilità e le grandi possibilità dell'arte della memoria.

<sup>25</sup> Ivi, p. 399.

<sup>26</sup> Ivi, p. 368.

La predica, detta e scritta, è qui percepita e rappresentata in termini visivi: la predica scritta, rivolta a un pubblico selezionato, è come un quadro che va visto da vicino e che richiede al pittore una cura analitica, un'attenzione costante a tutti i particolari; la predica rivolta al popolo è invece vista come un quadro di grandi dimensioni, esibito in alto e lontano dalla vista (proprio come in alto, e lontano, è il pulpito): le immagini che il predicatore userà saranno allora rozza-mente grandiose, piuttosto che raffinate, ed efficacemente ripetute, piuttosto che selezionate e variate.

Nel *De sacris nostrorum temporum oratoribus* di Federico Borromeo sono molte le suggestioni figurative che investono il procedimento della predicazione. Il predicatore, egli scrive, deve costruire una solida struttura di base, che re-sterà però poi ben nascosta; deve cioè imitare gli architetti,

nam illi, priusquam vastam excitare molem incipiant, coniciunt in fundamenta molares lapides, qui, surgente postmodum aedificio, penitus occultantur, absolutaque fabrica, nunquam putares latere ibi immania saxa in profundo, nisi vel coniecta vidisses, vel aliquis moveret<sup>27</sup>.

Poco sopra un'indicazione in parte simile, sulla necessità di nascondere l'uso dell'arte retorica e di evitare l'ostentazione, viene data invitando i predicatori a imitare Tiziano, o meglio la sua sublime "sprezzatura":

vellem, ut Tizianum plerique concionatores imitarentur, quem narrant, ubi tabulas illas absolvisset nullo venales auro solitum fuisse diligentiae contemptu, easdem illudere pennicillo, rudesque ductus addere, qui tegerent arte, ac sua velut iniuria gratiam operis illustrarent<sup>28</sup>.

Piuttosto mosso e inquieto si rivela nel Paleotti il rapporto fra parole e immagini. Da un lato è anche lui debitore al *topos* dell'"ut pictura poësis", e lo sviluppa in modo raffinato, individuando alcuni procedimenti retorici che accomunano il predicatore e il pittore.

Ricordiamo — scrive ad esempio nel II libro — che ci è una sorte d'imperfezione, per così dire, perfetta, et una diminuzione con augumento, a guisa di quella figura de' retori chiamata ἀποσιώπησις, che col tacere significa cose maggiori. Così nella pittura si possono e si devono dipingere le cose in tal maniera, che, col tralasciarne alcuna e solo accennarla destra-mente, s'imagini lo spettatore cose maggiori tra sé medesimo,

e cita l'esempio classico del sacrificio di Ifigenia, dipinto da Timante, dove il padre della vittima è rappresentato col capo coperto:

<sup>27</sup> F. BORROMEIO, *De sacris [...] oratoribus*, cit., p. 151.

<sup>28</sup> Ivi, p. 158.

dal cui esempio — aggiunge — veggiamo alcuna volta molto giudiziosamente farsi da valenti pittori, che, nel rappresentare le Marie a' piedi del Signor nostro crocifisso, volendo esprimere la grandezza della amaritudine loro, sogliono figurarne alcune col capo chinato in seno, e con le mani e manto coprirsi la faccia, per dare segno di maggior cordoglio e di acerbità inesplicabile<sup>29</sup>.

È questo uno dei rari casi in cui, nel Paleotti, un esempio classico diventa modello positivo per l'iconografia cristiana, ed è significativo che sia letto e proposto in chiave retorica: si tratta appunto di applicare alle immagini dipinte un artificio che si rivela così efficace nelle immagini create con le parole.

Lo stesso procedimento è in atto là dove il Paleotti invita il pittore a rappresentare nel modo più orribile i tormenti dell'Inferno e la bruttezza dell'eresia e del peccato:

potrà, — egli scrive — con l'esempio degli oratori che fanno le invettive gagliarde contra i rei colpevoli, calcandoli la mano a dosso con esagerazione, anch'esso usare qualche artificio giudiziosamente, acciò dall'aspetto di quella imagine così deforme si ecciti negli animi più forte abominazione di quel delitto<sup>30</sup>.

Si tratta di un'importante e vistosa eccezione al divieto di raffigurare scene di atrocità (divieto su cui torneremo). Alle spalle c'è l'idea tradizionale che la paura, l'orrore, hanno grande efficacia persuasiva, ma è interessante che ne nasca un'indicazione per il pittore formulata secondo il canone retorico classicista, quello appunto che usava la stessa griglia retorica per descrivere/regolamentare un testo letterario e un'opera figurativa<sup>31</sup>.

Lo stesso canone entra in funzione là dove il trattato infrange un altro divieto prima formulato: quello cioè dell'anacronismo storico.

Non seria da riprender chi, volendo ridurre a memoria altrui uomini valorosi nell'armi, figurasse Alessandro Magno, Cesare, Temistocle, Scipione et altri simili raccolti in una stessa tavola, se ben furono in diversi secoli, o chi in una omilia, per invitar il popolo alla pazienza, raccontasse vari esempi di santi antichi e moderni. Che se ciò non si potria biasimare, perché non serà parimente lecito al pittore di fare il medesimo col pennello, che a lui serve per penna o per favella? Anzi, si viene con simile pittura maggiormente a celebrare la perpetua provvidenza e cura che Dio conserva della Chiesa sua santa, poiché da quelli esempi, come divini raggi, si scuopre che giamai l'eterna misericordia non ha cessato di produrre al mondo in

<sup>29</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, cit., pp. 381-82.

<sup>30</sup> Ivi, p. 418.

<sup>31</sup> Cfr. R.W. LEE, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1974; S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia, Annali 4, Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 701-61; L. BOLZONI, "Ut pictura poësis" nel Cinquecento, in *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, pp. 223-41.

vari tempi molti suoi servi fedeli di diverse nazioni e di differenti professioni di vita, che hanno reso testimonio chiarissimo della potenza e bontà sua<sup>32</sup>.

Sia nella predica, dunque, che nella pittura il precetto del realismo e della verosimiglianza può essere infranto in nome di una rappresentazione mnemonico-esemplare. Se poi il messaggio che il pittore vuole trasmettere suscita qualche dubbio, aggiunge il Paleotti, si può rimediare «con aggiungerci in luogo comodo alcune brevi parole»<sup>33</sup>. E qui già vediamo come il perfetto rispecchiamento fra parole e immagini che funzionava sul versante retorico si possa incrinare: quando è in gioco il problema della recezione — che per Paleotti è la recezione media della massa dei fedeli — il margine di ambiguità che l'immagine può mantenere dev'essere, per così dire, sciolto dall'intervento — chiarificatore e didascalico — della parola scritta. Questa indicazione è una costante nel trattato del Paleotti ed è un esempio del recupero di una pratica medioevale nel cuore del più importante testo che la "riforma cattolica" dedica alle immagini.

Se da un lato il Paleotti riconosce alle immagini una capacità, e una forza universale e primigenia di comunicazione, dall'altro esse vengono, per così dire, circondate e vigilate dalle parole: dalle parole dette e dalle parole scritte, a loro volta rigorosamente sottoposte a controllo e censura. La situazione ideale si verifica, in questa ottica, quando tra parole e immagini si crea un circuito, quando le une si rispecchiano nelle altre, così che si confermano e si rafforzano a vicenda. Le sacre immagini, leggiamo

non solo, come stendardi inarborati e bandiere spiegate, la [fede] manifestano a tutte le sorti di persone in qualunque luogo, ma ancora, come trombe perpetue, la vanno gridando et inculcando ne' sensi di ciascuno: talmente che, quello che l'uomo per via dell'udito, mediante la fede, nella mente sua ha concepito, ora, con gli occhi mirandolo, viene mirabilmente a confermarlo e stabilirlo nel cuore suo<sup>34</sup>.

A volte, tuttavia, si può creare, nota il Paleotti, una discrepanza fra i messaggi che arrivano all'udito e quelli che arrivano alla vista.

È pure stravagante cosa quando, sentendosi ragionare un predicatore del perdonare a' nemici, si considera che gli ha apparato il pergamino con un panno di razzo, nel quale è tessuta la imagine di Turno che chiede la vita in dono, e quella di Enea che non vuole concederla e l'uccide<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, cit., p. 368.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 368-69.

<sup>34</sup> Ivi, p. 222.

<sup>35</sup> Ivi, p. 10.

In nome di una piena corrispondenza e intercambiabilità tra parole e immagini, si propone allora di rimuovere dalle chiese tutte le immagini profane, anche quelle che possono nascondersi nei particolari, e negli ornamenti.

Il problema, per il Paleotti, è quello di combinare l'azione delle parole e delle immagini così da controllare pienamente il modo in cui esse vengono recepite dal pubblico medio dei fedeli. C'è un altro brano molto significativo, da questo punto di vista. I pittori di immagini sacre, scrive il Paleotti, sono «come teologi mutoli», «taciti predicatori del popolo»; devono dunque sforzarsi di essere utili a tutti,

imitando in questo l'esempio di quelli che compongono le immagini, nell'Indie occidentali, di piume d'uccelli, che, sapendo essi che secondo la diversità de' lumi esse penne rappresentano diversi colori, non si contentano che riescano solamente al sole della mattina, ma vogliono che rispondano ancora a quel del mezzogiorno, dell'Occidente et anco al lume della lucerna nella notte<sup>36</sup>.

Questo brano nasce da una singolare mescolanza di elementi: il *topos* classico dell'"ut pictura poësis", si combina con la tradizione patristica che vede nelle pitture le "litterae laicorum", una "muta praedicatio"; tutti questi elementi tradizionali si incontrano poi con un elemento nuovo: il fascino del Nuovo Mondo, le notizie che arrivano sulle inconsuete, e raffinate, forme d'arte praticate dagli Indios. Le immagini costruite con piume di uccelli, scelte e disposte in modo tale da tener conto del variare della luce, così da assecondare, e anzi sfruttare, le varietà di colori che ne derivano, diventano allora per il Paleotti l'emblema, quanto mai singolare ed efficace, di ciò che si richiede al pittore cristiano: la capacità, appunto, di prevedere i vari giochi di sguardi che si incroceranno sulle sue immagini, l'abilità che consiste nel controllare le ottiche diverse con cui il variegato pubblico dei fedeli guarderà alla sua pittura.

## 5. Predicazione, iconografia e memoria

La questione della traducibilità delle parole in immagini, e delle immagini in parole, riguardava d'altra parte non solo il rapporto fra predicazione e iconografia, ma anche le relazioni che legavano la predicazione e l'iconografia con l'arte della memoria. Vediamo ora alcuni aspetti della questione. In uno dei capitoli dedicati a combattere le posizioni protestanti contrarie all'uso delle immagini sacre, il Paleotti scrive:

<sup>36</sup> Ivi, pp. 496-97.



Se è lecito di predicare il mistero della Passione o la vita di un santo, perché non sarà permesso parimente il poterla con figure rappresentare? E perché se è lecito a leggerla in un libro approvato, perché non di guardarla in una tavola fedelmente e divotamente compartita?<sup>37</sup>

La dimensione narrativa del testo (detto o scritto, sentito o letto) si può dunque tradurre fedelmente nel ciclo figurativo, magari collocato entro la geometrica disposizione delle diverse parti di una pala. Si tratta di un procedimento del tutto simile a quello che serve per memorizzare una sequenza narrativa. Essa, consigliando i trattati, va ricondotta a pochi punti, a poche scene essenziali, che devono poi essere visualizzate e collocate nell'ordinata scansione dei *loci*<sup>38</sup>. È anche per questo che, come si diceva, i trattati di memoria consigliano spesso di utilizzare l'iconografia per costruire le immagini di memoria. «Se predicando vorrò raccontare il digiuno di Christo, — scrive ad esempio Gesualdo, frate minore conventuale — porrò nel luogo Christo, nel modo che si vede dipinto in un deserto, col tentatore che l'esibisce li sassi [...]»<sup>39</sup>. Oltre ai cicli figurativi, e alle pale d'altare, i libri illustrati offrono gli esempi più efficaci, e anche più comunemente accessibili, di sequenze figurative capaci di rappresentare (e memorizzare) lo svolgersi di un racconto; se il Dolce consigliava gli splendidi libri illustrati pubblicati dal Giolito per facilitare la costruzione di immagini della memoria<sup>40</sup>, i trattati legati alla predicazione consigliano di ricorrere alle Bibbie illustrate: «*varia autem et pulcherrime schemata in bibliis sacris et figuratis invenies*», scrive ad esempio il domenicano Rosselli<sup>41</sup>.

L'immagine, nei nostri testi, non è solo capace di riflettere la parola, di costruire una specie di suo "doppio" visivo; essa appare, per certi aspetti, superiore al testo: lo è nella misura in cui è più sintetica, più incisiva della parola, nella misura in cui si fa più immediatamente carico di un messaggio esemplare.

Dalle immagini — scrive il Paleotti — siamo ammaestrati con grandissima dolcezza e ricreazione. Et oltre ciò spesso dei libri avviene, che quello che con gran difficoltà si è imparato, con gran facilità si scorda; dove le immagini quello che insegnano lo scolpiscono nelle tavole della memoria si saldamente, che vi resta impresso per molti anni. E di più, le immagini in poco spazio, senza voltare volumi o fogli, abbracciano amplissimi e gravissimi concetti<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Ivi, p. 225.

<sup>38</sup> Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., cap. V.

<sup>39</sup> F. GESUALDO, *Plutosofia*, Padova, Paolo Megietti, 1592, c. 31v.

<sup>40</sup> Cfr. L. DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescer et conservar la memoria*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1575, c. 86r.

<sup>41</sup> C. ROSSELLI, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venezia, Antonio Padovano, 1579, c. 31r.

<sup>42</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno a le immagini*, cit., p. 222.

Proprio queste doti dell'immagine, che il Paleotti qui esalta con riferimento all'iconografia sacra, sono le stesse che l'arte della memoria sfrutta per la costruzione delle sue *imagines agentes*.

Vi era tuttavia un rischio, in tutto questo, dal punto di vista della Chiesa post-tridentina, ed era un rischio legato a quella libertà di intervento sulle immagini — di manipolazione, dunque, dell'alfabeto delle immagini — che l'arte della memoria tradizionalmente si riservava. Vediamo ad esempio come l'Arese affronta il problema di usare una stessa immagine adattandola ad una varietà di significati: basterà, egli dice, aggiungere qualche segno.

Per esempio se vorrò che la persona di san Tommaso mi significhi verbo, gli porrò un fascio d'erbe in braccio, o vero se più ad altri piacerà, in atto di favellante potrà figurarsi; se nome astratto si potrà porre appeso alla corda, oppure in estasi alzato da terra et astratto da' sensi; se nome concreto, terrà un pezzo di creta nelle mani; se vorrò che mi significhi teologa in genere femminile, lo vestirò da donna, se in numero singolare porrolli in mano un pugnale [...] <sup>43</sup>.

Come si vede, le manipolazioni cui l'immagine del santo è sottoposta nel teatrino della memoria non sempre rispondono a quegli ideali di decoro e di rispettosa venerazione che la Chiesa post-tridentina richiede.

## 6. «Le immagini fatte al vivo quasi violentano i sensi incauti»

Proprio questa possibilità di riusare l'icona, magari stravolgendola per piegarla alle proprie esigenze, acquista, a fine '500, un'importanza e una gravità che forse noi facciamo fatica a percepire, perché rinviano a uno statuto dell'immagine che è ormai lontano dalla nostra cultura. Il fatto che, come abbiamo cercato di mostrare, si crei un circuito così forte tra le immagini che i testi creano con le parole, le immagini delle arti figurative e le immagini dell'arte della memoria, è certo componente di un preciso codice retorico, ma questo stesso codice retorico, e le sperimentazioni interespressive che esso comporta, sarebbero impensabili senza una concezione dell'immagine come qualcosa che agisce in un terreno intermedio fra corpo e mente, sarebbero impensabili, in altri termini, senza la ricca ripresa cinquecentesca della teoria avicenniana della *imaginatio* <sup>44</sup>. Questa teoria, che troviamo largamente usata in testi magici, compare puntualmente anche nei testi più ortodossi sulle immagini. Filosofi e medici, scrive ad esempio il Paleotti, dicono che «secondo i varii concetti che apprende la nostra fantasia delle cose, si fanno in essa così salde impressioni, che da quelle ne derivano alterazioni e segni notabili nei corpi». Proprio per questo, egli nota, le immagini sono

<sup>43</sup> P. ARESE, *Arte di predicare bene*, cit., p. 419.

<sup>44</sup> Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., cap. IV.

dotate di un grande potere: essendo «la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere strumento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti»<sup>45</sup>. L'espressione finale è molto indicativa; essa rende con immediatezza l'atteggiamento di fondo del Paleotti verso la materia di cui tratta: le immagini gli appaiono dotate di una forza straordinaria, ma anche estremamente pericolosa; essa va contenuta, utilizzata, ma è sempre presente il rischio che sfugga al controllo.

Se teniamo presente questo passo, credo che possiamo interpretare anche il senso di una argomentazione piuttosto oscura, che troviamo nel II libro (cap. 35). Bisogna evitare, scrive il Paleotti, di dipingere cose atroci, scene di crudeltà.

E se alcuni degli autori dell'arte di medicina hanno giudicato non convenirsi che le anatomiche de' corpi umani, tanto necessarie per curare bene la sanità degli uomini, si facciano nei corpi de' viventi, se bene siano, come rei nocenti, condannati agli ultimi supplicii; perché non dovrà parimente un giudizioso pittore astenersi dall'imitare quelle cose che dalle leggi e dai sensi si vedono aborrire?<sup>46</sup>

Come si accennava sopra, questo divieto conosce delle eccezioni: si tratta delle pitture di scene infernali, o di supplizii inflitti ai martiri o agli eretici: in questi casi l'orrore è chiamato a svolgere un'efficacia persuasiva. Ma, per tornare al nostro brano, quale nesso c'è fra le pitture di cose atroci e l'anatomia compiuta su di un corpo vivente? Credo che la risposta venga appunto dall'idea di *imaginatio*: fra gli esempi che nel primo libro il Paleotti dava di immagini «che quasi violentano i sensi incauti», c'erano anche le stimmate di san Francesco. L'immagine, dunque, vivamente presente nella *imaginatio*, si può imprimere anche nella carne, rompendo ogni confine fra realtà e immaginazione, fra corpo e mente. Ma allora si capisce il paragone con l'anatomia fatta su di un corpo vivo: il pittore in realtà non si limita a presentare agli occhi del corpo delle immagini che sono poi trasmesse agli occhi della mente; il pittore opera in una zona di frontiera, in cui i confini, le barriere possono anche cadere; in un certo senso, si può dire, il pittore, disegna, incide le sue immagini nella carne viva del pubblico.

<sup>45</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno a le imagini*, cit., p. 230.

<sup>46</sup> Ivi, p. 417.