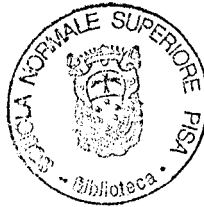


Memory and Invention

Medieval and Renaissance Literature, Art and Music

Acts of an International Conference
Florence, Villa I Tatti, May 11, 2006

edited by
ANNA MARIA BUSSE BERGER and MASSIMILIANO ROSSI



Leo S. Olschki
Florence

TABLE OF CONTENTS

<i>Preface</i>	IX
<i>Acknowledgements</i>	XIII
<i>Introduction</i>	XV
ALISON CORNISH, <i>Volgarizzamenti: To Remember and to Forget</i>	1
STEPHEN ORGEL, <i>Shakespeare and the Art of Forgetting</i>	15
MARIO CARPO, <i>Architecture: The Rise of Technical Design and the Fall of Technical Memory in the Renaissance</i>	23
MASSIMILIANO ROSSI, <i>Mente, libro e cosmo nel tardo Cinquecento: il ruolo mnemonico dell'illustrazione nella produzione editoriale di Giovan Paolo Gallucci</i>	37
ANNA MARIA BUSSE BERGER, <i>Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries</i>	59
PHILIPPE CANGUILHEM, <i>Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance</i>	81
STEFANO LORENZETTI, "Arboream inspicias figuram". <i>Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento</i>	99
LINA BOLZONI, <i>L'arte della memoria e dintorni: studi ed esperienze recenti fra storia, arte e antropologia</i>	151
<i>Index</i>	171

L'ARTE DELLA MEMORIA E DINTORNI:
STUDI ED ESPERIENZE RECENTI
FRA STORIA, ARTE E ANTROPOLOGIA

LINA BOLZONI

La riscoperta moderna dell'arte della memoria si può far risalire a due grandi libri, pur molto diversi tra di loro, usciti a breve distanza negli anni Sessanta del Novecento: *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, di Paolo Rossi, pubblicato nel 1960, e *The Art of Memory*, di Frances Yates, pubblicato nel 1966.¹

Certo prima di loro non c'era il vuoto: in Italia ad esempio nel secondo Ottocento gli studi dedicati a Giordano Bruno e la pubblicazione delle sue opere avevano comportato anche un qualche interesse per le tecniche mnemoniche (ne troviamo qualche cenno nel capitolo bruniano della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, ma soprattutto affronta il tema Felice Tocco, curatore delle opere latine²). Importanti testimonianze di interesse si manifestano in ambito tedesco. A Vienna nel 1929 esce un articolo di Ludwig Volkmann, *Ars memorativa*, che sarebbe interessante riproporre oggi proprio alla luce degli sviluppi recenti degli studi: c'è un ricchissimo apparato iconografico, che si apre con dei pittogrammi delle popolazioni nordamericane, e si lega dichiaratamente al rinnovato interesse per i geroglifici e l'allegoria nella cultura rinascimentale: l'autore cita infatti lo studio di Karl Giehlow, uscito nel 1915, e rimanda a un suo intervento sullo stesso tema pubblicato nel 1923.³

¹ P. ROSSI, *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano, 1960 e F. YATES, *The Art of Memory*, Londra, 1966.

² F. TOCCO, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, 1889.

³ L. VOLKMAN, "Ars memorativa", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, III, 1929, pp. 111-200. Cfr. K. GIEHLOW, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, di cui abbiamo un'ottima edizione italiana, K. GIEHLOW, *Hieroglyphica*, a cura di M. GHELARDI - S. MÜLLER, Torino, 2004 e L. VOLKMAN, *Bil-*

Si tratta solo di qualche esempio, e sicuramente il quadro potrebbe essere ben più ricco. Possiamo dire tuttavia che la rilevanza culturale della tradizione della memoria (della “cultura della memoria”, come abbiamo intitolato gli atti del convegno fiorentino)⁴ era sostanzialmente caduta in oblio, e ridiventa attuale proprio negli anni Sessanta anche grazie alla forza della proposta culturale, oltre che alla riproposizione di testi e problemi spesso sconosciuti, che caratterizzano i libri di Paolo Rossi e di Frances Yates. In un certo senso essi creano l’oggetto della loro ricerca. In comune i due libri hanno il fatto di essere caratterizzati da una forte linea interpretativa che, sia pure a prezzo di una semplificazione forse eccessiva, potremmo descrivere così: il libro di Rossi nasce nell’ambito della storia della filosofia fiorentina, si lega alle ricerche di Eugenio Garin (e di Cesare Vasoli) e si caratterizza per una specifica attenzione ai problemi del metodo, dell’enciclopedia, della catalogazione del sapere, quindi all’intreccio fra arte della memoria e storia della logica; uno dei suoi filoni più importanti – che susciterà l’interesse di Umberto Eco⁵ – è l’individuazione dei tentativi che si legano alla costruzione di una lingua universale. Il titolo della traduzione inglese (realizzata con forte ritardo e basata sulla nuova edizione del 1983), tradisce quello originario proprio per mettere in luce l’asse centrale della ricerca: suona infatti come *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*.⁶ Sui temi della memoria, sollecitato anche dalla grande autorità acquisita, Paolo Rossi tornerà poi in seguito più volte, via via allargando e modificando il quadro originario, alla luce delle novità emersi dagli studi, sia storici che scientifici.⁷

Il libro di Frances Yates nasce nell’ambito del Warburg Institute, si caratterizza infatti per una forte attenzione alle immagini e dà largo spazio alla tradizione magica e ermetica. Proprio questa componente sarà quella più criticata, anche in relazione con i suoi studi bruniani. Le si è rimproverata una vera e propria fascinazione per la magia, per la dimensione occulta della tradizione rinascimentale, per quelle porte che era bene non aprire di cui parla, con elegante *understatement*, Joseph Trapp nel meda-

derschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Lipsia, 1923.

⁴ *La cultura della memoria*, a cura di L. BOLZONI - P. CORSI, Bologna, 1992, che riunisce gli atti di un convegno tenuto a Firenze nel 1989.

⁵ U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, 1993.

⁶ P. ROSSI, *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*, trad. e intr. di S. CLUCAS, Chicago, 2000.

⁷ Cfr. ad esempio gli studi raccolti in P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l’oblio*, Bologna, 1991.

glione biografico che le ha dedicato: "Entering the past through an intense imaginative effort and in a sympathetic spirit, she recreated its intellectual life by insights and arguments that upset accepted ways of thinking and opened and reopened many doors that had been judged either not exist or to have been sealed for good."⁸

Si tratta di un tema che ha grande importanza anche per le sue ricerche sulla memoria. Come dimostrano anche le carte dell'archivio Yates recentemente pubblicate da Hilary Gatti negli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa",⁹ il più famoso maestro di memoria del Cinquecento, Giulio Camillo, svolge infatti in questa vicenda un ruolo centrale, nel senso che la sua opera segna un momento di svolta decisivo nella ricerca. È Ernst Gombrich che mette in mano per la prima volta alla Yates *L'idea del teatro* del Camillo,¹⁰ come lei ricorda nella prefazione al libro sulla memoria, e come Gombrich tenne dirmi nel 1994, quando ci siamo incontrati a Mirandola in occasione del convegno per il V centenario della morte di Giovanni Pico.¹¹ Proprio seguendo le piste che il testo di Camillo le indica, la Yates entra in contatto con i testi ermetici, e scopre l'importanza che essi hanno per il pensiero di Giordano Bruno. I suoi due libri più celebri e più discussi, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* e *The Art of Memory*, vengono infatti pubblicati a breve distanza, rispettivamente nel 1964 e nel 1966 ed erano stati scritti insieme, quasi come due parti di una stessa opera. Per quanto riguarda Camillo, possiamo dire che l'individuazione di un fondo ermetico e cabalistico nel suo sistema di memoria resta valida. È significativo che venga confermata e anzi rafforzata dallo studio delle opere che rimasero inedite, di quegli scritti che – per ragioni di prudenza – non vennero immessi sul mercato librario negli anni successivi al Concilio di Trento, come ad esempio il *De transmutatione*, o *L'interpretatione dell'arca del patto*, o ancora lo zibaldone *Adversaria rerum divinarum*, un testo per così dire privato in cui confluivano le note di lettura e le osservazioni personali del Camillo. Nello stesso tempo siamo in grado oggi di arricchire il quadro dell'analisi e dell'interpretazione. Ad esempio siamo più attenti al-

⁸ J. B. TRAPP, "Frances Amelia Yates 1899-1981", *Biographical Memoirs of Fellows*, II, *Proceedings of the British Academy*, 120 (2003), pp. 527-554; cfr. p. 528.

⁹ H. GATTI, *The notes on "Camillo and Hermes Trismegistus" in the Yates Archive at the Warburg Institute in London*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", *Classe di Lettere e filosofia*, VI, 1 (2001), pp. 171-194.

¹⁰ Cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. BOLZONI, Palermo, 1991.

¹¹ *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel Cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, a cura di G. C. GARFAGNINI, Firenze, 1997.

l'importanza della retorica, per cui il "teatro" ci appare anche come una grande macchina per costruire testi, una specie di computer universale che è in grado di riattivare la memoria letteraria. Oppure ancora abbiamo potuto vedere come il Camillo sia poco interessato all'ortodossia filosofica: i testi ermetici e cabalistici vengono da lui usati, come testi di altre tradizioni filosofiche e religiose, per garantire che il suo teatro possa funzionare e possa agire da intermediario fra la mente dell'uomo e il vasto mondo delle parole e delle cose.¹²

Una componente del libro di Frances Yates che rimane di essenziale importanza è a mio parere l'attenzione per le arti figurative, l'idea che i *loci* e le *imagines* della memoria, costruiti nella mente, potessero interagire con i luoghi e le immagini fisici, visibili, realizzati dai pittori e dagli architetti. Proprio qui si misura la profonda diversità della ricerca di Frances Yates rispetto a quelle che le erano più vicine nel tempo: per la prima volta ella inserisce nel testo, come parti essenziali, le immagini dei manoscritti, dei libri a stampa, degli affreschi dei conventi e delle chiese. Molto significativo è il ringraziamento che, nella prefazione a *The Art of Memory*, indirizza a Gertrud Bing: "She felt that the problem of the mental image, of the activation of images, of the grasp of reality through images – problem ever present in the history of the art of memory – were close to those which preoccupied Aby Warburg, whom I only knew through her."¹³ Se da un lato Aby Warburg non si era occupato in particolare di arte della memo-

¹² Su Camillo, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. G. STABILE, "G. Camillo", Dizionario biografico degli italiani, XVII, Roma, 1974, pp. 218-228 e L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984, da integrare con C. VASOLI, "Uno scritto inedito di Giulio Camillo De l'humana deificatione", *Rinascimento*, XXIV, 1984, pp. 191-227; il numero a lui dedicato, *Giulio Camillo Debninio e altri autori*, dalla rivista *Quaderni utinensi*, III, 1985; C. BOLOGNA, "Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N", *Cultura neolatina*, XLVII, 1987, pp. 71-97; ID., "Il 'theatro' segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato", *Venezia Cinquecento*, I, 2, 1991, pp. 217-271; ID., "Esercizi di memoria. Dal 'theatro della sapientia' di Giulio Camillo agli 'esercizi spirituali' di Ignazio di Loyola", in *La cultura della memoria*, cit. (vedi nota 4), pp. 169-221; M. TURELLO, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, 1993; L. BOLZONI, "Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione", *Filologia antica e moderna*, IV, 1993, pp. 69-113; P. ZAJA, "'Oscuri velami' in alcuni sonetti di Giulio Camillo", *Rinascimento*, XXXIV, 1994, pp. 259-291; ID., "Struttura retorica e 'sapienza riposta' in due sonetti di Giulio Camillo", *Lettere italiane*, XLVII, 1, 1995, pp. 10-46; M. CALVESI, "Il teatro sapienziale di Giulio Camillo", *Rend. Mor. Acc. Lincei*, vol. IX, 4, 1998, pp. 579-600; G. CINGOLANI, "Le 'Rime' di Giulio Camillo: la tradizione a stampa", *Università di Macerata. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, XXXIII, 2000, pp. 183-205; B. KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg, 2001, pp. 185-282; L. BOLZONI, "Le tecniche della memoria e la costruzione degli spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento", in *Il senso della memoria*, Convegno internazionale Roma, 23-25 ottobre 2002, Roma, 2003, pp. 43-68; C. BOLOGNA, "Le retour des dieux anciens: Giulio Camillo et Fontainebleau", *Italique*, V (2002), pp. 111-138.

¹³ YATES, *op. cit.* (vedi nota 1), p. xiv.

ria, era vero d'altra parte che la grande questione del ruolo delle immagini costituiva un punto di contatto con le sue ricerche.

C'è inoltre un suggerimento che la Yates dà su di una ricerca da fare che trovo di estremo interesse, ed è quella che riguarda la *Divina Commedia*, la possibilità di leggerla anche come un grande sistema di memoria dei vizi e delle virtù. Non sono mancati in questi anni degli studi che hanno preso le mosse da questa idea di Frances Yates: penso in particolare al saggio di Harald Weinrich.¹⁴ Ma molto resta ancora da fare, e lo si potrà fare, io credo, proprio se si sapranno utilizzare le nuove prospettive aperte dagli studi recenti sulla memoria nel Medioevo, su cui ci si fermerà fra poco.

Ma al di là di questi, e di altri elementi di discussione, vorremmo intanto sottolineare un punto: i due libri di Paolo Rossi e Frances Yates hanno segnato la riscoperta di un continente sommerso e dimenticato e lo hanno fatto con la forza di una precisa linea interpretativa, di qualcosa di simile a una "grande narrazione". Proprio a questo livello si misurano, accanto ai debiti, gli elementi di discontinuità della più recente stagione di studi. Negli ultimi decenni c'è stata una vera e propria fioritura di ricerche sulle tecniche e la cultura della memoria (si può farsene un'idea dalla rassegna bibliografica di Andrea Torre):¹⁵ questo campo è ormai diventato piuttosto frequentato, quasi alla moda, dopo essere stato a lungo guardato con diffidenza, sia perché difficilmente riconducibile alle divisioni disciplinari, agli schemi che caratterizzano le corporazioni accademiche, sia perché veniva visto come qualcosa che riguardava argomenti curiosi, peregrini, di scarsa rilevanza. Non sprecare la tua intelligenza a studiare queste cose, mi disse in anni giovanili un professore di letteratura italiana, che era sinceramente ben disposto nei miei confronti e intendeva aiutarmi. E ricordo che anche Carlo Dionisotti, invitato negli anni Settanta a tenere seminari presso la Scuola Normale da Paola Barocchi, tendeva a considerare Giulio Camillo sostanzialmente un cialtrone, che poco o nulla aveva a che fare con la grande esperienza linguistica e letteraria promossa da Pie-

¹⁴ H. WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Monaco, 1997 (trad. it. *Lethe. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, 1999, pp. 39-60). Aveva sottolineato l'interesse degli studi di Paolo Rossi e Frances Yates un intervento di F. MAZZONI, "Dante 'misuratore di mondi'", in *Dante e la scienza*, a cura di P. BOYDE - V. RUSSO, Ravenna, 1995, pp. 25-53. Importanti indicazioni in L. RICCI BATTAGLIA, "Viaggio e visione. Tra immaginario visivo e invenzione letteraria", in *Dante da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, a cura di M. PICONE, Firenze, 2001, pp. 15-73; L. BOLZONI, "Dante o della memoria appassionata", *Lettere italiane*, in corso di stampa.

¹⁵ A. TORRE, "L'arte della memoria", *Nuova informazione bibliografica*, II, 2005, pp. 675-694.

tro Bembo. Tranne ad aprirsi negli ultimi anni, con la consueta lucidità e onestà intellettuale, al dubbio che le cose non stessero proprio così.

Non so se è vero che, come sosteneva Pierre Nora nell'avviare l'impresa collettiva *Les lieux de mémoire*, pubblicata da Gallimard, si parla della memoria solo perché non esiste più. Certo è che forse mai come in questi ultimi anni si stanno pubblicando tanti studi sulla memoria, riscoprendo i mille volti con cui, quasi novello Proteo, essa si è presentata via via sulla scena della storia. Da questo rinnovato interesse hanno tratto alimento anche le ricerche specifiche legate all'arte della memoria, che, in paesi diversi, si sta rivelando un terreno di indagine quanto mai stimolante, capace di intersecare, e insieme di fare esplodere, i tradizionali approcci disciplinari. Tale fioritura sarebbe stata difficilmente immaginabile senza i due libri da cui abbiamo preso le mosse. Nello stesso tempo, come si accennava, c'è stato un importante cambiamento di metodo e di prospettiva. Quel che più ha interessato è stato non tanto lo studio dei trattati di memoria, quanto piuttosto la ricostruzione delle diverse pratiche legate alla memoria. Più che ai grandi sistemi filosofici, e al ruolo da essi giocato nella tradizione mnemotecnica, ci si è interessati a come si usavano le tecniche nella memoria nelle scuole, nei monasteri, nelle pratiche devozionali, nelle modalità seguite nella lettura e nella scrittura, nella creazione di schemi, di testi, di immagini capaci di influenzare larghe masse di pubblico e/o di modellare gli spazi interiori del singolo. Accanto alla tematica della memoria si è affermata quella dell'oblio, che assume, dopo gli orrori del Novecento, una forte connotazione etica. Significativo è in questo senso il fortunato libro di Weinrich, *Letzte Kunst und Kritik des Vergessens*, pubblicato nel 1997.¹⁶ Ricordo che l'autore, che incontrai a Roma mentre lo stava scrivendo, mi ha detto che aveva sentito il bisogno di scrivere per primo il capitolo su *Auschwitz e l'oblio impossibile* e che solo dopo aver finito le pagine su Primo Levi aveva potuto continuare il lavoro. Il XXIX convegno internazionale del CIHA (Comité International d'Histoire d'Art), tenutosi a Amsterdam all'1 al 7 settembre 1996, ha intitolato gli atti *Memory and Oblivion*.¹⁷

Le ricerche specificamente legate alle tecniche della memoria sono diventate parte di una più generale riflessione sulla "invenzione" della me-

¹⁶ WEINRICH, *op. cit.* (vedi nota 14).

¹⁷ *Memory and Oblivion*, a cura di W. REININK - J. STUMPEL, Norwell, MA, 1999. Il tema del rapporto fra memoria e dimenticanza è riproposto, nell'ottica dei metodi della schedatura, da A. CEVOLINI, *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, 2006.

moria, sulle diverse pratiche sociali ad essa legate. Il libro di Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*,¹⁸ è in questo senso molto indicativo. Ho voluto, scrive l'autrice, studiare "il più ampio numero possibile di punti di vista sul complesso fenomeno della memoria". Tale dichiarazione di intenti, fedelmente testimoniata dal materiale amplissimo e eterogeneo che il libro presenta, ci dà subito il senso di quello che è il punto di forza, il fascino di questo lavoro, e anche il suo limite. Se l'idea è di problematizzare il luogo comune di un venir meno della memoria attraverso la domanda "quale memoria? quale tipo di memoria fra i tanti, diversi modelli che hanno attraversato il nostro passato?", è vero che non è sempre facile rintracciare la struttura del discorso, capire a quale punto del complesso intreccio di questioni affrontate si colloca il nostro cammino di lettori. D'altra parte le grandi scansioni storiche, i momenti di svolta e di rottura su cui il libro si regge, appaiono spesso non del tutto convincenti. Proviamo a indicare almeno alcuni dei temi centrali del libro, facendoci guidare dalla tripartizione su cui è costruito. Si inizia dall'analisi delle funzioni della memoria, per passare poi a quella dei diversi tipi di mediatori cui si è affidata, per finire con la parte dedicata agli approcci contemporanei al problema (letterari, psicologici, artistici). E qui il cerchio in un certo senso si chiude, perché si mostra come alcuni artisti, nati durante o subito dopo la seconda guerra mondiale, pongano al centro della loro ricerca appunto l'arte della memoria, nella sua nuova versione: ha a che fare con la memoria che viene dopo l'oblio, dopo l'Olocausto, e non può essere che una "terapia del danno", una raccolta delle tracce lasciate da relitti sparpagliati.

La parte dedicata alle funzioni della memoria propone una grande scansione storica in due fasi: una che privilegia *l'ars*, la mnemotecnica, intesa come capacità di archiviare e di riprodurre fedelmente i dati, e un'altra, che inizierebbe nel Sei-Settecento, in cui predomina la *vis*, la memoria intesa come facoltà dell'anima che si intreccia con la fantasia e la ragione, e ha un ruolo centrale nella costruzione della soggettività, della identità individuale e collettiva. I temi del nesso fra memoria e oblio, dei modi di affrontare il trauma, dei rapporti fra memoria, vendetta e clemenza, legano strettamente fra loro passato e presente. Così ad esempio l'analisi dei drammi storici di Shakespeare, di come gestiscono il conflitto dei ricordi così da superare la memoria feudale e creare una nuova identità nazionale,

¹⁸ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Monaco, 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, 2002).

viene introdotta da un parallelo con la situazione creata dal crollo del muro di Berlino, in quanto anch'essa ha portato in primo piano la questione del rapporto fra senso della propria identità e bisogno di ricostruire i propri ricordi, di riportare alla luce una storia sommersa. E infatti uno dei temi che percorre tutto il libro è quello del rapporto fra memoria e storia, fra la memoria funzionale, vivente, che fonda l'identità, e la memoria-archivio, o la memoria delle memorie, propria delle discipline storiche, che costituisce lo sfondo della prima, e ne è divisa da confini sempre rinegoziabili.

Molti sono i mediatori della memoria, e la parte ad essa dedicata è quanta mai ampia, nel tentativo di inseguire modalità, tipologie, trasformazioni, rotture, attraverso i secoli e i millenni. Al centro c'è l'idea che "l'atteggiamento di un'epoca verso il passato dipende generalmente dal suo modo di rapportarsi ai mediatori della memoria culturale". Per questo si ripercorrono i diversi tipi di metafore che sono state usate per rappresentare la memoria: dalla tavola di cera, ai magazzini, ai palazzi e ai teatri del Rinascimento, ai ritrovati della tecnica, dal notes magico a tre strati di cui parla Freud, fino alla fotografia e, naturalmente, al computer (un tema, questo delle metafore della memoria e dei loro rapporti con la tecnologia, che è al centro di un libro di Dowe Draaisma, un olandese che insegna nel Dipartimento di teoria e storia della psicologia di Groningen).¹⁹ Le metafore esprimono modelli diversi; la rappresentazione spaziale si contrappone al problema del tempo, e all'erosione, al cambiamento che esso comporta; nello stesso tempo cerca di portare ordine là dove la memoria naturale suggerisce piuttosto l'idea di una soffitta disordinata, o del rammento capriccioso di cui parla Virginia Woolf: "La cucitrice è la memoria, ed è una cucitrice capricciosa: la memoria fa correre l'ago dentro e fuori, su e giù, di qua e di là."

Ricordare, risalire dalla decadenza del presente fino alle origini, così da risuscitare la speranza di una rinascita, è un paradigma che accomuna tradizioni filosofiche e religiose (l'ebraismo, lo gnosticismo, il platonismo) e movimenti politici. In questa ottica, nota la Assmann, l'opposizione memoria/oblio viene a coincidere con quella fra salvezza e colpa, fra rivoluzione e reazione. I diversi tipi di mediatori della memoria utilizzati dall'Occidente – la scrittura, le immagini, i luoghi, il corpo – sono esaminati in una ampia prospettiva storica, così da sottolineare i mutamenti intervenuti. La crisi settecentesca del paradigma classico e rinascimentale che esalta l'eternità del libro, la sua capacità di far rivivere il passato, di riattivarne i valori, apre

¹⁹ D. DRAAISMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, 2001.

la strada a un maggior spazio dato all'oblio, al senso dell'irreparabilità della perdita. La traccia, il frammento, diventa allora, in questa ottica, il nuovo strumento che nell'Ottocento aiuta a lanciare un ponte sull'oblio. La Assmann cita a riprova sia testi letterari, che i risultati della psicologia sperimentale, come ad esempio l'idea dell'engramma, della traccia che il reale lascia nel cervello, elaborata da Richard Semon e poi riusata da Aby Warburg per la sua teoria delle immagini.

Dai testi, alla traccia, al rifiuto che diventa ricco di significato: è un percorso che la Assmann ricostruisce usando sia romanzi come *L'incanto del lotto 49* di Thomas Pynchon sia il caso della collezione privata di immondizie messa insieme, negli anni '70-'80 del Novecento, dall'artista russo Ilja Kabakov, che troviamo citata nell'ultima parte del libro, quella dedicata a ripercorrere la natura e la funzione degli archivi dall'antico Egitto fino ai nostri giorni. La moderna esperienza della scrittura digitale segna, secondo l'autrice, il venir meno di quel rapporto fra la scrittura e il corpo (e quindi la memoria umana) che ha caratterizzato per secoli, pur in forme diverse, l'esperienza dell'Occidente. Ma anche in questo caso, credo, la memoria si rivela una materia magmatica, difficile da inscrivere entro griglie e distinzioni rigide. Come del resto anche questo libro-cornucopia ci fa vedere.

Per tornare agli studi più specificamente dedicati all'arte della memoria, possiamo dire che abbiamo assistito a una specie di 'disseminazione' delle ricerche. Il panorama si è fatto più ricco e diversificato, fino a mandare in crisi l'idea stessa di *una* arte della memoria (declinata al singolare).

Ci sono stati, in Italia e in altri paesi, importanti convegni che hanno fatto il punto su alcune linee di ricerca. Ho ricordato più sopra il convegno fiorentino, i cui atti, curati da chi scrive e da Pietro Corsi, sono stati pubblicati dal Mulino col titolo *La cultura della memoria*. Il convegno era collegato a una mostra, *La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze*, originariamente tenutasi a Firenze, a Forte Belvedere (23 marzo-26 giugno 1989), in cui l'esperienza dell'arte della memoria veniva collocata entro un quadro caratterizzato da una forte presenza della scienza, dalle prime scoperte sul funzionamento del cervello fino alle neuroscienze.²⁰ Questa ampia dimensione interdisciplinare, in particolare questa

²⁰ L'edizione italiana del catalogo mantiene il titolo originario (*La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, 1989), mentre il titolo della traduzione inglese sposta decisamente il tutto in direzione scientifica: *The Enchanted Loom: Chapters in the History of Neuroscience*, Oxford, 1991.

apertura verso il mondo scientifico, hanno caratterizzato anche altri convegni che ho contribuito a organizzare, entrambi tenutisi a Roma, all'Accademia dei Lincei: *Memoria e memorie*, e *Il senso della memoria*.²¹ Nell'affascinante, ma spesso difficile dialogo fra umanisti e scienziati, proprio le tecniche della memoria offrono un importante terreno di incontro, perché possono venir considerate come un utile punto di osservazione, come un patrimonio secolare che può dirci qualcosa sui misteriosi funzionamenti della mente. Un ruolo importante in questo senso ha certo giocato l'opera di Alexander Lurija, e il fascino che ha esercitato, anche a livello di racconto e di modello letterario, su altri scienziati, a cominciare da Oliver Sacks. Il fatto che il mnemonista studiato da Lurija²² usasse – dapprima spontaneamente, e poi attraverso l'esercizio e il controllo – gli stessi strumenti di base che l'arte della memoria aveva insegnato per secoli, costituisce un esempio significativo, e per certi aspetti, una sfida per l'incontro fra campi di ricerca tradizionalmente separati. È interessante sottolineare come il caso studiato da Lurija (e altri studiati da Oliver Sacks) abbiano attirato l'attenzione anche di artisti sensibili alla sperimentazione: Peter Brook nel 1998 mette in scena lo spettacolo teatrale *Je suis un phénomène*, basato sull'adattamento del testo di Lurija scritto in collaborazione con Marie Hélène Estienne e trae ispirazione per un altro lavoro teatrale dal libro di Oliver Sacks *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. Nel 2000 Paolo Rosa, membro di Studio Azzurro, un gruppo che pratica una stimolante interazione fra arti visive, sistemi informatici e tecnologie interattive, realizza un film, *Il mnemonista*, che ha alle spalle lunghi anni di interesse e di studio: nel 1985, dichiara il regista, leggendo Lurija e poi altri studi sull'arte della memoria, è colpito dal fatto che “le sinestesie e i meccanismi mentali descritti si associavano agli itinerari che stavamo percorrendo allora con le installazioni video”. Il teatro di Giulio Camillo, inoltre, ispira diversi lavori artistici: dagli spettacoli teatrali e performances di Emil Hrvatin, tra Milano e Lubiana, alle installazioni che nel 1986 la compagnia Creative Time ha realizzato a New York, a Brooklyn Bridge Anchorage, a fare da scenografia per un lavoro teatrale, *The Memory Theatre of Giulio Camillo*, di Matthew Maguire, fino alla traduzione in moderne im-

²¹ *Memoria e memorie*, a cura di L. BOLZONI - V. ERLINDO - M. MORELLI, Firenze, 1998 e *Il senso della memoria*, Roma, 2003. Cfr. L. MAFFEI e A. FIORENTINI, *Arte e cervello*, Bologna, 2008.

²² Fra le numerose edizioni che il libro, edito in russo nel 1968, ha avuto, cito qui A. LURIJA, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma, 1979 e la traduzione inglese *The Mind of a Mnemonist*, Cambridge, MA, 1987.

magini di Kate Robinson e Carl Schmitt.²³ Un progetto coordinato da Peter Matussek, a Berlino, nel 2003, ha messo insieme, sotto il titolo di *The Renaissance of the Theatre of Memory*, diversi aspetti, da quelli legati alle trasformazioni tecnologiche (uno workshop è stato intitolato *Computer as theatre of memory*) alle sperimentazioni artistiche. Uno dei primi storici dell'arte che hanno colto quanto di nuovo e provocatorio poteva venire, per le loro ricerche, dalla tradizione della memoria, Daniel Arasse, ha fatto tesoro delle metafore e dell'ottica mnemotecnica anche nello splendido libro che ha dedicato a uno dei più inquietanti artisti contemporanei, Anselm Kiefer.²⁴

Proprio tenendo conto di quanto la tradizione della memoria sia stimolante per gli artisti contemporanei, il centro di ricerca da me diretto presso la Scuola Normale Superiore (CTL, Centro per l'elaborazione informatica di testi e immagini nella tradizione letteraria, www.ctl.sns.it), che ha tra i suoi programmi la creazione di archivio di testi e immagini dell'arte della memoria, ha promosso incontri con registi, scrittori e artisti interessati a una reinterpretazione creativa di questa tradizione.

Importanti convegni e iniziative editoriali si devono a studiosi tedeschi: ricordo il convegno tenutosi a Heidelberg, organizzato da Aleida Assmann e Dietrich Harth²⁵ e quelli promossi da Jörg Berns e Wolfgang Neuber,²⁶ che si sono accompagnati con un utile lavoro di riproposizione di testi: una antologia di trattati a forte impronta enciclopedica è stata seguita da una raccolta di testi – proposti nella versione tedesca – che vanno dalla antichità al primo Medioevo.²⁷ Sempre per quanto riguarda le moderne edizioni di testi – lavoro di grande importanza, visto che si tratta per lo più di materiale poco conosciuto – vorrei ricordare l'ottima antologia di testi medievali coordinata da Mary Carruthers e Jan Ziolkowski.²⁸ Un importante re-

²³ Cfr. anche il recente libro di K. ROBINSON, *A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice: The Cosmology of Giulio Camillo*, Edinburgo, 2006.

²⁴ D. ARASSE, *Anselm Kiefer*, Parigi, 2002.

²⁵ *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, a cura di A. ASSMANN - D. HARTH, Francoforte, 1991.

²⁶ *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a cura di J. J. BERNS - W. NEUBER, Tubinga, 1998 e *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di EAD., Vienna.

²⁷ *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie- und Lexikonartikel zur Mnemonik*, a cura di J. J. BERNS - W. NEUBER, Tubinga, 1998 e *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, a cura di J. J. BERNS, Tubinga, 2003.

²⁸ *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, a cura di M. CARRUTHERS - J. ZIOLKOWSKI, Philadelphia, 2002.

pertorio commentato di trattati latini quattrocenteschi è disponibile grazie al lavoro di Sabine Heinamm Seelbach.²⁹

Una delle più straordinarie testimonianze di un uso devozionale delle pratiche mnemoniche, l'*Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum*, è stata di recente pubblicata con un ricco apparato da Mino Gabriele.³⁰

Abbiamo oggi edizioni commentate di alcuni dei più importanti trattati di memoria del Rinascimento (anche se molto resta da fare). Ho pubblicato nel 1991 da Sellerio *L'idea del teatro* di Giulio Camillo, in una collana, "Italia", che era stata voluta da Leonardo Sciascia (affascinato dal libro di Frances Yates, aveva intitolato la sua ricostruzione del caso dello smemorato di Collegno proprio *Il teatro della memoria*);³¹ Andrea Torre ha pubblicato, con ampia introduzione e ricche note, il *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce,³² mentre i trattati di Giovan Battista della Porta e di Giordano Bruno sono stati pubblicati nell'ambito di iniziative editoriali che riguardano complessivamente la loro opera.³³

Abbiamo parlato sopra di una 'disseminazione' degli studi sull'arte della memoria. Uno degli aspetti più interessanti della recente stagione di studi è proprio il fatto che le sollecitazioni venute dalla riscoperta della tradizione mnemonica sono state recepite in campi e discipline molto diversi: ne è una prova anche il programma della nostra giornata di studi. Un elemento di grande importanza, come si accennava, è stata la riscoperta delle immagini, delle forme e modalità del loro 'potere': molti studi di storia dell'arte tengono oggi conto di questa dimensione. Ma dalla prospettiva, nuova e insieme antica della memoria, sono stati felicemente investiti anche campi disciplinari quali la musicologia (come ci mostra lo splendido libro di Anna Maria Busse Berger),³⁴ la storia delle università e della trasmissione del sapere, specie in campo giuridico, come si vede dalle ricer-

²⁹ S. HEINAMM SEELBACH, *Ars und Scientia. Genese, Überliesserung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert*, Tübinga, 2000.

³⁰ *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell'Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum (1470)*, a cura di M. GABRIELE, postfazione di U. ROZZO, Trento, 2006.

³¹ G. CAMILLO DELMINIO, *L'idea del teatro*, a cura di L. BOLZONI, Palermo, 1991, L. SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, Torino, 1981.

³² L. DOLCE, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, a cura di A. TORRE, Pisa, 2001.

³³ G. B. DELLA PORTA, *Ars reminiscendi*, a cura di R. SIRRI, 1996; G. BRUNO, *Opere mnemotecniche*, a cura di M. MATTEOLI - R. STURLESE - N. TIRINNANAZI, Milano, 2004.

³⁴ A. M. BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, 2005.

che di Elena Brambilla,³⁵ la storia dell'architettura, in particolare negli studio di Mario Carpo.³⁶

Accanto alla riscoperta del potere delle immagini – anche in chiave mnemonica – un'altra importante novità è costituita dal felice incontro fra gli studi sulle tecniche della memoria e quelli, ormai particolarmente fiorenti, su oralità e scrittura e sulla storia del libro.

Nell'ambito della cultura medievale un contributo innovativo di grandissimo interesse è venuto dai libri di Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*.³⁷ Analizzando un numero ragguardevole di autori e di testi, Mary Carruthers mostra come le tecniche della memoria agissero in primo luogo sulla mente, svolgendo una funzione essenziale nel mediare fra la lettura e la composizione di nuove opere. L'adozione di questo punto di vista le permette di superare la divisione tradizionale, troppo rigida, fra oralità e scrittura e di collocare in primo piano la funzione cognitiva e operativa della memoria.

L'autrice prende le mosse dalle tecniche della meditazione monastica per mostrare come esse insegnino a plasmare la propria mente, a creare una mappa di "luoghi"; qui si collocano i ricordi delle cose lette e sentite, di qui si derivano il materiale e le associazioni necessarie per nuovi pensieri, nuove parole, nuove opere. La "forza del pensiero" cui il titolo allude sta appunto in questo: nella capacità di costruire nella propria mente templi, tabernacoli, palazzi e giardini; nel fare della propria memoria un archivio capace di riprodursi, e di generare. È una memoria di cui la Carruthers sottolinea la differenza rispetto alla memoria classica: è una memoria che si nutre della Bibbia, o meglio di alcuni passi della Bibbia che si imprimono nella mente e nel corpo così da costruire una griglia di *loci* cui tutto si riconduce, e da cui tutto prende le mosse; è una memoria che ha come oggetto la Gerusalemme celeste, e il mondo eterno dell'al di là; è una memoria che mobilita le passioni e lega fortemente la lettura alla scrittura, la conservazione alla invenzione.

³⁵ E. BRAMBILLA, *Genealogie del sapere. Università, professioni giuridiche e nobiltà togata in Italia (XIII-XVII) con un saggio sull'arte della memoria*, Milano, 2005.

³⁶ M. CARPO, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Ginevra, 1993, ID., *L'architettura dell'età della stampa*, Milano, 1998.

³⁷ M. CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990 e ID., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998.

Questa memoria richiede un costante impegno di concentrazione e di elevazione morale; suo nemico non è tanto l'oblio, ma piuttosto la *curiositas*, il vagare disordinato della mente, la *fornicatio* con la realtà sensibile. Il monaco – e il fedele – costruiscono percorsi, scanditi da tappe, o innalzano scale, i cui gradini arrivano fino al cielo, come nella visione di Giacobbe (*Gen.*, 28); operano secondo un metodo che unisce la geometria dello schema (il diagramma, la scala, la ruota) con il proliferare delle immagini, spesso sanguinolente e corpulente. Così ad esempio nel V secolo la *Psychomachia* di Prudenzio usa Virgilio per cantare la nuova materia epica cristiana, e cioè la battaglia tra vizi e virtù; in questo modo parte da un patrimonio di memoria saldamente collocato nella mente del pubblico e lo riveste di nuovi significati e di una diversa funzione: vizi e virtù sono associati a episodi e personaggi della Bibbia (secondo un procedimento che Dante ci ha reso familiare); ci viene messo davanti agli occhi, ossessivamente, il modo in cui ogni vizio viene ucciso, senza risparmiarci dettagli sanguinosi; infine viene descritto un tempio dedicato alla Vittoria: in quell'edificio troveranno 'luogo' tutte le immagini, là la molteplicità si ricomporrà nell'unità.

Lo schema del percorso, del viaggio, gioca un ruolo essenziale e interviene a diversi livelli. Un percorso è ad esempio la lettura: si cammina per i luoghi del testo, e ci si lascia prendere dalle immagini che via via si trovano, si dialoga con i personaggi che si incontrano; si costruisce, sul fondamento del significato letterale, l'edificio prezioso dei sensi allegorici. E anche i testi sono costruiti in modo tale da prefigurare, da guidare il percorso della lettura, facendo leva appunto sulla memoria e sulla immaginazione. Proprio a questo servono, secondo la Carruthers, alcune caratteristiche formali che le retoriche medievali raccomandano caldamente: così ad esempio la *brevitas* spinge il lettore a far germogliare il testo nella propria mente, come il granello di senape della parabola evangelica; l'oscurità, l'allegoria, costringono il lettore a fermarsi a riflettere e a ricordare, impongono una lentezza che può essere creativa; il *ductus*, il modo cioè in cui il tema è trattato, diventa appunto un percorso che guida a raggiungere la meta.

Le chiese, i monasteri, rendono visibile ciò che i testi suggeriscono all'occhio della mente: attraverso di essi si può compiere fisicamente un percorso del tutto simile a quello che i testi descrivono, cercando di fissarlo nella memoria. Sono, dice la Carruthers, macchine per la meditazione. La regola del gioco è creare uno scambio continuo fra occhio del corpo e occhio della mente. E così anche i diversi luoghi del monastero possono interagire, scambiarsi la funzione. Come capita nel '200 a Amiens, nella

Biblionomia di Richard de Fournival. La biblioteca è descritta sotto forma di un giardino: i libri, raggruppati nelle diverse arti liberali, sono 'collocati' nelle airole. Questo dimostra, scrive la Carruthers, che il giardino veniva usato per ricordare l'ordinamento della biblioteca. Un modo gentile e gradevole, potremmo dire, per costruirsi un efficace *database* mentale, prendendo alla lettera metafore antiche, quali ad esempio quella della raccolta di testi che sceglie fior da fiore, che costruisce una antologia – ossia appunto un giardino – ideale.

È stato per me molto stimolante vedere come, pur partendo da formazioni e tradizioni di studi profondamente diverse, le ricerche di Mary Carruthers e le mie si venissero intrecciando, soprattutto intorno al rapporto fra memoria e invenzione, e al ruolo centrale che queste questioni hanno avuto nella *mise en page* di manoscritti e libri, e nella produzione di testi. Dopo aver a lungo lavorato sui trattati di memoria visti nei loro rapporti con la storia delle poetiche, delle retoriche e dal punto di vista della storia della cultura, l'incontro con i testi dei predicatori e dei mistici mi ha fatto vedere per così dire in azione quei precetti, mi ha aiutato a capire che le tecniche della memoria non servivano solo a ricordare prodotti già finiti, ma servivano anche a costruire parole e immagini che fossero memorabili, capaci di imprimersi nella mente dell'autore ma anche del suo pubblico. Dopo un libro dedicato a studiare le modalità attraverso cui, con l'avvento della stampa, si attua un equilibrio, ricco e precario, fra la nuova tecnologia e le tecniche della memoria, ho sentito il bisogno di prendere in esame quel che era successo prima, concentrando l'analisi soprattutto su testi e immagini di carattere religioso.³⁸

Mi sembra, paradossalmente, che se da un lato la disseminazione delle ricerche sulla memoria di cui abbiamo parlato, ha prodotto studi importanti in diversi campi disciplinari, proprio nell'ambito degli studi letterari la ricezione sia stata meno consistente. Non sono mancati segni di attenzione: così ad esempio Michel Beaujour, in un libro molto fine sull'auto-ritratto, *Miroirs d'encre*, ha fatto ricorso alle categorie mnemoniche della configurazione spaziale e della topica a proposito delle enciclopedie medievali;³⁹ in relazione a una mostra tenutasi a Recanati, a Casa Leopardi,

³⁸ L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, 1995 e EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002.

³⁹ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Parigi, 1980.

per il bicentenario, Fabiana Cacciapuoti ha richiamato l'attenzione sulla presenza di numerosi trattati di mnemotecnica nella biblioteca leopardiana e ha fatto l'ipotesi di una struttura mnemonica che sarebbe alla base dello *Zibaldone*.⁴⁰ Émilie Sérís ha inoltre dedicato un lungo lavoro a rintracciare, nell'opera di Poliziano, il funzionamento di una "retorica della memoria".⁴¹ Credo che il campo di ricerca in ambito letterario resti sostanzialmente aperto: si tratta, naturalmente, di crearsi strumenti rigorosi, per non farsi prendere dal fascino di generiche consonanze.

La riscoperta delle tecniche della memoria non serve tuttavia soltanto a gettare nuova luce su componenti basilari della nostra tradizione culturale. È davvero di grande suggestione vedere come possa aiutare a capire esperienze di altre culture, pratiche e prodotti di mondi che sono molto lontani dal nostro. In questo senso una delle nuove frontiere degli studi di cui ci stiamo occupando è proprio quella antropologica.

Vediamo ad esempio il caso dei Luba, una popolazione che vive nel Sud Est dello Zaire. Nel 1996 il Museo dell'arte africana di New York ha dedicato loro una mostra, accompagnandola con un catalogo (*Memory: Luba Art and the Making of History*, a cura di Mary Nooter Roberts e di Allen F. Roberts)⁴² a cui hanno collaborato antropologi e etnologi, archeologi e storici dell'arte. Quel che viene alla luce è una dimensione, materiale e simbolica, che lo sguardo occidentale aveva finora trascurato. Si è infatti tradizionalmente guardato ai manufatti Luba da un punto di vista estetico: si sono dunque scelti e collezionati solo quegli oggetti che in qualche modo potevano essere interpretati come opere d'arte, con una netta preferenza per le statue antropomorfe. Di molti manufatti, d'altra parte, non si capiva proprio l'uso, la funzione, il significato. Fra questi, delle tavole rettangolari di legno, dette *lukasa*, da cui sporgono grani di perle e a volte anche immagini in altorilievo.

Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, si è cominciato a considerarle secondo un'ottica nuova, che teneva conto fra l'altro della riscoperta della tradizione dell'arte della memoria fatta da Frances Yates. Per la prospettiva antropologica, era molto interessante il fatto che il libro della Yates riportava alla luce un modo di ricordare che si basava in primo

⁴⁰ Giacomo Leopardi. *Viaggio nella memoria*, a cura di F. CACCIAPUOTI, Milano, 1999.

⁴¹ É. SÉRIS, *Les étoiles de Némésis: la rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien*, Ginevra, 2002.

⁴² *Memory: Luba Art and the Making of History*, a cura di M. NOOTER ROBERTS - A. F. ROBERTS, Monaco di Baviera, 1996.

luogo sullo spazio, sulla successione dei luoghi nello spazio. Mostrava inoltre come i sistemi di memoria fossero capaci di unire insieme le parole e le immagini, la conservazione e l'invenzione: una volta costruito – nella mente, o fisicamente – il teatro della memoria, vi si possono infatti recitare molti spettacoli, nel senso che si possono usare i luoghi e le immagini per creare di volta in volta nuove associazioni.

Questi meccanismi di base si rivelavano di incredibile utilità anche nel caso dei manufatti Luba, dei *lukasa* in primo luogo. Si è visto che quel che le perle e le varie sporgenze delineano è un diagramma che rappresenta cose diverse, un'unica struttura che si ripete a livelli diversi della realtà: è ad esempio il territorio Luba, con i luoghi dove risiedono i diversi spiriti protettori, ma è anche la corte del re, con l'ordinata disposizione dei vari dignitari; è l'anatomia del corpo umano e nello stesso tempo è la rappresentazione della tartaruga totemica della famiglia regale. Proprio perché è costruito così, il *lukasa* funziona da sistema della memoria: chi lo usa, magari ripercorrendo con il dito i suoi diversi "luoghi", può ricordare cose molto diverse, come i miti e l'epica delle origini, le migrazioni dei clan, gli elogi degli eroi e dei re, gli insegnamenti morali, e così via. In questo modo il sistema di memoria genera le parole, la narrazione, costruisce di volta in volta quella 'memoria' di cui la comunità ha bisogno. Il *lukasa* è usato nei riti, nelle danze, così che l'efficacia delle parole sia rafforzata dalla musica e dal linguaggio del corpo. E chi lo usa non è a sua volta una persona qualsiasi: è un iniziato, che ha viaggiato nel mondo degli spiriti, ed è entrato a far parte del gruppo dei Mbudye, gli "uomini-memoria", gli storiografi di corte, che sono, come gli indovini, i depositari della saggezza.

Anche Bruce Chatwin⁴³ era stato tentato di accostare le prospettive della Yates – che egli rilegge curiosamente in chiave quantitativa – a quel "dedalo di sentieri invisibili che coprono tutta l'Australia, e che gli europei chiamano "Piste del Sogno" o "Vie dei Canti", e gli aborigeni "Orme degli Antenati", o "Via della legge". I miti aborigeni sulla creazione narrano di leggendarie creature totemiche che nel Tempo del Sogno avevano percorso in lungo e in largo il continente cantando il nome di ogni cosa in cui si imbattevano – uccelli, animali, piante, rocce, pozzi – e col loro canto avevano fatto esistere il mondo." "Prima di venire in Australia – egli scrive – parlavo spesso delle Vie dei Canti, e a tutti veniva sempre in mente qualcosa'altro [...] Per alcuni, le Vie dei Canti somigliavano all'Arte della Me-

⁴³ B. CHATWIN, *Le vie dei canti*, Milano, 1995 (English ed., *The Songlines*, 1987), pp. 11, 371.

moria alla rovescia. Nel suo splendido libro, Frances Yates ci insegna che gli oratori classici, da Cicerone in poi, e anche prima di lui, costruivano giganteschi edifici mnemonici: associavano le parti del loro discorso a elementi architettonici immaginari e poi, dopo aver percorso mentalmente ogni architrave e ogni colonna, riuscivano a imparare a memoria discorsi di lunghezza colossale. Gli elementi venivano chiamati *loci*, luoghi. Ma in Australia i *loci* non erano una costruzione mentale, ma eventi del Tempo, del Sogno, e in quanto tali esistevano da sempre.” Mi chiedo se non si potrebbe ripensare la questione proprio oggi, quando disponiamo di ricerche sulle “vie dei canti” condotte in modo più rigoroso, che hanno appuntato l’attenzione proprio sull’idea del sogno come memoria in azione, legata alla esistenza – e alla formazione – di mappa di luoghi fisici e nello stesso tempo mentali e spirituali. “Les empreintes *Kuruwarri* des rêves désignent à la fois toute peinture qui retranscrit de manière codée les parcours mythiques des êtres ancestraux, et ces récits racontés ou criptés dans des *songlines* ou cycles de chants qui, telles des épopées, scandent ces voyages de lieu en lieu. Finalement, le terme *Kuruwarri* traduit la dimension sacrée fondatrice qui rapporte ces images dessinées, racontées et chantées à l’espace-temps du Rêve: une mémoire active où les humaines se ressource dans leur sommeil. Le Rêve en ce sens est semblable à une matrice virtuelle de particules à la fois spirituelles et matérielles qui se combinent de diverses manières. Ainsi sont générées des formes transmises depuis la nuit des temps mais renouvelées par les hommes qui rêvent de nouveaux motifs à peindre, chanter ou danser pour célébrer ces ancêtres éternels du Rêve”.⁴⁴ Nello stesso tempo assistiamo a un fenomeno artistico di grande rilievo e anche un po’ inquietante: le “vie dei canti” vengono dipinte con colori acrilici, su enormi supporti, e sono ormai entrate nel giro del collezionismo e della logica del mercato internazionale d’arte. Se ne possono vedere molti splendidi esempi a Parigi, al museo di Quai Branly.

Il libro che più direttamente ha portato alla luce i problemi legati a uno sguardo antropologico sull’arte della memoria è quello di Carlo Severi.⁴⁵ La documentazione usata è di vario tipo: nasce da ricerche fatte sul campo, come nel caso dei Kuna, una popolazione del Panama, oppure si avvale delle testimonianze pubblicate da antropologi, etnografi, o da “agenti del governo”, spesso militari, che a metà 800, nel Nord degli Stati Uniti,

⁴⁴ B. GLOWCZEWSKI - J. DE LARGY HEALY et les artistes de Lajmanu et Galiwin’ku, *Pistes de rêves. Voyage en terres aborigènes*, Parigi, 2005, pp. 8-9.

⁴⁵ C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Torino, 2004.

raccolsero le pittografie degli Indiani. Nel cuore del libro c'è una scelta di metodo puntigliosamente ribadita: si tratta non tanto di accettare la diversità, ma di *partire* dalla diversità. I modi, gli strumenti, che quelle popolazioni usano per ricordare e per comunicare, vanno studiati non in negativo, sottolineando cioè quel che *non* sono rispetto ai nostri, ma vanno appunto osservati da vicino, accettando la sfida della loro 'alterità'. In questa ottica la tradizionale opposizione fra oralità e scrittura diventa, secondo Severi, riduttiva. Si rischia, egli dice, di "annullare l'orale nel contrario dello scritto" e di non vedere quel ricco terreno intermedio su cui tutto il libro è costruito.

Cosa comporta questa ottica diversa? Facciamo il caso appunto delle pittografie, che sono state viste come tentativi falliti di invenzione della scrittura, o come esempi di arte primitiva, o come pure curiosità. Severi ne studia la struttura e i modi di uso, mostrando come sia importante la loro disposizione in un certo ordine e il fatto che siano legate ai canti e alle danze degli sciamani. Il titolo del libro rinvia appunto a queste due componenti: il *percorso* che le immagini delineano e la *voce* dello sciamano. In altri termini la serie delle immagini e la serie delle parole agiscono insieme e hanno in comune una struttura in cui la ripetizione si intreccia con la variazione. Le pittografie hanno una funzione mnemonica: aiutano lo sciamano a ricordare i canti tradizionali e insieme guidano la sua immaginazione a riformulare, a rimescolare insieme le componenti della tradizione così da adattarele via via alle nuove esigenze.

È il caso, ad esempio, dei riti dei Kuna. Severi studia come le lunghissime serie di pittografie interagiscono con i canti che lo sciamano pronuncia a scopo magico, o terapeutico. Le strutture delle immagini si associano alle strutture delle parole; entrambe guidano la mente dello sciamano, lo aiutano a dire i nomi dei villaggi degli spiriti dove si è recato per catturare l'anima che uno spirito animale ha portato via, causando così la malattia. Così ad esempio la follia è dovuta, per i Kuna, al fatto che il Giaguaro del cielo ha attaccato un uomo. Il canto che lo può guarire dà voce anche alle grida degli animali in cui via via il Giaguaro si trasforma. La voce dello sciamano si fa molteplice, incorporando anche il nemico da battere. È una voce che funziona al di là del significato delle parole, perché il canto rituale usa un linguaggio che è in larga parte incomprensibile a chi non è iniziato. Vediamo uno degli esempi più affascinanti che il libro ci propone. Una donna soffre per un parto difficile. Il canto dello sciamano costruisce, passo per passo, un viaggio nel mondo dell'al di là dove incontra fiumi di sangue, montagne che palpitano dolorosamente, mostri che mordono. In questo modo, aveva scritto Lévi-Strauss, lo sciamano opera una manipo-

lazione psicologica del dolore, costruendo una "geografia affettiva" in cui il mondo dell'al di là diventa un'immagine metaforica del corpo sofferente della donna. In realtà, nota Severi, la donna capisce in minima parte le parole dello sciamano. La forza magica del canto, la sua efficacia, si potrebbe spiegare pensando alla scena del rito: la donna vi è immersa e vi proietta il proprio dolore, cooperando con lo sciamano.

Le costanti messe in risalto nei vari esempi rinviano a un progetto ambizioso: Severi intende dar vita a quella antropologia della memoria sociale basata sulle tradizioni iconografiche che Aby Warburg aveva progettato e iniziato a costruire. Finalmente, sottolinea Severi, l'arte della memoria esce così dai paletti dell'Occidente per allargarsi alle altre culture. Certo questa antropologia della memoria si muove su orizzonti ben diversi da quelli che la tradizione di studi da cui abbiamo preso le mosse ha ripercorso in Europa fra Medioevo e Rinascimento. Forse però proprio quella tradizione di studi ha sollecitato anche gli antropologi a riconoscere certi meccanismi di base operanti anche in altre culture, quali appunto lo stretto intreccio fra parole e immagini, fra memoria e invenzione, e ancora il ruolo essenziale svolto dalla disposizione nello spazio.

E vorrei concludere con una domanda: ripensare la tradizione culturale occidentale nell'ottica delle tecniche di memoria non ha significato anche adottare uno sguardo diverso, in qualche modo 'antropologico' sulla nostra stessa storia?