

# SIGNUM

IX COLLOQUIO INTERNAZIONALE  
Roma, 8-10 gennaio 1998

Atti a cura di MASSIMO LUIGI BIANCHI



LEO S. OLSCHKI EDITORE  
1999

## INDICE

- VII *Premessa*
- 1 WALTER BELARDI, *Forma, semantica ed etimo dei termini greci per 'segno', 'indizio', 'simbolo' e 'sintomo'*
- 23 HENRI DOMINIQUE SAFFREY, *Σημεῖον/Signum dans la littérature néo-platonicienne et la théurgie*
- 39 DIETFRIED KRÖMER, *Statuen, Sterne und andere signa*
- 51 INNOCENZO MAZZINI, *Semeïon e signum nel linguaggio dei medici antichi e loro fortuna fino all'età moderna*
- 67 JEAN PÉPIN, *Augustin sur la divination, les démons et les signes*
- 79 JACQUELINE HAMESSE, *Signum dans les lexiques médiévaux ainsi que dans les textes philosophiques et théologiques antérieurs à Thomas d'Aquin*
- 95 ROBERTO BUSA SJ, *La voce 'signum-i' in Tommaso d'Aquino*
- 119 ALFONSO MAIERÙ, *Signum negli scritti filosofici e teologici fra XIII e XIV secolo*
- 143 LINA BOLZONI, *I segni della memoria. Terminologia e funzioni delle images agentes nei trattati cinquecenteschi*
- 161 KARL-HEINZ ZUR MÜHLEN, *Der Begriff 'Signum' in der Sakramentenlehre des 16. Jahrhunderts*
- 183 MASSIMO LUIGI BIANCHI, *Segno in Paracelso*
- 205 GÉRARD GORCY, *Signes(s) dans la base Frantext du 16<sup>e</sup> siècle à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Syntagmatique et paradigmatiche remarquables*
- 235 MARTA FATTORI, *Signum in Francis Bacon: dal mondo del sacro al mondo degli uomini*
- 263 JEAN-ROBERT ARMOGATHE, *Sémantèse de signe/signum dans le corpus cartésien*
- 273 ANDRÉ ROBINET, *La pleine maturité du radical sign- dans l'œuvre de Leibniz*

# I SEGNI DELLA MEMORIA NEI TRATTATI CINQUECENTESCHI

LINA BOLZONI

## 1. *L'arte della memoria e il modello della scrittura*

La memoria, come è noto, trasforma i ricordi, ha una capacità metamorfica pari a quella di Circe, o di Proteo. La sua immagine moderna più appropriata è dunque quella del *lapsus* piuttosto che quella del computer, o del *data base* informatico. Questa considerazione – o forse una specie di giustificazione – mi è venuta in mente a un certo punto della ricerca che ho condotto in vista di questo colloquio: rileggendo infatti i testi di memoria cinquecenteschi<sup>1</sup> mi sono resa conto che l'ipotesi da cui ero partita sostanzialmente non reggeva e che essa dunque si basava, più che sul lessico dei trattati, sulla mia memoria di lettrice e di interprete.

La mia ipotesi di partenza era che il termine 'segno' giocasse un ruolo importante nel lessico relativo alle *imagines agentes*. Chi ha praticato l'arte della memoria, infatti, le ha per secoli costruite in modo tale che esse diven-

---

<sup>1</sup> Sull'arte della memoria cfr. PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; HERWIG BLUM, *Die antike Mnemotechnik*, New York, Hildesheim, Olms, 1969; FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (tr. it. di *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966); FERNANDO R. DE LA FLOR, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de lo siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Barrio de Maravillas, 1988; *Jeux de mémoire. Aspects de la mnemotechnie médiévale*, a cura di B. Roy e P. Zumthor, Paris-Montréal, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal, 1985; il catalogo della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, Electa, 1989; MARY CARRUTHERS, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *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 Verlag, 1991; PAOLO ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991; JANET COLEMAN, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; la bibliografia *Ars Memorativa: Eine Forschungsbibliographie zu den Quellenschriften der Gedächtniskunst von den antiken Anfängen*, a cura di W. Neuber, S. Heiman, B. Keller, «Frühneuzeit-Info», 1992, pp. 65-87; *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a cura di J.-J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Max Niemeyer, 1993; LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

tassero appunto un segno della cosa, o della parola da ricordare: l'immagine nasce da un gioco di associazioni che, al momento del bisogno, è in grado di sprigionare di nuovo da sé, così da restituire i ricordi che le sono stati affidati. O almeno questa è una delle scommesse centrali dell'arte della memoria, il suo punto di forza e insieme la sua debolezza. Il gioco delle associazioni è infatti di grande efficacia, genera naturalmente piacere e interesse, ma è nello stesso tempo aperto a soluzioni e interpretazioni diverse. Possiamo rileggere proprio in questa chiave uno dei *topoi* della tradizione mnemotecnica, quello che paragona l'arte della memoria alla scrittura, creando una concettistica catena di corrispondenze, per cui i *loci* diventano le righe, le *imagines agentes* diventano le lettere dell'alfabeto e la lettura viene a corrispondere al momento in cui l'artista della memoria usa il sistema che ha costruito: ripercorre i *loci*, vi ritrova le immagini che vi ha collocato ed esse gli restituiscono i tesori che sono stati loro affidati. Questo paragone tipico corrisponde molto bene a un'esigenza autopromozionale dell'arte: in un'età in cui la scrittura si è affermata, il paragone con l'esperienza della scrittura e della lettura serve a rendere credibile la possibilità stessa dell'arte, e cioè da un lato la sua capacità di far leva su di un numero ridotto di componenti variamente combinate; d'altro lato, la sua capacità di stabilire vincoli di significazione che restano saldi nel tempo e sostanzialmente univoci. Ma appunto qui stava invece il problema. Costruire una rete di associazioni mnemoniche che funzionasse per chi la usava voleva dire muoversi su di un terreno insidioso, al confine fra automatismo e consapevolezza, fra la logica del piacere e del gioco e le esigenze del controllo razionale; voleva dire, inoltre, collocarsi in bilico fra le costanti della memoria culturale e l'imprevedibilità delle reazioni individuali. In altri termini il paragone con la scrittura esprimeva un modello ideale piuttosto che la realtà.

Di questo complesso rapporto con il modello della scrittura recano traccia anche i risultati della nostra ricerca, proprio nella misura in cui, come si diceva, essi sono in buona misura divergenti dall'ipotesi di partenza. Da un primo esame del lessico dei trattati di memoria cinquecenteschi – un esame condotto con il vecchio e artigianale metodo della lettura, dato che non esiste ancora in questo settore, per quanto mi risulta, alcuna strumentazione informatica – si ricava in primo luogo una risposta in larga misura negativa: il termine 'segno' non compare per lo più nella terminologia usata per le *imagines agentes*, o meglio, come vedremo, le sue occorrenze hanno un carattere piuttosto limitato. Prendiamo ad esempio il *Congestorium artificiosae memoriae* di Johannes Romberch, un francescano osservante tedesco che vive a lungo in Italia e dedica il suo testo al cardinale Domenico Grimani, cogliendo l'occasione per un'originale variazione in chiave mnemotecnica della topica dell'elogio: lo splendore del palazzo del

cardinale, con la sua ricca biblioteca, la cappella e le numerose stanze, offre dal vivo, egli dice, la dimostrazione di come sia possibile avere a disposizione un sistema enciclopedico di *loci*; nello stesso tempo il cardinale e la sua corte, la sua *familia*, forniscono un repertorio vivente di immagini esemplari, capaci dunque di far ricordare tutte le discipline e tutti i migliori costumi morali. Ma vediamo come il Romberch definisce le immagini. Esse, egli scrive, «*variam habent denominationem, ut quae species, idolum, simulachrum, similitudo, figura, forma, idea et imago sepe nominentur*».<sup>2</sup> Lodovico Dolce, che traduce in italiano il testo senza mai nominarne l'autore, traduce alla lettera con «spetie, idoli, simulacri, somiglianze, figure, forme, idee e immagini»;<sup>3</sup> 'segno' compare poco più avanti, dove si dice che l'immagine usata dalla *memoria rerum* è «somiglianza e segno» di quel che ci vogliamo ricordare, il che costituisce una piccola variazione rispetto al testo latino, «*imago est similitudo et signatio rei quam volumus locis tradere*».<sup>4</sup>

Di «immagine, similitudine, idea, forma o simulacro» parla anche Giovan Battista Della Porta, nella versione italiana del suo trattato, *L'arte del ricordare*, pubblicata nel 1566.<sup>5</sup> Di 'segni' non aveva mai parlato, ad esempio, Giulio Camillo, nella sua *Idea del teatro*, pubblicata nel 1550, dove pure aveva adottato una terminologia piuttosto ricca e interessante. Le immagini collocate nei luoghi di questo universale sistema di memoria, infatti, contengono, comprendono, conservano, rappresentano, significano, e più raramente denotano quello che è stato loro affidato, oppure ancora lo coprono, lo hanno, lo figurano sotto un simbolo, o sotto un simbolo significante, vengono «date in guardia» a qualcosa che poi a loro volta ci danno.<sup>6</sup>

Di segno diverso è la testimonianza del domenicano Cosma Rosselli, autore del *Thesaurus artificiosae memoriae*: le 'figurae' da collocare nei *loci*, egli scrive, «*multiplici appellatione ab huius artis peritis denominantur. Dicuntur enim etiam imagines, simulacra et idola; signa quoque, similitudines ac species; notae etiam vocitantur et memorandarum umbrae*».<sup>7</sup> La sua te-

<sup>2</sup> JOANNES ROMBERCH, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1533, c. 40r. Il testo è stato scritto nel 1513.

<sup>3</sup> LODOVICO DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1575, c. 41r. La prima edizione del testo è del 1562.

<sup>4</sup> ROMBERCH, *op. cit.*, c. 41r.

<sup>5</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *L'arte del ricordare*, in *Ars reminiscendi*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 72.

<sup>6</sup> Cfr. GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.

<sup>7</sup> COSMA ROSSELLI, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venezia, Antonio Padovano, 1579, c. 78r.

stimonianza corrisponde probabilmente a un'esigenza di completezza di informazione su quello che era il lessico tecnico dell'arte, e registra dunque anche i termini meno comuni. Molto più significativo è il caso di Giordano Bruno, che, come vedremo più avanti, usa *signa* per indicare un tipo di immagini di memoria.

Vorremmo intanto qui osservare che una specie di biforcazione nel lessico usato per le immagini di memoria si ha già nei testi latini per così dire originari: sia il ciceroniano *De oratore* che la pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium*, infatti, non usano *signa*; troviamo invece 'simulacra' (*De oratore*, I, 157); «conformatio quaedam et imago et figura» (*De oratore*, II, 357), mentre la citatissima definizione della *Rhetorica ad Herennium* dice che «*imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus*». (III, 16) *Signa* compare invece in Quintiliano, in un contesto che, come è noto, è molto più critico di quello ciceroniano nei confronti dell'arte della memoria. Qui *signa* indica immagini che hanno un rapporto molto chiaro e preciso (sono costruite ad esempio per sineddoche) con la materia da ricordare: «*Tum quae scripserunt vel cogitant, ratione complectuntur et aliquo signo, quo moneantur, notant, quod esse vel ex re tota potest, ut de navigatione, militia, vel ex verbo aliquo: nam etiam excidentis [sensus] unius admonitione verbi in memoria reponuntur. Sit autem signum navigationis ut ancora, militiae ut aliquid ex armis*» (XI, 2, 19). È inoltre molto interessante per noi il contesto in cui, più avanti, troviamo una nuova occorrenza di *signa*: Quintiliano raccomanda di imparare a memoria un testo visualizzando la forma in cui è scritto: «*Illud neminem non iuvabit, iisdem quibus scripserit ceris ediscere. Sequitur enim vestigiis quibusdam memoriam et velut oculis intuetur non paginas modo, sed versus prope ipsos, estque cum dicit similis legenti. Iam vero si litura aut adiectio aliqua atque mutatio interveniat, signa sunt quaedam quae intuentes deerare non possumus*» (XI, 2, 32). Siamo, come si vede, in un contesto fortemente legato alla scrittura, dove *signa* designa degli elementi grafici che intervengono a indicare qualche variante nella normale successione delle parole lungo le righe della tavoletta di cera.

## 2. Colori delle carte da gioco, alfabeti e numeri figurati

Analizziamo ora quali siano le occorrenze di *signum* nei trattati cinquecenteschi, per vedere se siano riconducibili a una tipologia comune.

Nei primi decenni del 500 un francescano, Thomas Murner, ottiene brillanti successi nelle università di Treviri e di Cracovia grazie al metodo

mnemonico da lui adottato:<sup>8</sup> in un solo mese riesce a far imparare ai suoi studenti alcune delle materie più ostiche previste dai programmi, quali le *Summulae logicales* di Pietro Hispano e le *Istituzioni* di Giustiniano. Il segreto non sta in oscure pratiche magiche, come mormorano i colleghi gelosi, ma nella intelligente combinazione di gioco e di studio, a cui ci guidano due testi, la *Logica memorativa. Chartiludium logice sive totius dialectice memoria*, pubblicata nel 1509, e il *Chartiludium Institute summarie*, del 1518. Murner usa due mazzi di carte, costruiti in modo tale da permettere la memorizzazione dei due libri di testo, e cioè dei 4 libri giuridici e dei 16 trattati di logica. Lo studente estrarrà una carta e dovrà interpretarla, dovrà cioè ricostruire a quale passo del libro di testo essa rinvia e potrà così ricordare i diversi contenuti, di cui ogni dettaglio dell'immagine è *imago agens*.<sup>9</sup>

È per noi interessante notare che, in entrambi i trattati di Murner, *signum* è usato a indicare il colore della carte da gioco, qualcosa dunque che resta costante, che costituisce la base del processo di associazione. Così ad esempio la *Logica memorativa* presenta subito all'inizio la tabella dei 16 «signa tractatum», e cioè delle immagini di base, dei 'colori' (i sonagli, i gamberi, i pesci, le ghiande, ecc.) che corrispondono ai 16 trattati delle *Summulae logicales*, con una iscrizione che dice: «tractatus cuiuscumque noticiam et ordinem facili quadam via prehendes nec potest id esse latebrosus si subscripta signa, tractatibus singulis accomodata, mente tenueris». Il *Chartiludium Institute summarie* si apre con una serie di 'alberi' che visualizzano la classificazione dell'intera materia giuridica e costituiscono in realtà un unico 'albero', distribuito in più pagine a causa dello spazio limitato della pagina stessa. Ogni articolazione dell' 'albero', ogni suo ramo, dunque, viene a corrispondere a un'immagine compresa nel mazzo di carte, e il rinvio è facilitato anche da una *inscriptio*: «divisionis partibus singulis singula adiecimus nomina in signis pictasmatorum conscripta». <sup>10</sup> Sul dorso, le carte portano 12 stemmi araldici che non corrispondono esattamente agli 11 'co-

<sup>8</sup> Su Murner cfr. MASSIMILIANO ROSSI, "Res logicas... sensibus ipsis palpandas prebui": *immagini della memoria, didattica e gioco nel "Chartiludium logice" (Strasburgo 1509) di Thomas Murner*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XX, 4 (1990), pp. 831-877 e il catalogo della mostra *Thomas Murner. Elsässischer Theologe und Humanist 1475-1537*, Karlsruhe, Badenia Verlag, 1987.

<sup>9</sup> Lo stesso Murner riconosce che si tratta di un esercizio tutt'altro che facile: «hoc exercitium nostri studentes inquit esse amarum et acerbum, plerique illud subitanam mortem appellare consueverunt», *Logica memorativa. Chartiludium logice sive totius dialectice memoria et novus Petri Hispani textus emendatus cum iucundo pictasmatis exercitio*, Strasburg, Johann Grüninger, 1509, c. Niiir.

<sup>10</sup> THOMAS MURNER, *Chartiludium Institute summarie*, Strasburg, Johann Prüss, 1518, c. Ciiiv.

lori', ai *signa* appunto cui è delegata la funzione mnemonica più importante: «stemmata vero imperii romanorum in dorso depictorum nihil nisi materies ordinem habebunt significare; cuius quidem materie cum ordinem non ignores, restabit per interiora *signa* ad specialem locorum cognitionem descendere te posse»<sup>11</sup> Per Murner dunque *signa* non sono genericamente le immagini, ma quel gruppo di immagini che restano costanti e che interagiscono con le altre.

Nell'*Ars memorativa* che Giorgio Sibuto pubblica a Colonia nel 1505, *signa* sono le immagini che aiutano a ricordare 11 numeri.<sup>12</sup> Analogo è l'uso del termine nel Romberch: è utile, egli dice, crearsi un alfabeto figurato in cui ogni lettera sia rappresentata da una persona che si conosce bene: «que si in aliquo loco reposueris cum univocorum *signis* imaginibus sive caracteribus quandam facilitatem praestabunt».<sup>13</sup> Lo stesso alfabeto figurato, associato con altre immagini (*signa*, o *characteres*), servirà poi a ricordare i numeri superiori al dieci. Una delle illustrazioni del trattato ci mostra infatti 22 *signa*: basterà collocarli idealmente in mano dei vari personaggi dell'alfabeto figurato, ci assicura il Romberch, per ricordare le diverse decine.<sup>14</sup>

### 3. Le lettere e le cifre della memoria

Il nostro termine entra dunque in gioco, con un certa costanza, là dove i trattati descrivono quelle componenti – i 'colori' delle carte usate per il gioco mnemonico, oppure i numeri e gli alfabeti figurati – che sono strumenti di base per chi pratica l'arte della memoria; utilizzano infatti associazioni fisse, standardizzate, e costituiscono un repertorio pronto all'uso, quasi attrezzi che si possono estrarre dal bagaglio mentale.

Ne abbiamo una conferma nel testo del Della Porta, là dove si indica una specie di via breve all'arte della memoria, che si può praticare se si sceglie di specializzarsi, e quindi di usare un determinato lessico. Uno deve mettere bene a fuoco, leggiamo, a che fine vuole usare l'arte, se ad esempio per recitare orazioni o per predicare o per qualche altro scopo, «e fra questo suo uso elegasi da ducento o trecento parole che più gli servono e più gli intervengono e che meno si possono assomigliare, perciò queste parole più dell'altre ci sogliono esser moleste al ricordare. Noi a ciascuno di quelle

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> GEORGIUS SIBUTO, *Ars memorativa*, Colonia 1505, c. Bii.

<sup>13</sup> ROMBERCH, *op. cit.*, c. 56v.

<sup>14</sup> *Ibidem*, c. 57r.



daremo un *segno* materiale o dal contrario o dal dissimile o come a lui meglio piacerà elegerle: e queste notarle in un libro e porsele benissimo a memoria, acciò che, occorrendo al ricordare, le ponghi in mano delle persone del luogo in vece delle parole». <sup>15</sup> Della Porta usa infatti come *imagines agentes* delle persone, le cui fisionomie, i cui gesti, i cui vestiti, vengono gestiti con consumata abilità teatrale. Queste sono appunto le persone a cui si porranno in mano i *signa*. In questo modo, leggiamo, una zucca farà ricordare 'poiché', mentre un melone significherà 'poscia', e così via. «Con molta prestezza – commenta il Della Porta – locaremo le immagini alle parole senza andar molto vagando con l'imaginativa per porle, e parimente con molta prestezza, vedendole con l'intelletto ci ricordiamo delle parole. Questa regola è tolta da coloro che raccoglievano le orazioni anticamente dalla viva voce mentre si recitavano nel Senato, che con certe cifere e caratteri da loro imaginati alle parole più occorrenti, le scrivevano con molta agevolezza». <sup>16</sup>

Diventa qui evidente che per *signa* si intendono immagini di memoria fisse, standardizzate, come si diceva, che hanno il loro modello nelle forme antiche di stenografia e che entrano in gioco combinandosi con le vere e proprie *imagines agentes*. <sup>17</sup>

Il passo di Della Porta ci conferma quello che l'uso del termine per alfabeti e numeri figurati già lasciava intravedere: *signum* compare con più frequenza là dove il modello del sistema mnemonico è più vicino a quello della scrittura. La questione della scrittura, d'altra parte, comporta nel Cinquecento una notevole ricchezza di prospettive, legata com'è al problema del linguaggio e dei suoi rapporti con le cose, con le strutture del mondo, oltre che alla questione dei modi di rappresentazione del significato e delle forme in cui si può nello stesso tempo comunicare un'idea e nascondere, rendendola accessibile a pochi. <sup>18</sup> È in questo contesto che le pratiche dell'arte della memoria si intrecciano con le tecniche del linguaggio cifrato: in entrambi i casi, infatti, si tratta di dare una forma diversa a ciò che si vuole esprimere e/o ricordare, e si tratta di farlo in modo tale che la maschera adottata possa essere, a tempo opportuno, ritrovata e tolta solo da chi è de-

<sup>15</sup> DELLA PORTA, *op. cit.*, p. 96. Della Porta ricicla qui un espediente che la tradizione attribuiva ai Greci e che la *Rhetorica ad Herennium* (III, 23) aveva criticato.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Del tutto simili le tecniche consigliate dal minore conventuale Filippo Gesualdo: è bene formarsi immagini fisse per le parole più comuni nell'arte che si esercita, «et a quelle diano li suoi segni, e caratteri volontari» (*Plutosofia*, Padova, Paolo Megietti, 1592, c. 49r).

<sup>18</sup> Cfr. CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *La lettera e il mondo*, Venezia, Arsenale, 1988 (tr. it. de *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970); CARLO OSSOLA, "Vedere le voci", in *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, cap. I.

putato a farlo.<sup>19</sup> Le varie forme e significati delle cifre – che vanno dai puri ritrovati tecnici alla ricerca di associazioni che siano in grado di esprimere corrispondenze reali, e legami nascosti fra i livelli della realtà – vengono così a corrispondere alle diverse tipologie delle immagini della memoria.

Un testo molto significativo è, in questo ottica, quello di Jacques Gohory, il letterato francese imbevuto di cultura italiana, traduttore di Machiavelli, amico dei poeti della Pléiade, seguace di Paracelso, fondatore di uno splendido giardino e di un'accademia dove si coltivavano la botanica, la musica, l'alchimia.<sup>20</sup> Nel *De usu et mysteriis notarum liber*, pubblicato a Parigi nel 1550, leggiamo che «notae vero signa sunt rei latentis et occultae, qualis est animi cogitatio».<sup>21</sup> Ci rendiamo ben presto conto che sotto questa definizione si viene a collocare una realtà molto varia e composita, tenuta insieme dall'idea di una corrispondenza fra linguaggio e realtà che deriva dal *Cratilo* platonico e si nutre di influenze cabalistiche e lulliane. Gohory considera infatti i diversi modi della scrittura, che per lui comprendono anche i geroglifici; le note tironiane e le moderne forme di stenografia e di linguaggio cifrato, quali ad esempio la poligrafia di Tritemio; le abbreviazioni usate nelle iscrizioni antiche; quella forma di magia chiamata *ars notoria* e infine l'arte della memoria, in particolare nella linea che va da Raimondo Lullo a Giulio Camillo. «Porro succedit notariae loquendi arti ars memoriae, quae in notis similiter consistit»,<sup>22</sup> scrive Gohory. E dato che aveva prima definito le *notae* come *signa*, potremmo pensare di essere qui di fronte a un'eccezione rispetto alla tendenza da noi individuata. In realtà così non è: è vero che per Gohory i *loci* e le *imagines agentes* sono *signa*, ma lo sono proprio perché sono *notae*, forme di scrittura appunto, che nella loro forma più alta rendono visibile a chi ne è degno l'alfabeto con cui è scritto il libro del cosmo, la rete di relazioni in cui ogni singolo dettaglio del mondo si colloca, assumendo vita e significato.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> BOLZONI, *op. cit.*, cap. III.

<sup>20</sup> Cfr. DANIEL P. WALKER, *Spiritual and Demonis Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958, pp. 96-106; IOAN P. COULIANO, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 345-350 (tr. it. di *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984) e, per una rievocazione dell'ambiente culturale francese, FRANCES A. YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1947.

<sup>21</sup> JACQUES GOHORY, *De usu et mysteriis notarum liber in qua vetusta literarum et numerorum ac divinorum ex Sibilla nominum ratio explicatur*, Paris, Sertenas, 1550, c. Aiiir.

<sup>22</sup> *Ibidem*, c. Eiiiv.

<sup>23</sup> La via giusta, scrive Gohory, non è la magia, ma è un'arte che sia «tanquam ars reliquarum artium», «quae quidem summa rerum genera colligat, collecta definiat, rursus definita partiat; sic a capite deducens ad calcem: deinde cuique rei suum locum, cuique loco suam notam attribuat: media sub summis, infima sub mediis rite atque ordine collocet» (*op. cit.*, c. Ciiiv).

Possiamo a questo punto esaminare quella che, come si accennava all'inizio, può apparire come la più importante eccezione alla linea di lettura da noi proposta, e cioè il caso di Giordano Bruno. È ovvio che il nostro è un osservatorio molto limitato e del tutto marginale su quella complessa, e intricata materia che è l'arte della memoria di Bruno, per la quale rimandiamo senz'altro all'ottima bibliografia critica di questi ultimi anni.<sup>24</sup>

Vediamo intanto che Bruno include *signum* nella ricca terminologia da lui adottata per le immagini di memoria: «habes in libro *Clavis magna* – leggiamo nel *De umbris idearum* – duodecim indumentorum subiecta: species, formas, simulachra, imagines, spectra, exemplaria, vestigia, indicia, *signa*, notas, characteres, et sigillos» (XII, 96). Si tratta di 12 termini che tornano anche in un'altra opera mnemonica, in cui *signum* compare anche nel titolo, e cioè il *De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera*.<sup>25</sup> In entrambe le opere si spiega che i *signa* appartengono integralmente all'ambito dell'arte, sono dunque frutto della costruzione, dell'artificio umano e proprio per questo hanno ampia autonomia nei confronti della natura: «quaedam vero adeo arti videntur appropriata, ut in eisdem videatur naturalibus omnino suffragari, haec sunt *signa*, notae, characteres, et sygilli, in quibus tantum potest, ut videatur agere praeter naturam, supra naturam, et si negotium requirat, contra naturam» (*De umbris idearum*, XII, 97).

Fra le occorrenze di *signum* sono per noi più interessanti quelle che ne delimitano, per opposizione, il campo di significazione.<sup>26</sup> Nel *De umbris*, ad esempio, *signum* è opposto a *imago*: non tutto, si dice, si può rappresen-

<sup>24</sup> Cfr. ADELIA NOFERI, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neoclassicismo, Leopardi, l'Informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 69-210; LUCIANA DE BERNART, *Immaginazione e scienza in G. Bruno. L'infinito nelle forme dell'esperienza*, Pisa, ETS, 1986; RITA STURLESE, *Il "De imaginum" di Bruno ed il significato dell'arte della memoria*, «Giornale critico della Filosofia Italiana», 69 (1990), pp. 182-203; EAD., *Introduzione a GIORDANO BRUNO, De umbris idearum*, Firenze, Olschki, 1991, pp. V-LXXVII. Le citazioni del *De umbris* sono tratte da questa edizione. Per la traduzione del testo, cfr. GIORDANO BRUNO, *L'arte della memoria. Le ombre delle idee*, a c. di M. Maddamma, Milano, Mimesis, 1996 e *Le ombre delle idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, a c. di N. Tirinnanzi. Introduzione di M. Ciliberto, Milano, Rizzoli, 1997.

<sup>25</sup> GIORDANO BRUNO, *De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera*, in *Opera Latine conscripta*, a cura di F. Tocco et G. Vitelli, Firenze, Le Monnier, 1889, vol. II, t. III, I, 2, p. 98.

<sup>26</sup> Nel *De imaginum compositione*, si ricorda il significato generale che *signum* può assumere: «*signum est quodammodo genus ad omnia quae significant, sive ut idea sive ut vestigium sive ut umbra sive aliter*». Strettamente collegata a questa è la definizione di *sigillum*: «*Sigillum (quod signi quoddam diminutivum est) signi partem notabiliorum vel signum contractius acceptum significat, sicut solo capite vel sola manu hominem vel hominis operationem significamus*». (ed. cit., I, 3, p. 98).

tare con immagini, e in questo caso bisognerà ricorrere a dei *signa*: «siquidem multa quorum debet esse memoria, imaginabilia non sunt neque effigiabilia, neque simili quodam insinuabilia, cuiusmodi sunt termini usia, ypostasis, mens, caeteraque id genus, sed [sottinteso uti possumus] ut *signis* significabilium, imaginibus imaginabilium. Et cum hoc illud non est mente praetereundum quod non minus sunt alligatae *signis* imagines, quam *signa* imaginibus sunt adnexa». (XV, 98) Bruno ripropone qui una distinzione tradizionale, pur affermando lo stretto nesso fra le diverse componenti dell'arte. È a causa della debolezza dell'*adnexio*, commenterà più avanti, che spesso i sistemi di memoria non funzionano, ma lui ha trovato un rimedio a tutto questo: «nec ordini locorum memorandorum ordinem adstrinximus, sed puro phantasiae architecto innixi, ordini rerum memorandarum locorum ordinem adligavimus». (*De umbris*, XVI, 101). L'*adnexio* fra le diverse componenti dell'arte sarebbe dunque garantita da una specie di rivoluzione copernicana messa in atto da Bruno, una rivoluzione che fonda le possibilità inventive dell'arte perché fa leva sulle capacità creative delle facoltà umane («puro phantasiae architecto innixi»).<sup>27</sup>

Come nel *De umbris* 'signum' è contrapposto a 'imago', nel *De imaginum compositione* 'signum' viene opposto a 'simile': «quando quidem significatur homo literis et characteribus [sottinteso: questo avviene] tanquam *signis*, indiciis, notis, non tanquam simili, simile vero erit pictura vel statua vel species per sensum accepta et in phantasia reservata». <sup>28</sup> Se l'arte della memoria corrisponde alla fase in cui le arti umane vengono interiorizzate, e affidate alla potenza dell'anima, ecco che le due tipologie di strumenti che troviamo qui contrapposte (i 'signa' da un lato, le 'imagines' dall'altro) vengono a corrispondere rispettivamente alla scrittura interiore, e alla pittura, o alla scultura interiore: «est enim pictura intrinseca, cum rerum, et operum memorandorum producit imagines. Est etiam scriptura intrinseca, cum rationum, et verborum ordinat, atque tribuit *signa*, notas et characteres, quae quia etiam in imaginabilibus subiectivantur, non inficior quod communiter loquentes, tum ad memoriam rerum, tum ad verborum retentionem ordinatas formas, appellant imagines». (*De umbris*, XVII, 102).<sup>29</sup>

Anche 'imago', dunque, come 'signum', può avere un senso generale, usato comunemente, e uno specifico, che si definisce appunto per opposi-

<sup>27</sup> Cfr. anche *De umbris*, 87: «Est quidem huiusmodi ars rerum prosequendarum in genere discursiva architectura».

<sup>28</sup> BRUNO, *De imaginum compositione* cit., I, 3, p. 99.

<sup>29</sup> Il paragone dell'arte della memoria con la pittura è un *topos*; fra le rielaborazioni cinquecentesche, particolarmente interessante è quella del Della Porta.

zione. È un'osservazione che troviamo nel *De imaginum compositione*, in un contesto che è per noi di un certo interesse: «Quod vero ad vocum et verborum imagines attinet, neminem latet ut veluti verba atque voces figuram obtinent nullam, ita nec etiam per se ac veluti propriis indicatoriis rerum sensibilibus formis explicantur, quae proprie non in genere imaginum, sed notarum atque *signorum* continentur; nihilominus tamen et nominis illius rationem adducimus, quod scilicet hic non dicuntur imagines ex ratione rerum significatarum, sed potius ex ipsarum significantium conditione». <sup>30</sup> Per ricordare le parole, dunque, in particolare quelle che non sono traducibili in immagini, bisognerà avere un repertorio di *signa* già pronti: «perpetuo tales oportet praeconceptas et destinatas esse species, quales ita horum posunt esse signa, ut et illorum simpliciter vel composite susceptorum simulacra consistant»; <sup>31</sup> a questo fine, continua Bruno, alcuni ricorrono agli alfabeti figurati, o a segni per ricordare le sillabe, o per rappresentare i casi e i generi dei nomi, ma si tratta, commenta, di sistemi troppo faticosi: il metodo da lui trovato è nettamente migliore. E infatti, se guardiamo alle ruote esemplificative che chiudono il *De umbris idearum*, siamo di fronte, secondo la ricostruzione di Rita Sturlese, a «una serie di immagini ben determinate, fissate una volta per tutte... le quali si combinano insieme in corrispondenza delle combinazioni delle sillabe, garantendo così la rappresentazione di qualsiasi parola». <sup>32</sup>

L'innovazione di Bruno, possiamo dire dal nostro limitatissimo osservatorio, prende le mosse dal lessico della tradizione dell'arte: anche per lui 'signa' sembra non indicare genericamente le *imagines agentes*, ma solo una componente, che entra in gioco quando il modello della scrittura si fa più forte e si tratta di individuare strumenti mentali fissi e ricombinabili.

#### 4. I geroglifici

Abbiamo già visto, a proposito del testo di Gohory (ma molti altri esempi si potrebbero citare), come i geroglifici avessero un posto di rilievo sia nella ricostruzione storica delle forme di scrittura, sia nella riflessione sui modi della comunicazione umana. È noto che non mancano trattati di memoria cinquecenteschi che ricorrono ai geroglifici come *imagines agentes*. Noi vedremo ora se e dove tutto questo chiama in gioco il termine *signum*.

<sup>30</sup> BRUNO, *De imaginum compositione*, ed. cit., I, 19, p. 113.

<sup>31</sup> *Ibidem*, I, 19.

<sup>32</sup> R. STURLESE, *Introduzione* a BRUNO, *De umbris* cit., p. LXVI.

Gli esempi che abbiamo trovato hanno ben diverso spessore. Quello meno significativo è tratto dalla *Plutosofia* del francescano Filippo Gesualdo: in uno dei capitoli finali, fa riferimento ai tre geroglifici che, nel commento di Pierio Valeriano, vengono attribuiti alla memoria, e cioè l'ascia, l'orecchio e il cane. «L'ascia – egli scrive – è *segno* di memoria perché l'antichi solevano riporre la scure e l'ascia nelli loro sepolchri, per significare che la memoria del defunto non doveva esser già mai scancellata dal sepolcro.»<sup>33</sup> Subito dopo Gesualdo spiega – con «bell'allegoria», ma con poca tolleranza – che questo geroglifico si può usare per coloro che sono scettici sulla utilità dell'arte della memoria, nel senso che si potrebbero raddrizzare solo usando l'ascia.

Molto più interessante è la ricorrenza di *signum* nell'opera di un altro francescano, Diego Valadés, la *Rhetorica christiana*, un testo pubblicato nel 1579 che si colloca ai confini tra Vecchio e Nuovo Mondo e cerca di far interagire gli schemi culturali dell'Occidente con i modi di vita e la specifica cultura delle popolazioni messicane.<sup>34</sup> Ai confini fra due mondi si collocava del resto lo stesso autore, nato da un nobile spagnolo e da una principessa india. Il suo manuale di retorica per predicatori rappresenta anche un tentativo di far conoscere la realtà delle missioni francescane in Messico, e di testimoniare così anche la dignità umana e culturale delle popolazioni indigene, che era violentemente messa in discussione dall'autorità politica e religiosa. Il cap. XXVII della seconda parte del trattato si intitola «Indorum exemplis artificialis memoria probatur» e costituisce anche una risposta a chi sosteneva l'inferiorità degli Indios basandosi sul fatto che essi non conoscevano la scrittura. In realtà, dice Valadés, essi usano altri strumenti per scrivere e per ricordare, come ad esempio le immagini; «id illis commune fuit cum Aegyptiis, qui per eiusmodi quoque figuras sensus menti effingebant»: dà alcuni esempi, tratti da Orapollo, e aggiunge che «multa etiam alia signa dictionum pinxerunt». Del resto sappiamo, continua Valadés, che nell'antichità molti sapienti, filosofi e re hanno trovato il modo di comunicare segretamente da lontano; «sic nostri (licet alioqui crassi et inculti videantur) veluti polygraphia quadam utentes variis modis arcana sua absque literis, sed

<sup>33</sup> GESUALDO, *op. cit.*, c. 59r.

<sup>34</sup> Su Valadés cfr. ADRIANO PROSPERI, *Intorno a un catechismo figurato del tardo '500*, «Quaderni di Palazzo Te», II (1985), pp. 45-53; RENÉ TAYLOR, *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Madrid, Swan, 1987; PAULINE MOFFIT WATTS, *Hieroglyphs of conversion. Alien discourses in Diego Valades's "Rhetorica christiana"*, «Memorie domenicane», XXII (1991), pp. 405-433; MARIO SARTOR, *Ars dicendi et excudendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padova, Cleup, 1991; BOLZONI, *op. cit.*, pp. 225-227; gli atti del convegno *Un francescano tra gli Indios. Diego Valadés e la "Rhetorica christiana"*, a cura di C. Finzi e A. Morganti, Rimini, Il cerchio, 1995.

*signis et figuris mandabant. Succedebant interdum in locum eiusmodi characterum, fila, diversis coloribus pro qualitate nuncii ipsius tincta. Adde huc, sagittas, fasoles, colores diversos ac varios, scrupulos, grana et id genus alia».*<sup>35</sup> Con la precisione dell'antropologo, il missionario di sangue misto guarda da vicino e registra le forme di comunicazione, le tecniche di memoria usate dalle popolazioni indìe: le immagini, ma anche i nodi colorati, le frecce, i fagioli, i sassolini.<sup>36</sup> La posta in gioco è veramente alta, ed è questo che dà un particolare sapore a un contesto che ci è per altri versi familiare: le immagini dell'arte della memoria vengono qui assimilate ai geroglifici e alle cifre, ed è per noi una conferma il fatto che proprio in questo contesto troviamo delle occorrenze di *signum*: si tratta infatti, appunto, di diverse forme di scrittura. Ma il punto è che proprio per questa via Valadés cerca di far accettare la diversa cultura (e quindi l'eguale dignità umana) delle popolazioni indìe: le loro specifiche forme di comunicazione e di memorizzazione vengono infatti assimilate a quelle esperienze antiche e moderne (i geroglifici, le cifre, l'arte della memoria) che nel codice culturale europeo contemporaneo hanno un posto di primo piano, sono riconosciute come prestigiose e autorevoli.

### 5. I segni dell'interiorità

Altre occorrenze di *signum* hanno in comune con gli esempi già visti il riferimento ad associazioni fisse, tuttavia non si tratta qui di associazioni costruite artificialmente, ma di rapporti di significazione che si pensa di leggere nella natura, per riprodurli poi e usarli nell'arte. *Signum* risulta così usato là dove l'arte della memoria attinge alla fisiognomica e a quella ricca tipologia – nutrita di tradizione letteraria e iconografica – che associa gesti e atteggiamenti fisici ai *mores*, e cioè ai diversi caratteri psicologici e morali che vengono attribuiti alle diverse età e alle diverse condizioni sociali.<sup>37</sup> Così

<sup>35</sup> DIEGO 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, pp. 93-94.

<sup>36</sup> Sulla vicinanza fra missionari e antropologi, cfr. ADRIANO PROSPERI, *I tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996. Sulle forme di comunicazione delle popolazioni messicane, cfr. BIRGIT SCHARLAU e MARK MUNZEL, *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*, Frankfurt am Main-New York, Campus Verlag, 1986.

<sup>37</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Il teatro delle passioni fra memoria, retorica, fisiognomica*, in *op. cit.*, pp. 164-173.

ad esempio il Romberch consiglia di ricorrere, nella costruzione delle immagini, a due strumenti, e cioè alla *effictio* e alla *notatio*: «effictione siquidem corporis faciem certis describimus *signis*»: <sup>38</sup> il vecchio sarà ad esempio curvo e gemente, mentre il giovane sarà bello e robusto. La *notatio* ci permetterà invece di *rappresentare* i caratteri delle diverse persone, per cui ad esempio il vecchio sarà triste, l'adolescente prodigo, l'uomo liberale e la donna – secondo la migliore tradizione misogina – sarà avida di denaro, allo stesso modo in cui il lupo sarà vorace e la lepree timida. «Così negli animali – traduce il Dolce – devono apparire certi *segni* che dimostrino i propri affetti naturali». <sup>39</sup> La capacità che l'artista della memoria ha di costruire immagini di questo tipo è molto simile a quella del poeta, dell'autore di teatro in primo luogo, e anche alla capacità del pittore di comunicare attraverso gesti e tratti del volto i sentimenti interni, le passioni. Si dice infatti che il poeta e il pittore saranno facilitati, proprio perché già competenti e esercitati, nella costruzione di queste immagini mnemoniche che sono segni dei *mores* e, nello stesso tempo, si dice che chi pratica l'arte della memoria potrà utilmente attingere alle loro opere. <sup>40</sup>

La lettera che Giulio Camillo scrive a Marc'Antonio Flaminio per dimostrare l'utilità del suo teatro, corrisponde, come è noto, a una prima fase di progettazione, in cui egli pensa di usare come sistema di luoghi il corpo umano. Troviamo anche qui l'uso di 'segno' in senso fisiognomico, ma in un diverso contesto. Camillo vuole infatti dimostrare che il suo teatro è una grande macchina della memoria letteraria, che può dunque fornire materiale per ogni esigenza, ad esempio a chi vuol 'elegantissimamente' scrivere a una donna per lamentarsi della sua freddezza. Chi sarà introdotto nella nostra 'fabrica', scrive Camillo, «saprà di subito come e in quanti modi poter dire, perciò che, essendo prima ammaestrato che per li *segni* dell'umano volto si può pigliare indizio delle secrete passioni dell'animo, egli al luogo del volto troverà apparecchiati tutti i semplici e copulati, per li quali tali furono detti dagli antichi». <sup>41</sup> Il segno in questo caso è immagine della passione e nello stesso tempo rinvia al luogo del corpo umano che è anche, nel sistema del Camillo, il luogo di memoria che fornirà il materiale necessario per scrivere.

<sup>38</sup> ROMBERCH, *op. cit.*, c. 45r.

<sup>39</sup> DOLCE, *op. cit.*, c. 48r.

<sup>40</sup> ROMBERCH, *op. cit.*, c. 45r e c. 75v.

<sup>41</sup> GIULIO CAMILLO DELMINIO, *A M. Marc'Antonio Flaminio*, in *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Torino, RES, 1990, p. 8.



## 6. Segno su immagine, per delimitare il significato

Abbiamo visto come la tendenza più diffusa sia quella di usare *signum* non tanto, in generale, per le immagini di memoria, quanto per una tipologia specifica di immagini, che entra in gioco come supporto, come integrazione. Gli ultimi due casi che vedremo partecipano di questa dimensione accessoria, anche se le funzioni cui si ricollegano sono diverse. Si tratta, per così dire, di immagini su immagini, che hanno la funzione di delimitare, di incanalare il senso.

Ritorniamo ad esempio alla *Rhetorica christiana* di Diego Valadés. Alla fine della II parte egli costruisce un sistema di memoria che dovrebbe servire a ricordare tutti i libri della Bibbia. Punto di partenza è il tabernacolo che Dio ordina a Mosè di costruire (*Esodo*, 26, 15-30). Gli elementi architettonici ricavati dal testo biblico (le colonne in primo luogo) vengono arricchiti di numerosi elementi ornamentali, che hanno la funzione di moltiplicare le immagini. Si ricordava sopra che, anche grazie all'arte della memoria, Valadés cerca di creare punti di contatto e di dialogo tra il Vecchio e il Nuovo Mondo. È molto significativo, proprio in questa ottica, che egli si soffermi sulle pietre preziose con cui sono costruite le colonne del tabernacolo e che fra queste ci siano anche delle pietre del Nuovo Mondo, che concorrono così a «dare luogo» al libro dei libri, alle parole con cui Dio ha parlato agli uomini. In questa parte del trattato, le occorrenze di *signum* (e di *demonstrativum signum*) sono molto frequenti. Esso indica infatti l'immagine che viene collocata sopra l'immagine principale, così da specializzarne il significato. Se le quattro colonne dell'atrio, ad esempio, rappresentano i quattro evangelisti, il vangelo di Marco sarà ricordato grazie alla seconda colonna, «cuius *signum* erit leo habebitque coronam rubino seu carbunculo ornatam, cuius nitor vivacior caeteris lapidibus est, in quo praecipue de Christo agitur fortitudine et resurrectione». <sup>42</sup> Altre immagini saranno poi *signa* dei punti dottrinali più importanti del Vangelo stesso. Alla stratificazione delle immagini corrispondono dunque diversi livelli di significazione, per cui si passa dal generale al particolare. Di *signa* si parla per i livelli particolari e per costruirli si usano sia i tradizionali contrassegni, codificati dall'iconografia (il leone per Marco, ad esempio), sia veri e propri emblemi. Della colonna che è associata al primo libro dei *Re*, ad esempio, si dice. «cuius figura erit Samuel, *signum* iuncus in palude cum versu Flectimur

<sup>42</sup> VALADES, *op. cit.*, p. 107.

non frangimur undis». <sup>43</sup> Il secondo libro dei *Re* è collocato nella colonna successiva: «imago erit rex sub palio cum sceptro regali in manu, cuius signum erit pavo, hoc emblemate circum ornatus: Fidelitas omnia superat». <sup>44</sup>

Quella del Valadés sembra essere una versione elaborata di un uso piuttosto comune. Nella *Plutosofia* del Gesualdo 'segno' è la marca che si pone sugli alfabeti figurati per incanalare l'interpretazione. Ad esempio si spiega come costruire un alfabeto di persone che aiuti a ricordare i diversi mestieri, le diverse cariche: «ma a queste persone – scrive Gesualdo – bisogna dargli un segno, acciò non si prenda il nome della persona, invece del nome dell'arte, dell'ufficio o della dignità». <sup>45</sup> Analogo il problema per gli alfabeti di animali. «bisogna che 'l formatore dia un segno a quella cosa, che si determina per lettera, come il leone con un monile al collo sia per lettera, senza monile sia per immagine». <sup>46</sup>

L'*Ars memoriae* del francescano Girolamo Marafioti <sup>47</sup> ha pretese enciclopediche ed ha dunque bisogno di un numero rilevante di luoghi. Avendo adottato come sistema di base le mani, c'è il problema di moltiplicare i luoghi: ecco allora che serie diverse di *signa*, di immagini collocate sulle diverse dita, e sulle varie parti del palmo, svolgono appunto questa funzione. Il *signum* diventa così un contrassegno che dà uno specifico significato all'immagine di base su cui è posto.

## 7. Segni per decifrare le immagini

Di immagini su immagini si tratterà anche nell'ultimo caso che prenderemo in esame. I nostri esempi sono tratti dalla parte dedicata alla *memoria verborum*, tradizionalmente considerata come la più difficile, e riguardano anzi il caso più ostico, quello cioè relativo alle parole non visualizzabili. Per esse, come abbiamo già visto, ci si può formare un repertorio di immagini fisse, quasi dei *signa* stenografici, da collocare addosso alle *imagines agentes*. Oppure si può ricorrere a tecniche simili a quelle usate per i rebus: si può cioè scomporre il corpo della parola in parti che siano traducibili in immagini, oppure si può ricorrere a aggiunte di lettere e di sillabe, così da raggiungere lo stesso fine, da costruire cioè una parola che si possa visualiz-

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>45</sup> GESUALDO, *op. cit.*, c. 41v.

<sup>46</sup> *Ibidem*, c. 42r.

<sup>47</sup> GIROLAMO MARAFIOTO, *Ars memoriae*, Frankfurt am Main, Matthaeus Becker, 1603.

zare. Ma la pratica della memoria richiede che, una volta costruito il rebus, si sia anche in grado, al momento del bisogno, di risolverlo: una volta che si è mascherata la parola da ricordare, bisognerà anche avere gli strumenti per riconoscere la maschera, e quindi toglierla, per decifrare insomma l'immagine che si è costruita. Questi strumenti di decifrazione vengono appunto indicati come 'segni'. Con «che *segno* dobbiamo segnar le parole alterate» si intitola ad esempio il capitolo dell'*Arte del ricordare* di Giovan Battista Della Porta dove si risponde alla domanda «a che segno potrò conoscere io se in la figura vi è aggiunto, mancato, trasposto, o altramente alterato?».<sup>48</sup> La risposta è quella tradizionale: bisognerà contrassegnare l'immagine di memoria con attributi collocati in posizioni tali che rinviino al tipo di operazione compiuta. Se ad esempio si è aggiunto o tolto qualcosa all'inizio della parola, il segno relativo sarà collocato sulla testa dell'immagine: se ho costruito l'immagine delle oche per ricordare «che», scrive il Della Porta, «per dimostrare che la lettera al capo della dizione è soverchia, torremo il capo all'oche, e le fingeremo così acciò che il mancamento delle teste alla pittura dinoti la testa della dizione doversi torre».<sup>49</sup> È un accorgimento, egli garantisce, che funziona benissimo, perché genera automatismo: «Quand'io cominciava ad essercitarmi recitando, ridea sempre, perciò che mi sentia venir l'imaginazioni nella memoria e le parole in bocca, senza che io volessi, e, non sapendo come, me ne ricordava».<sup>50</sup>

Del tutto simili sono la tecnica e il lessico che troviamo nel trattato del Gesualdo: «Bisogna haver la regola della collocazione delle parole, così figurate coll'aggiungimento, et è che si ponga *segno* alla cosa, per il quale si conosca che bisogna torne qualcosa dal principio, o dal mezzo, o dal fine. E nelle persone si farà con la nudità, nelle bestie con la scorticatura, o troncatura di membra ... e questi *segni* si faccino ordinatamente».<sup>51</sup> Ad esempio, continua, «se vorrò dire l'amaro, darò in mano delle persone un calamaro, e farò comparire la persona con testa e barba rasa, il che mi segna che si debbe tor la prima sillaba. Volendo dire polve, pongo in mano della persona un polverino, e li snudo il ventre con tutto il resto in giù, e così leggendo, leggo le due prime sillabe e trovando l'altre parti nude, m'arresto. E sopra 'l tutto' la facilità di questi *segni* nasce dall'attenzione della mente designatrice d'essi».<sup>52</sup>

<sup>48</sup> DELLA PORTA, *op. cit.*, p. 89.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>51</sup> GESUALDO, *op. cit.*, c. 37v.

<sup>52</sup> *Ibidem*, c. 38r.

Siamo di fronte a un vero e proprio teatrino della parola, realizzato grazie alla percezione della parola stessa come un oggetto che si colloca nello spazio, della parola dunque intesa in primo luogo come parola scritta. Tutto si regge sulla corrispondenza fra *loci* del corpo e *loci* della parola su cui si è operato. Corpo e parola si sovrappongono: si scrive – e si legge – mentalmente sull'uno e sull'altro: se Della Porta, come abbiamo visto, esalta l'automatismo delle associazioni, Gesualdo parla del percorso dell'occhio della mente sui diversi luoghi del corpo in termini di lettura: «e così leggendo, leggo le prime due sillabe...».

Da questa prima analisi dei trattati di memoria cinquecenteschi alla ricerca del 'segno', alcuni risultati sembrano delinearci con una certa chiarezza. C'è un lessico in buona parte comune, al di là delle differenze individuali e al di là della diversa qualità dei trattati (puramente ripetitivi e compilativi, o impegnati invece in un'originale riscrittura della tradizione). Nell'ambito di questo lessico le occorrenze di 'segno' sono interessanti proprio per il gioco fra presenze e assenze che si può registrare, per il gioco cioè di conferma e di smentita del nostro codice di attesa. Scarsamente presente là dove si tratta di definire le componenti di base dell'arte della memoria (i luoghi, le immagini), 'segno' compare piuttosto a un secondo livello, là dove si tratta di indicare o gruppi di immagini che si basano su di un rapporto fisso di significazione, o contrassegni che, rispetto alle diverse possibilità di significato legate all'immagine di base, delimitano il campo, e quindi selezionano il senso e indirizzano l'interpretazione. Per questo, come si accennava all'inizio, i risultati, pur parziali e provvisori, della nostra analisi rinviano a uno dei miti, e dei problemi centrali dell'arte della memoria, e cioè al fatto che l'esigenza di sfruttare il fascino polivalente ed emotivo dell'immagine conviveva con il problema opposto, di realizzare cioè associazioni decifrabili, in qualche modo stabili e univoche. Il lessico ci dice che il 'segno' tende piuttosto a collocarsi su questo secondo versante, che tende cioè a comparire là dove il modello della scrittura non è più soltanto un *topos* autocelebrativo, o un paragone didatticamente efficace, ma interviene a controllare e indirizzare il potere delle immagini.