

CENTRO INTERNAZIONALE DI CULTURA  
"GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA"

Studi Pichiani

6

# Memoria e memorie

Convegno internazionale di studi

Roma, 18-19 maggio 1995  
Accademia Nazionale dei Lincei

a cura di

LINA BOLZONI,  
VITTORIO ERLINDO, MARCELLO MORELLI



Leo S. Olschki editore

1998

## INDICE

→ LINA BOLZONI, <i>Il gioco degli occhi. L'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni</i> . . . . .	Pag. 1
CARLO SEVERI, <i>Scritture figurate e arti della memoria nel nuovo mondo: Valades, Schoolcraft, Löwy</i> . . . . .	» 29
✓ ENZO SICILIANO, <i>La memoria e la letteratura</i> . . . . .	» 67
✓ REMO BODEI, <i>Metamorfosi della memoria</i> . . . . .	» 75
FRANÇOIS HARTOG, <i>Mémoire, histoire et lieux de mémoire</i> . . . . .	» 87
✓ MASSIMILIANO ROSSI, <i>Arte della memoria, antiquaria e collezioni fra cinque e seicento</i> . . . . .	» 107
TULLIO DE MAURO, <i>La lingua come luogo delle memorie</i> . . . . .	» 133
PAOLO ROSSI, <i>La storia della scienza: la dimenticanza e la memoria</i> . . . . .	» 143
RALPH LINSKER, <i>Memory and learning in biological brains and computers</i> . . . . .	» 157
ALBERTO OLIVERIO, <i>Memoria biologica e memoria storica</i> . . . . .	» 167
DORIS ERMINI-FUNFSCHILLING, <i>Efficace training della memoria nei primi stadi di demenza senile: selezione e metodo determinano il successo</i> . . . . .	» 177
DINA WARDI, <i>La transizione del trauma dell'olocausto: conflitti di identità nella seconda generazione di sopravvissuti</i> . . . . .	» 189
DANIELE JALLA, <i>Memoria, oblio e revisionismo storico</i> . . . . .	» 201
GIOVANNI FILORAMO, <i>Memoria e tradizione religiosa</i> . . . . .	» 211

LINA BOLZONI

IL GIOCO DEGLI OCCHI.  
L'ARTE DELLA MEMORIA FRA ANTICHE ESPERIENZE  
E MODERNE SUGGERZIONI

1. *Le immagini dell'arte della memoria*

Viviamo in un'età in cui il fascino dell'oblio è più forte di quello della memoria. Lo spessore del tempo tende a comprimersi sul presente: accanto alla memoria del passato perde senso e importanza l'attesa del futuro, e quindi la speranza: «Il punto di giuntura del senso, il nostro presente – ha scritto Remo Bodei – appare indebolito e sguarnito... il presente pare ridursi a un punto evanescente, a uno spazio inospitale, non più sorretto né dagli insegnamenti della tradizione, né da una polarizzazione verso il futuro. In effetti però – essendo più libero da vincoli pregressi – spalanca anche «finestre di opportunità» più numerose e più ampie, altri spazi possibili all'agire e al pensare.<sup>1</sup>

È forse questo diffuso modo di sentire, più ancora che gli strumenti sempre più sofisticati cui deleghiamo il problema di conservare ricordi e informazioni, che ci fa sentire un forte senso di estraneità verso la tradizione millenaria che si è dedicata al problema di potenziare le capacità naturali che ognuno di noi ha di ricordare: la tradizione dell'arte della memoria.<sup>2</sup> Oggi più che mai essa è diventata un fossile culturale,

---

<sup>1</sup> R. BODEI, *Libro della memoria e della speranza*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 14-15. Cfr. anche Y. H. YERUSHALMI, N. LORAUX, H. MOMMSEN, J. C. MILNER, G. VATTIMO, *Usi dell'oblio*, Parma, Pratiche, 1990; P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991; *Luoghi della memoria e dell'oblio*, numero monotematico di «Iride», VIII, 1995; H. WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Beck, 1997.

<sup>2</sup> Sull'arte della memoria cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960; F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *Images of Memory: on Remembering and Representation*, a c. di W. MELION e S. KUCHLER, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991; *Ancient and Medieval Memories*.

un residuo di un mondo che ci è profondamente estraneo. Nello stesso tempo essa continua a lanciarcì una sfida intellettuale: la sfida cioè a riconoscere, proprio nella sua alterità e nella sua lontananza, un codice culturale in cui per secoli le tecniche della memoria hanno avuto un ruolo vitale: si sono intrecciate con la storia del pensiero (come hanno dimostrato gli studi di Paolo Rossi e Frances Yates) e hanno contribuito, come stanno dimostrando le ricerche più recenti, a modellare un diffuso modo di sentire, che porta a visualizzare le parole dei poeti e a leggere le immagini dei pittori (a tradurre dunque le parole in immagini, e le immagini in parole), a sperimentare tecniche con cui controllare le vie che collegano il corpo e la mente, le immagini sensibili e quelle che popolano gli spazi dell'interiorità.

Ci si può accostare oggi in modi molto diversi all'arte della memoria. Si può intanto cominciare dai trattati, dai testi di mnemotecnica, che troviamo dispersi nelle biblioteche di tutta Europa, ancora manoscritti o affidati a antiche edizioni. Basterà sfogliare quelle pagine per vederci venire incontro immagini bizzarre, che visualizzano i giochi di parole, prendono alla lettera le metafore,<sup>3</sup> realizzano in un certo senso quel piacere arcaico che si prova quando si scambiano le parole per le cose e quando si spezza il rapporto fra significante e significato e si gioca con le associazioni e le invenzioni che ne derivano.<sup>4</sup> I trattati di memoria ci trasmettono dunque un mondo di immagini, spesso solo suggerite, a volte rappresentate visivamente. I titoli dei trattati ci introducono spesso in un'analogia dimensione, da scenario teatrale, o da galleria bizzarra, o da disordinato studiolo manieristico, quale quello dell'«ometto curioso», impietosamente messo alla berlina da Galileo nelle sue *Considerazioni al Tasso*.<sup>5</sup> Ricorderò qui l'*Idea del teatro*, di Giulio

---

*Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *La cultura delle memoria*, a c. di L. BOLZONI e P. CORSI, Bologna, Il Mulino, 1992; F. SCRIVANO, *Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale*, Pisa, Pacini, 1992; *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a c. di J. J. BERNS e W. NEUBER, Tübingen, Max Niemeyer, 1993; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio le immagini riprodotte in L. BOLZONI, *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, Electa, 1989, pp. 16-65 (Schede a c. di M. ROSSI, pp. 27-61).

<sup>4</sup> Questo si verifica soprattutto nelle tecniche consigliate per la *memoria verborum*. Per una lettura che avvicina l'arte della memoria alla psicanalisi, cfr. P. H. HUTTON, *The Art of Memory reconceived: from rhetoric to psychoanalysis*, in «Journal of the History of Ideas», XLVIII, 1987, pp. 371-392; J. P. ANTOINE, *The Art of Memory and its relation to unconscious*, in «Comparative civilization review», XVIII, 1988, pp. 1-21.

<sup>5</sup> S. G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Opere*, Firenze, Barbera, 1899, IX, p. 69.

Camillo, la *Plutosofia* del francescano Filippo Gesualdo, il *Thesaurus artificiosae memoriae* del domenicano Cosma Rosselli, o il *Gazophylacium artis memoriae* del belga Lambert Schenkel, o ancora alcuni dei titoli bruniani, così ricchi di fascino: il *De umbris idearum*, il *Cantus Circaeus*, l'*Explicatio triginta sigillorum*, la *Lampas triginta statuarum*, e così via. Possiamo a questo punto chiederci quale fosse la natura dello spettacolo mentale che l'arte della memoria insegnava a costruire, possiamo cioè avventurarci sul palcoscenico, spiare dietro le quinte del teatro della memoria. Prendiamo come guida un testo destinato a grandissimo successo, in Italia e in Europa, l'*Ars reminiscendi* (1602) di Giovan Battista Della Porta, grande esperto di fisiognomica, di cifre, di magia naturale, oltre che scrittore di teatro, e membro dell'Accademia dei Lincei.<sup>6</sup> Chi vuole praticare l'arte della memoria, egli dice, deve costruire un vero e proprio teatrino mentale. All'inizio vi collocheremo i personaggi di cui vogliamo servirci, ordinati secondo un preciso criterio di successione (ad esempio di età) e disposti in piedi, con la schiena appoggiata alla parete e le braccia penzoloni. A tale grado zero di espressività dovremo ricondurli quando vorremo dimenticare i contenuti che vi avevamo associato. Ma perché lo spettacolo cominci, perché i nostri attori (o marionette) diventino *imagines agentes*, dovremo animarli attribuendo loro certi gesti ed espressioni, vestendoli con abiti di diverse fogge e colori, mettendo in mano determinati oggetti. L'elemento più efficace (e per certi aspetti unificante) di questi vari espedienti è l'associazione fra ciascun personaggio e determinati *mores*, e cioè quell'insieme di caratteri fisici, morali, psicologici che fanno del personaggio un tipo. Chi pratica l'arte della memoria, dunque, deve essere un esperto conoscitore dei *mores*, deve essere, in altri termini, un bravo regista del teatro delle passioni. Il compito, a fine 500, non era poi troppo difficile, dato che c'erano molte scienze e arti che si occupavano della materia. Ad esempio i trattati di retorica e di poetica, i trattati d'arte, interessati a insegnare come i moti dell'animo si possano rappresentare attraverso i moti del corpo, e poi, naturalmente, la fisiognomica, la scienza che aiuta a scrutare nell'interiorità attraverso l'interpretazione dei segni fisici, la scienza che, come dice il Della Porta rilanciando un'immagine che gode larga fortuna tra il Cinque e il Seicento, apre una finestra sul cuore.

Potremmo sottoporre il testo del Della Porta a una specie di anatomia, e divertirci a vedere come la sua pagina sia un vero e proprio puzzle,

---

<sup>6</sup> Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 164 sgg. I trattati dellaportiani sulla memoria sono ora editi a c. di RAFFAELE SIRRI: G. B. DELLA PORTA, *Ars reminiscendi aggiunta L'arte del ricordare tradotta da Dorandino Falcone da Gioia*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1996.

un gioco a incastro di frasi copiate – naturalmente senza citare – da una pluralità di fonti: da Quintiliano, ad esempio, dalla parte dedicata alla *actio*, al momento cioè in cui l'oratore si esibisce, e la sua parola si trasforma in gesto, in declamazione, in azione appunto; oppure da un trattato dell'Alberti che proprio nel 500 viene tradotto in volgare e gode di larga fortuna, e cioè il *De pictura*.<sup>7</sup> Ma non è tanto questo che ci interessa. Il carattere composito delle fonti che Della Porta ricicla nel suo testo è per noi emblema di una situazione di fondo, e di grande interesse. Possiamo vedere da vicino, come al microscopio, che l'arte della memoria a fine 500 unifica e insieme mobilita un patrimonio molteplice; in cui confluiscono pratiche diverse: teatrali, pittoriche, oratorie; oppure, se vogliamo adottare un diverso punto di vista, possiamo dire che il trattato del Della Porta ci offre un utile osservatorio sul codice tardocinquecentesco delle immagini, sull'insieme di procedure retoriche, cioè, che tra Cinque e Seicento attraversano le immagini dei poeti, dei pittori, degli oratori, e di chi pratica l'arte della memoria.<sup>8</sup>

## 2. «Come se vive fossero»: immagini per ricordare, predicare, recitare

Ma torniamo ad occuparci delle immagini che animano il teatro della memoria. Il Della Porta dà dei consigli su come comportarci nei confronti dei personaggi che noi stessi avremo creato: dopo che avrai collocato le immagini nel «luogo», egli dice, «bisogna con gli occhi della mente contemplarle alquanto, come se vive fossero, e passeggiare loro molte volte vicino, e toccarle con mano, e chiamarle per dritto e per rovescio».<sup>9</sup> È un consiglio davvero singolare: si tratta dunque di scambiare i fantasmi per cose vere («come se vive fossero»), così da poter aver con loro un rapporto molto ravvicinato, quasi fisico («toccarle con mano»). Punto d'avvio, come sempre, nella tradizione dell'arte della memoria, è la vista, la possibilità di costruire immagini interiori che sono frutto di una visualizzazione nitida, lenta, ordinata. Qui però vediamo che si va ben presto oltre: le immagini, una volta

<sup>7</sup> Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 167-168.

<sup>8</sup> Per questo contesto, cfr. i libri di M. FUMAROLI, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève, Droz, 1980; *L'école du silence*, Paris, Flammarion, 1994; *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990; *Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

<sup>9</sup> Cito qui dalla versione volgare, la prima pubblicata (cfr. G. B. DELLA PORTA, *L'arte del ricordare*, cit., pp. 70-71).

che son state costruite visivamente, acquistano vita, densità, spessore. Il processo è alimentato dall'intervento degli altri sensi (il tatto, l'udito, ad esempio) e nello stesso tempo li chiama in campo, ne sollecita l'intervento.

È interessante che questo consiglio del Della Porta trovi particolare fortuna nei trattati di memoria scritti da predicatori, in testi cioè che sono fortemente interessati a coniugare insieme le tecniche della memoria con la persuasione, il coinvolgimento emotivo, le pratiche della meditazione e della elevazione interiore. C'è una precisa convergenza di tecniche, di procedimenti. Ad esempio in un testo medievale attribuito a san Bonaventura e destinato ad avere grandissima fortuna nella predicazione, nel teatro e nell'iconografia religiosa, come le *Meditationes de vita Christi*, si insegna fra l'altro a immaginare con grande nitidezza l'interno della casa dove vive la sacra famiglia, a immaginare di toccare il Bambino, di prenderlo in braccio, e così via.<sup>10</sup> Antiche tecniche di meditazione, dunque, già prevedevano la costruzione di un teatro interiore nel quale si parte dalla vista per coinvolgere progressivamente gli altri sensi. È per noi interessante che a fine 500, il francescano Filippo Gesualdo scriva opere dedicate alla meditazione e all'orazione mentale, e sia nello stesso tempo autore di un'arte della memoria largamente e dichiaratamente influenzata dall'*Ars reminiscendi* dellaportiana. Dopo aver collocate nei «luoghi» le immagini delle persone, egli scrive ad esempio, «cominciate colla mente a contemplarle in quei luoghi, come se ivi fussero, e passeggiando salutatele, toccatele, chiamatele per nome, discorrete con loro, miratele e rimiratele a fronte, a' fianchi»: <sup>11</sup> una citazione quasi letterale, appunto, del passo del Della Porta che riportavamo sopra. E al Della Porta si rifarà ampiamente nel 600 Paolo Arese, vescovo di Tortona, autore di una voluminosa *Arte di predicare bene... con un trattato della memoria*, oltre che fertile inventore di imprese sacre. Se vuoi commuovere, egli insegna al predicatore, devi prima farti prendere dalle emozioni che vuoi suscitare:

per esempio, se vorrà muoversi a compassione delle miserie del mendico Lazzaro, o di qualche altro poverello, immagini di vederlo seduto in terra, mezzo nudo, dalle cui piaghe scorra il sangue putrefatto.. immagini d'udir con l'orecchio le sue voci lamentevoli, et i suoi gemiti, immagini d'avvicinarseli, e toccar con le mani la nudità delle sue membra... o pur si sforzi di trasformarsi in lui,

<sup>10</sup> Cfr. *Meditationes de passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*, a c. di M. J. STALLINGS, Washington, The Catholic University of American Press, 1965.

<sup>11</sup> F. GESUALDO, *Plutosofia*, Padova, Paolo Megietti, 1592, c. 23r.

et immaginarsi il dolore che sentirebbe, se quelle forme e quei dolori patisse, da' quali quel poveretto è afflitto.<sup>12</sup>

Immedesimarsi delle passioni che si vogliono suscitare, recitare col proprio corpo le emozioni che si vogliono trasmettere: sono, come del resto ricorda l'Arese, i consigli che Quintiliano dà all'oratore quando deve parlare in pubblico. Con le stesse tecniche, con la creazione di un unico, drammatico teatro interiore delle passioni, si possono dunque realizzare fini diversi: ricordare, meditare, predicare in modo emotivamente efficace, recitare. «Primo compito, aveva scritto Quintiliano, è essere ben disposti e rappresentarsi le immagini delle cose e farsene prendere come se fossero vere».<sup>13</sup>

### 3. La «memoria emotiva» di Stanislavskij.

Fra Quintiliano, Giovan Battista Della Porta, Paolo Arese, esistono legami forti e documentabili, fatti di letture, citazioni, plagi, fatti soprattutto di una tradizione comune. Può apparire invece sorprendente notare la ricomparsa di tecniche e temi analoghi in un contesto novecentesco, apparentemente del tutto diverso ed estraneo. Mi riferisco al «sistema» ideato per gli attori da Konstantin Stanislavskij (1863-1938), un sistema destinato a influenzare profondamente molte delle sperimentazioni del moderno teatro d'avanguardia. Alla ricerca di una «memoria emotiva» che sia nello stesso tempo capace di dare qualità nuova alla recitazione dell'attore e di modellare di sé la memoria del pubblico, Stanislavskij delinea per gli attori che frequentano la sua scuola un complesso percorso didattico, che è insieme fisico, ascetico, etico. Accenneremo qui rapidamente solo agli aspetti che ci riguardano da vicino.

Attraverso un opportuno allenamento, l'attore guidato da Stanislavskij diventa tramite creativo fra il testo teatrale e il pubblico. Questo si può realizzare grazie alla capacità dell'attore di creare con la fantasia delle immagini che, se da un lato sono ispirate dal testo e quindi suggerite dall'autore, dall'altro si nutrono di un intenso lavoro personale fatto dall'attore stesso. «Continuate a concentrare l'attenzione sulle immagini che sono sorte davanti agli occhi della vostra mente», dice ad esempio

---

<sup>12</sup> P. ARESE, *Arte di predicare bene...con un trattato della memoria*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1627, p. 584.

<sup>13</sup> «Primum est bene affici et concipere imagines rerum et tamquam veris moveri» (*Institutio oratoria*, XI, 3, 61-62).

Stanislavskij a proposito di come ci si prepara a recitare la scena di un accoltellamento.

Formate i pensieri e le immagini della fantasia secondo il testo e le circostanze fornitevi dall'autore e dal regista. Ma siccome li avete fatti nascere entrambi – pensieri e immagini – dal vostro cuore, le parole della vostra parte e la verità che voi mettete in queste parole, proprio come se fossero la vostra vita, si fonderanno in tutto uno nel cerchio della vostra immaginazione e sulla scena.<sup>14</sup>

Si tratta dunque di attivare una dimensione creativa della memoria, facendo leva sul fatto che «la mente di un attore e di un regista è una forza possente».<sup>15</sup> Per riattivare le forze creative, per ritrovare il «tesoro» nascosto e renderlo visibile, bisogna che l'attore raggiunga una disciplina tale da porre ordine nella sua mente; questo significa riuscire a ricomporre i brandelli dei pensieri e delle emozioni così da ricondurli entro contorni vivi e precisi, così da costruire immagini che si collochino in uno spazio interiore ordinato (quello che Stanislavskij chiama il «circolo creativo»).

Un saggio indiano – egli dice agli allievi del suo Studio – paragonò una volta la mente dell'uomo ad una scimmia...Ora, diceva il saggio, date da bere alla scimmia un po' di vino. I suoi movimenti somiglieranno ai movimenti di una trottola. Supponiamo ancora che questa scimmia ubriaca sia punta da uno scorpione, e somiglierà alla mente indisciplinata dell'uomo. Anche se la vostra mente non è indisciplinata a tal punto, in ogni caso assomiglia comunque a un vento turbinoso. Date a un uomo uno specchio magico in cui possa vedere i suoi pensieri, si accorgerebbe che sta girando attorno su un mucchio di detriti di pensieri comunicati, interrotti e di nuovo lasciati cadere, simile a una nave naufragata. Brandelli, schegge di alberi spezzati, chiodi che fuoriescono da scatole galleggianti, uomini pigiati su scialuppe, rottami, vestiti sparpagliati e così via. A tutto ciò assomigliano i pensieri di un principiante dello Studio che non sa concentrare l'attenzione né tenerla fissa interamente su un oggetto.<sup>16</sup>

E vediamo un esempio di come l'attore possa ricomporre il caos delle immagini interiori entro immagini vive, capaci di comunicare la

---

<sup>14</sup> K. S. STANISLAVSKIJ, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'soj (1918-1922)*, a c. di F. CRUCIANI e C. FALLETTI, Firenze, La Casa Usher, 1980, *Conversazione dodicesima*, p. 84. Cfr. anche *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a c. di G. GUERRIERI, Bari, Laterza, 1994 e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a c. di F. MALCOVATI, Prefazione di G. Strehler, Bari, Laterza, 1995

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 95.

bellezza dell'arte, di imprimersi nella memoria del pubblico. Quando ho impersonato Stockmann, un personaggio de *Il nemico del popolo* di Ibsen, dice ad esempio Stanislavskij,

con l'intuizione ho creato l'aspetto esteriore di Stockmann: nacque naturalmente dall'uomo interiore. Il corpo e l'anima di Stockmann e Stanislavskij si fusero organicamente l'uno nell'altro. Non ho dovuto far altro che pensare ai desideri e ai problemi del dottor Stockmann, e subito apparve da sé la sua miopia, e vidi il corpo inchinato in avanti e l'andatura affrettata. E subito il primo dito e il secondo si spinsero da sé in avanti come se volessero ficcare i miei sentimenti parole e pensieri nell'anima stessa dell'uomo con cui stavo parlando.<sup>17</sup>

Le parole del testo si traducono dunque, creativamente, in immagini interiori che hanno la doppia funzione di far ricordare il testo e di tradurlo in immagini corporee vive ed efficaci. Siamo davanti a una specie di fisiognomica teatrale, dove le caratteristiche fisiche e le qualità morali e psicologiche si traducono immediatamente le une nelle altre, generando così gli strumenti che servono per la memoria, l'interpretazione, la recitazione, la comunicazione. L'attore, per riprendere la terminologia del Della Porta, deve ben conoscere la tipologia dei *mores*, e partire di lì per ricordare e comunicare quella particolarissima sfumatura, quella irripetibile variante individuale che nasce dall'incontro fra il testo e l'attore.

Immaginate – dice Stanislavskij – un enorme armadio che prenda l'intera larghezza di questa grande sala. È pieno di cassettini, ciascuno con numerosi scomparti, e ogni scomparto è pieno di una gran quantità di perline di vetro di tutti i colori e di tutte le sfumature. I cassetti sono le qualità organiche, sempre immutabili, delle passioni umane. I numerosi scomparti sono le circostanze date nella parte. E le perle variopinte sono la vostra capacità di adattarvi alla parte, il *vostrò segreto creativo*, la vostra nobiltà d'animo, con cui colorite le esperienze dell'eroe nel dramma, così da dargli la vivacità e la tensione della vita reale.<sup>18</sup>

È interessante, dal nostro punto di vista, vedere come, nel vivo dell'esperienza di Stanislavskij, radicata nella cultura artistica e scientifica della Mosca del primo Novecento, oltre che influenzata dalle tecniche

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>18</sup> A. LURIJA, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, Roma, Armandò, 1979.

di meditazione orientali, si riaffaccino con prepotenza tecniche e immagini che avevano caratterizzato la secolare tradizione dell'arte della memoria. Si pensi in primo luogo al modo di costruire le immagini interiori, attraverso un intenso coinvolgimento fisico e mentale, così che le immagini acquistino quasi vita autonoma in uno spazio separato («il cerchio creativo») che fa da mediatore fra il testo teatrale e il luogo e il tempo della recitazione. In modo analogo le *images* dell'arte della memoria si collocano entro lo spazio mentale scandito e ordinato dai *loci* e fanno da mediatrici fra lettura e scrittura, oltre che fra lettura, *inventio* e *actio*. Una riprova di questa analogia è data dal tipo di similitudini didattiche che Stanislavskij usa. Per rappresentare la mente disordinata, egli la paragona a una nave affondata carica di detriti, a uno spazio, cioè, riempito in modo disordinato, incompiuto, casuale (qualcosa di simile allo «studietto» al quale, come si diceva sopra, Galileo paragona la *Gerusalemme liberata*). Ma l'immagine più incredibilmente vicina allo spazio ordinato e classificatorio di cui per secoli ha fatto uso l'arte della memoria è l'ultima da noi citata, quella dell'armadio, diviso in cassettoni a loro volta divisi in scomparti. Pur nella terminologia novecentesca, si riaffaccia qui l'antico modello della topica, del repertorio (naturale e/o fissato dalla tradizione) cui si attinge attraverso la memoria per costruire – nel testo, nella recitazione – la propria, personale interpretazione, la propria, personale «variazione su tema».

#### 4. *L'arte di dimenticare*

Molto prima di Stanislavskij, come abbiamo visto, i maestri della memoria avevano insegnato a costruire nella mente fantasmi che assumono la forza e la consistenza di realtà viventi. L'arte della memoria costruisce infatti potenti immagini interiori, esattamente come fa chi medita, chi vuole modificare la propria anima, e come fa chi vuole modificare l'anima altrui, chi vuole riplasmare le emozioni e i sentimenti di chi lo ascolta e lo vede. Per raggiungere i suoi scopi, l'arte della memoria dedica particolare cura a dar vita alle immagini: il progressivo coinvolgimento dei sensi, come abbiamo visto, serve appunto a questo scopo.

Possiamo capire allora come, per chi pratica l'arte, il problema di dimenticare possa diventare difficile e angoscioso. Ne abbiamo del resto una precisa testimonianza in Shereshevskij, lo mnemonista studiato, nel nostro secolo, dal neuropsicologo Alexander Lurija.<sup>19</sup> Possiamo se-

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 121.

guire, attraverso i trattati di memoria, il costituirsi di una tradizione che insegna a dimenticare, e cioè, sostanzialmente, a distruggere le immagini che si sono così faticosamente costruite. Queste immagini, trattate, come si è visto, «come se fossero vive», sono evidentemente *diventate* vive. Il modo per liberarsene corrisponde allora alla messa in scena di una vera e propria eliminazione fisica. Si può vedere, attraverso i trattati, come le tecniche si facciano sempre più complesse e, soprattutto, sempre più violente: immagina di coprire le immagini con un telo, si consiglia; se questo non basta, immagina che l'edificio in cui sono collocate crolli, o vada a fuoco. Si tratta a volte di ingaggiare una battaglia con l'immagine: fingiamo, consiglia ad esempio, nel 400, Giovanni Fontana, di raffigurarci le immagini mentre sono addormentate o morte:<sup>20</sup> per sopprimerle bisognerà dunque togliere loro, idealmente, ogni vitalità. In altri trattati troviamo descritte vere e proprie scene di iconoclastia. Si vedano ad esempio gli ultimi tre degli otto metodi di dimenticare consigliati da Lambert Schenkel:

sesto, si finga che, una volta che siano state spalancate tutte le porte e le finestre, si alzi una fortissima tempesta di venti e che tutte le immagini, come se fossero di carta e appena appoggiate, volino via.

Settimo: una serva avrà ripulito con la scopa ogni camera e ogni spazio e, non vedendo le immagini, le avrà buttate via, oppure le avrà tolte di mezzo perché troppo preziose, per non farle impolverare.

Ottavo: immaginiamoci che un uomo in preda al furore, accompagnato da una banda armata, abbia occupato i campi, le case, le camere, e abbia ucciso alcune immagini, che ne abbia colpito molte, che altre per timore siano fuggite dalle porte, altre si siano buttate giù dalla finestra e che, entrando, non se ne trovi più nessuna.<sup>21</sup>

Al crescendo di violenza e di minuziosità delle tecniche adottate, corrisponde, come si vede, un crescendo di animazione delle immagini: da quadri, fogli leggeri, suppellettili preziose, esse si trasformano in per-

<sup>20</sup> G. FONTANA, *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*, in E. BATTISTI e G. SACCARO BATTISTI, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano, Arcadia, 1984, p. 155.

<sup>21</sup> L. SCHENKEL, *Gazophylacium artis memoriae*, Strasbourg, Antonius Bertramus, 1610, p. 124: «sextus, apertis ianuis et fenestris omnibus, exorta vehementissima ventorum procella, omnes [imagines] quasi chartaceae leviter affixae, remotae fingantur. Septimus: ancilla omnia cubacula et castra scopis purgaverit, atque invisibiles sibi imagines deposuerit, aut propter preciositatem e loco moverit, ne pulvere maculentur. Octavus, fingimus furore percitum hominem, comitatum armata corona, castra, domus, cubacula occupasse, alias imagines occidisse: multa percississe, timore alias per ianuas fugisse, alias per fenestras praecipitasse, ac intrantes nullas invenire».

sone vive, travolte da un attacco nemico, costrette alla fuga o al suicidio. È interessante che le tecniche usate ricordino le pratiche iconoclaste. Come è noto, nel 500, il mondo protestante rinnova, nei confronti del mondo cattolico, l'antica accusa degli iconoclasti: quella cioè di avere, nei confronti delle immagini, un rapporto di natura magica e idolatrica. È significativo che i maestri di memoria riciclino a proprio uso e consumo le pratiche dei loro nemici.

Se dunque ci confrontiamo da vicino con le strane immagini che l'arte della memoria insegna a creare, con le complesse architetture in cui le dispone, con i procedimenti con cui le anima e, se necessario, le distrugge, possiamo avvertire, accanto al senso di lontananza e di estraneità che si diceva, anche un certo fascino, e una percezione un po' inquietante di familiarità. L'arte della memoria si rivela infatti anche come una grande sperimentazione sul potere delle immagini, come una scienza fondata – ha scritto Ioan Couliano – sul controllo dell'immaginario.<sup>22</sup> Nel tentativo di creare fantasmi per metterli al proprio servizio, si è incontrata con la loro forza autonoma, con la difficoltà di controllarne l'azione e il potere evocativo. Una testimonianza significativa del fascino e insieme del timore che la forza dell'immagine esercita, ci viene da uno dei più importanti testi cinquecenteschi sull'argomento, dal *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna. Dopo aver citato la pratica dell'arte della memoria come prova dell'efficacia delle immagini, il Paleotti scrive che, essendo «la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci esser istrumento più forte o più efficace a ciò delle immagini fatte al vivo, *che quasi violentano i nostri sensi incauti*».<sup>23</sup>

## 5. L'uomo/biblioteca

Oggi, naturalmente, sono altri i nostri parametri: parlando di memoria, ha scritto Sciascia, «ci si trova nella condizione impareggiabilmente creata da Jorge Luis Borges nel racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*; e cioè nell'impossibilità di parlare della memoria senza

<sup>22</sup> I. P. COULIANO, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

<sup>23</sup> GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a c. di P. BAROCCHI, Bari, Laterza, 1961, II, p. 230.

tener conto di Proust e, per altro verso, di Pirandello<sup>24</sup> (o di Freud, potremmo aggiungere). È significativo però che Sciascia scriva questo in appendice al racconto da lui dedicato allo smemorato di Collegno, che si intitola, per suggestione del libro di Frances Yates, *Il teatro della memoria*; i «luoghi», le immagini, la dimensione spaziale e teatrale della mnemotecnica sembrano influenzare la sua scrittura, che pure si muove tra realtà così diametralmente lontane: la commedia di Pirandello, il film con Greta Garbo, i giornali illustrati con i fatti di cronaca.

Nel caso di Sciascia la suggestione dell'arte della memoria, della competenza che essa ha nel campo della natura metamorfica e illusoria delle immagini mentali, è esplicita. Sarebbe però interessante rileggere, alla luce dell'antica mnemotecnica, altri testi letterari novecenteschi. Possiamo infatti considerare i testi di memoria anche come uno straordinario archivio di temi, di immagini, di miti, destinati a ricomparire via via sulla scena della letteratura moderna, sia pure in una chiave straniata, grottesca o surreale. Farò qui solo un esempio, che riguarda Peter Kien, il protagonista di *Auto da fé* di Elias Canetti. Egli ha dedicato tutta la sua vita a studiare il cinese antico, e a costruirsi una grande biblioteca. A un certo punto la governante, che ha incautamente sposato, lo caccia via di casa. Come potrà vivere senza i suoi libri? si chiede il lettore\bibliofilo, con una punta di angosciata identificazione. Le risorse di Peter Kien si rivelano ben superiori alla media.

Il fatto che la biblioteca esista come realtà materiale, è un elemento indispensabile e insieme superfluo. Peter Kien è infatti dotato di una memoria straordinaria: «lui aveva, per così dire, in testa una seconda biblioteca, altrettanto vasta e attendibile di quella reale, della quale, a quanto sentiva dire, tutti facevano gran conto. Seduto al suo scrittoio, redigeva interi saggi, addentrandosi nei suoi più minuti particolari, senza mai consultare altra biblioteca se non, appunto, quella che aveva in testa. Beninteso, controllava poi accuratamente le citazioni e i riferimenti bibliografici sulla scorta dei testi reali: ma lo faceva «per puro scrupolo».<sup>25</sup>

Dopo che è stato cacciato di casa, il nostro eroe mette in atto una specie di rituale di reintegrazione: peregrinava, leggiamo, per le librerie della città; una volta entrato, «leggeva da un biglietto che non c'era un lungo elenco di libri»; ricostruiva così mentalmente, giorno dopo giorno, la sua biblioteca. «Temeva addirittura che potesse crescere troppo. Cambiava albergo tutte le notti: come avrebbe potuto trascinarsi dietro

<sup>24</sup> L. SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981, Nota a p. 77.

<sup>25</sup> E. CANETTI, *Auto da fé*, Milano, Garzanti, 1987, p. 29.

tutto quel peso? Dato però che possedeva una memoria indistruttibile, portava chiusa in testa tutta la nuova biblioteca. La cartella era sempre vuota.» Appena arrivato in albergo, «contrariamente alle sue abitudini – lui odiava le comodità dovute alla tecnica – faceva uso dell'ascensore perché la sera, data la sua stanchezza, la biblioteca che portava in testa gli pesava assai». Entrato nella stanza, chiusa la porta, «si tolse dalla testa un pacco dopo l'altro secondo l'ordine degli elenchi e ne riempì la stanza fino al soffitto».<sup>26</sup>

Peter Kien, dunque, è *diventato* la sua biblioteca; i suoi amati libri sono collocati ordinatamente negli spazi della sua memoria, così come lo sono negli spazi degli scaffali della libreria. Il riconoscimento, il successo viene a questo libro, come è noto, con molto ritardo: pubblicato nel 1935, diventa famoso negli anni '60 e '70. Solo allora si scopre la sua straordinaria modernità. Peter Kien, ha scritto Claudio Magris, «è l'esilarante e doloroso ritratto di ognuno di noi, lo specchio delle fobie e dei riti con i quali perdiamo la nostra vita nello sforzo di tenere a bada la nostra paura». Peter Kien uccide «il brulicare del mondo nell'ordine cimiteriale della biblioteca», teme «che il fascino dell'amore lo strappi alla sua corazza, alla sua trincea di scaffali e di classificazioni culturali e lo trascini nel fluire caotico e molteplice della realtà».<sup>27</sup>

Allucinato interprete della follia contemporanea, il personaggio di Peter Kien trova però insospettata compagnia proprio in quel grande deposito di miti che è, per certi aspetti, come si diceva, la tradizione dell'arte della memoria. Plinio ci dice ad esempio che un greco, Carmada, sapeva ripetere tutti libri della sua biblioteca, come se li stesse leggendo.<sup>28</sup> Si crea presto una tradizione, fatta di esempi analoghi, e di competizione: Latrone Porcio, scrive Seneca il Vecchio, ricordava tutto quello che aveva letto: non aveva bisogno di materiale per scrivere, «diceva infatti che scriveva nella sua mente».<sup>29</sup> Francesco Petrarca è affascinato da questo personaggio, e lo mette a confronto con il suo predecessore greco: direi che non si limitava a scrivere nella sua mente, ma che piuttosto vi scolpiva le cose lette, leggiamo nei *Rerum memorandarum libri*.<sup>30</sup> Il mito dell'uomo che ricorda tutti i libri, dell'uomo biblioteca, dunque, attraversa i secoli: ispira la biografia di Giovanni Pico del-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 197 e p. 200.

<sup>27</sup> C. MAGRIS, prefazione a E. CANETTI, *Auto da fè*, cit., p. 8.

<sup>28</sup> PLINIO, *Naturalis historia*, VII, 24.

<sup>29</sup> SENECA IL VECCHIO, *Controversiae*, I, 18 («aiebat se in animo scribere»).

<sup>30</sup> F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a c. di G. BILLANOVICH, Firenze, Sansoni, 1943, II, 13, p. 47.

la Mirandola scritta dal nipote, e trova nel 500 la sua fortuna maggiore. In un testo che abbiamo già citato, la *Plutosofia* del francescano Filippo Gesualdo, un intero capitolo si intitola *Della libreria della memoria*; l'autore vi dispiega tutte le sue risorse concettistiche, trasformando il motivo in una specie di concetto predicabile. «È tanta la forza di questo ricco tesoro della memoria, – leggiamo nell'esordio – che diventa anco biblioteca o libreria, e con maggior felicità e facilità delle librerie, nelle quali si gloriano comunemente gli huomini studiosi». Se i libri soppe-  
riscono alla nostra debolezza e alla nostra ignoranza, «studiati che si sono una volta, meglio è haver la memoria per libreria, che la libreria delle carte e scritture», così come una gamba di carne è meglio di una gamba di legno, «inoltre quella libreria apporta fatica, spesa, peso, travaglio; questa non è d'altra fatica, che di usarla. Di più la libreria è in uno o alcuni luoghi, non in tutti senza grandissima incomodità; questa l'havete dove vi trovate, e senza pagar altro nolo che della vostra persona la portate vosco dove volete. Quella conviene solamente a' ricchi, et a chi abbonda in denari, questa è commune anco a' poveri.» Inoltre «li libri con l'uso e il tempo s'invecchiano e consumano, la memoria con l'uso e il tempo si perpetua; quelli periscono, questa sempre resta; né si puole commodamente haver per ogni luogo quella biblioteca come questa, che vive e dimora sempre col formatore.»<sup>31</sup> E così via. Un vero e proprio peana, dunque, della libreria mentale,<sup>32</sup> che culmina nell'affermazione per cui l'arte della memoria rende il sapere immediatamente visibile agli occhi della mente, come lo è per Dio e per gli Angeli, come lo era per il padre Adamo. L'uomo biblioteca, per il francescano di fine 500, è dunque il nuovo Adamo, è colui che attraversa le tenebre della storia e fa ritorno allo stato edenico.

L'infelice sinologo di Elias Canetti, che faticosamente ridispone la sua biblioteca mentale nelle polverose camere d'albergo, è dunque l'immagine rovesciata, lo stralunato punto d'arrivo di un mito secolare, che nel 500 trova, come abbiamo visto,<sup>33</sup> la sua espressione più compiuta, celebra anzi un vero e proprio trionfo.

---

<sup>31</sup> F. GESUALDO, *Plutosofia*, cit., cc. 55v-56.

<sup>32</sup> Si potrebbero riscontrare alcune singolari convergenze con l'esaltazione della immaterialità dei *bits* contrapposta alla materialità dei libri, che oggi leggiamo in N. NEGROPONTE, *Being digital*, New York, Vintage Books, 1995.

<sup>33</sup> Non ci sono, a mia conoscenza, indizi che facciano pensare a una conoscenza, da parte di Canetti, della tradizione dell'arte della memoria, anche se un articolo importante e pionieristico sull'argomento viene pubblicato proprio a Vienna nel 1929 (L. VOLKMANN, «*Ars memorativa*», in «*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*», n. f. 3, 1929, pp. 111-203). Un accenno molto generico alla mnemotecnica è nella descrizione che Canetti fa del dottor Sonne: «Tra le

6. *L'arte della memoria nell'età della stampa*

Riprendiamo questo nostro andirivieni attraverso i secoli, chiedendoci cosa c'era dietro il panegirico della «libreria della memoria» che il Gesualdo costruisce a fine secolo. Al di là del dispiegarsi della sapienza retorica, dell'esibizione, un tantino paradossale, dei *topoi* del genere epidittico, nel testo del francescano troviamo il riflesso di una lunga esperienza, ci incontriamo cioè con l'immagine un po' oleografica, ma non priva, a suo modo, di verità, di una complessa vicenda che aveva caratterizzato il secolo.

Con il 500, come è noto, l'arte della memoria rinasce e si trasforma: si intreccia con il neoplatonismo, l'ermetismo, la cabala, con la ricerca di un nuovo metodo per acquisire il sapere, per comunicarlo e conservarlo; interagisce con i tentativi di costruire una lingua universale, di trovare la *clavis universalis* del sapere enciclopedico, di trasformare la mente umana in un teatro in cui si rifletta la struttura profonda della realtà. Non è su questi aspetti della vicenda che vorremmo qui fermarci, ma su di una componente che forse non è stata ancora sufficientemente considerata: essa ci permetterà di collocare il mito dell'uomo\biblioteca entro un contesto che ne mette in luce insieme la verità e la fragilità. Lo sviluppo cinquecentesco dell'arte della memoria ha in sé qualcosa di paradossale. Coincide infatti con il diffondersi della stampa, con il crearsi cioè di una nuova situazione in cui l'arte della memoria perde via via di importanza, fino a diventare sostanzialmente inutile. Nello stesso tempo c'è una lunga fase di convivenza, e di interazione, si realizza cioè un equilibrio instabile quanto affascinante, complesso quanto provvisorio. Ci limiteremo qui a indicarne alcuni elementi.

Per praticare l'arte della memoria, come si diceva, si devono costruire *imagines agentes* che vanno mentalmente collocate secondo un certo ordine, entro uno spazio scandito dalla successione dei *loci*. Con lo sviluppo della stampa, si verifica un processo per cui la spazialità ordinata della pagina del libro e la spazialità ordinata del sistema di memoria si vengono a sovrapporre, vengono, in certo modo, a coincidere. Fin dall'avvento della scrittura i maestri di memoria avevano riformulato i loro insegnamenti e le loro tecniche, adeguandoli alla nuova realtà. L'arte della memoria viene infatti paragonata a una scrittura mentale, in cui

---

molte cose che Sonne conosceva a memoria, dal principio alla fine, c'era la Bibbia. Sapeva citare qualunque passo in ebraico, senza esitare e senza dover riflettere. Tuttavia non faceva sfoggio di queste gesta mnemotecniche, che non avevano mai nulla di teatrale». (E. CANETTI, *Il gioco degli occhi*, Milano, Adelphi, 1985, p. 175).

le *imagines agentes* sono come le lettere dell'alfabeto e i *loci* sono come le righe che vengono tracciate sul foglio, o incise sulla pietra. Il momento in cui chi pratica l'arte ripercorre mentalmente il sistema che ha costruito, viene così a corrispondere al momento della lettura. Non si tratta, ovviamente, di metafore o similitudini neutre. L'arte della memoria si trasforma profondamente, interagendo con le realtà nuove che le tecnologie della scrittura prima, della stampa poi hanno contribuito a creare. Gli spazi dell'interiorità si rimodellano a immagine e somiglianza degli spazi esteriori e artificiali della pagina scritta e stampata. Il libro, il libro illustrato in primo luogo, prima di diventare il sostituto e il nemico inesorabilmente vittorioso delle tecniche della memoria, ne diventa lo specchio e insieme lo strumento. È significativo che le testimonianze più esplicite in questo senso vengano da personaggi come Lodovico Dolce, da letterati cioè che lavorano a stretto contatto con editori e tipografi.<sup>34</sup> Il mito dell'uomo\biblioteca segna, in un certo senso, l'apogeo di questo paradossale equilibrio fra libro e tecniche della memoria: è un mito che, appunto, nasce con la scrittura e trova la sua più artificiosa e complessa versione nell'età della stampa.

C'è poi un altro aspetto che vorremmo prendere in considerazione. Il 500 è un secolo caratterizzato dalla ricerca di una norma, dal tentativo di darsi un canone esaustivo. Il classicismo segna ad esempio profondamente, anche per scarto e negazione, la produzione letteraria. Non abbiamo, credo, sufficientemente considerato il fatto che, in un mondo così ossessivamente preoccupato di fissare dei modelli, la memoria gioca un ruolo essenziale. Se infatti la produzione del nuovo passa attraverso l'imitazione dell'antico, se l'individualità dello scrittore non si può esprimere che facendo proprio un discorso 'altro', scrivere vorrà dire in primo luogo ricordare. Tutto si gioca, infatti, sul rapporto fra imitazione e variazione; è essenziale dunque che l'autore abbia ben presente alla memoria il testo che di volta in volta prende a modello. Ma tutto ciò incide fortemente anche sulla natura e la qualità della ricezione. Il lettore ideale, quello che il testo classicista richiede e, nello stesso tempo, contribuisce a costruire, è il lettore che a sua volta è in grado di compiere una «agnizione di lettura»,<sup>35</sup> è il lettore cioè che sa cogliere lo spessore del testo, che sa riconoscere i testi 'altri', quelli che insieme si

<sup>34</sup> Cfr. L. DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescer et conservar la memoria*, Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1575, c. 86r: per costruire le immagini della memoria, «sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggidi si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito».

<sup>35</sup> G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 1967, 2, pp. 191-198.

stagliano e si nascondono dietro la superficie delle 'nuove' parole; è, in altri termini, il lettore che a sua volta ricorda, che è in grado di ripercorrere il processo di imitazione\variazione, e quindi appunto di memoria, che l'autore ha attuato.

La memoria si rivela così componente primaria del codice classicista, sia per la scrittura che per la lettura, sia per la produzione dei testi che per la loro recezione. È una componente così importante che rischiamo di non vederla, come la «lettera rubata» del racconto di Edgar Allan Poe, che si nasconde perché tutti la vedono, e nessuno la nota, che diventa invisibile, dunque, per eccesso di visibilità.

Ma, ci possiamo chiedere, come si costruisce questa memoria che la letteratura classicista postula sia per la sua produzione che per il suo consumo? C'era una risposta antica e tradizionale a questa domanda. Secondo il modello umanistico la memoria letteraria è frutto di un lungo, faticoso, personale esercizio, si ottiene cioè attraverso un paziente lavoro di lettura, di degustazione, di meditazione dei testi. È un modello di costruzione della memoria che dura anche nell'età della stampa e arriva sostanzialmente fino ai nostri giorni. Nel 500, tuttavia, si realizzano anche condizioni nuove. Il vecchio modello umanistico si rivela insufficiente in un'età che vede, attraverso la stampa, un forte aumento del pubblico, oltre che del ceto dei letterati. La nuova tecnologia, inoltre, trasforma il libro in un prodotto artificiale, rapidamente riproducibile. Si rafforzano così, sotto la spinta di fattori diversi, esigenze di facilità, di rapidità, anche di meccanicità nella lettura e nell'apprendimento. Il vecchio modello di costruzione della memoria diventa, per certi aspetti, insufficiente e obsoleto. Anche questo crea un terreno di interazione fra le vecchie tecniche della memoria e il nuovo mondo del libro stampato. L'arte della memoria fornisce infatti gli strumenti con cui rafforzare e accelerare i processi naturali di formazione della memoria culturale, e della memoria letteraria in primo luogo. Il più famoso sistema di memoria cinquecentesco, quello di Giulio Camillo, è esattamente questo: una grande macchina testuale, che dà ordinata collocazione alla memoria letteraria del classicismo e la rende pronta e disponibile per il riuso, per la scrittura, appunto, di nuovi testi.<sup>36</sup>

L'arte della memoria, dunque, fa da interfaccia tra la biblioteca e lo scrittoio, tra la lettura e la scrittura. L'uomo\biblioteca del 500, secondo i canoni dominanti, è colui che padroneggia i vasti campi del sapere

---

<sup>36</sup> Cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a c. di L. BOLZONI, Palermo, Sellerio, 1991.

e insieme i segreti della bellezza: nei testi esemplari che sono disposti sugli scaffali della biblioteca, infatti, già sono depositati gli ingredienti adatti a tutte le necessità; si tratterà solo di distillarli e di ricombinarli, dando loro nuove forme e nuova vita.

### 7. Immagini e scrittura in Elias Canetti

Per molti aspetti, dunque, siamo di fronte a modelli che oggi sentiamo come profondamente estranei; la loro ricomparsa nel nostro mondo sembra non poter avvenire che in forma straniata e capovolta: lo abbiamo visto nel protagonista del romanzo di Canetti, il sinologo Peter Kien. Eppure, per altri aspetti, il rapporto con il Novecento appare più complesso. Torniamo, ad esempio, proprio a Canetti. I suoi scritti autobiografici, interrogati nell'ottica apparentemente del tutto estranea dell'arte della memoria, e della sua dimensione creativa, rivelano più di un motivo di interesse.

Canetti torna più volte sulla genesi del suo primo romanzo. Assecondando una specie di lucida ossessione, ci costruisce intorno un vero e proprio mito. Attraverso i saggi raccolti in *La coscienza delle parole* e le varie puntate della *Storia di una vita* (*Il frutto del fuoco*, per il decennio 1921-1931, *Il gioco degli occhi*, per gli anni fra il '31 e il '37), vediamo infatti delinearci, per frammenti e variazioni, una specie di destino: la scrittura del romanzo appare come il frutto di scelte successive, attraverso le quali il caos iniziale va prendendo forma, fino a incanalarsi, come per necessità, entro un unico alveo.

Per noi è di straordinario interesse vedere come, in questo processo attraverso cui Canetti ricorda\ricostruisce la propria storia (e la storia del suo romanzo), un ruolo centrale venga affidato alle immagini (*Bilder*), intese, come vedremo, sia nel senso specifico di quadri, sia in un senso molto più ampio. Seguiamo dunque, almeno per alcuni aspetti, la vicenda del giovane Canetti, a Vienna negli anni '20, studente di chimica alla ricerca della propria vocazione letteraria, affascinato dallo scrittore e polemista Karl Kraus tanto da subirne una vera e propria dittatura del gusto. Accanto alla lettura di alcuni narratori, come Dostoevskij, Poe, Gogol, Stendhal, il rapporto intenso che instaura con alcune immagini pittoriche gli fornisce gli strumenti attraverso cui costruire un proprio spazio di libertà. «Direi che queste letture – leggiamo in un saggio del 1973 raccolto in *La coscienza delle parole* – furono allora la mia segreta esistenza in cantina. Da essa, e dai pittori Grünewald e Breughel, cui la sua[di Kraus] parola non

giungeva, trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione». <sup>37</sup>

A quelle stesse immagini, come racconta più dettagliatamente ne *Il frutto del fuoco*, Canetti attinge per cercare spazi di libertà da un'altra tirannia, ben più forte e insidiosa: quella della madre. Quelle immagini lo aiutano, egli dice, a costruire la propria strada, a trovare una risposta, sia in termini etici che espressivi, all'accusa di volontario accecamento che la madre gli aveva rivolto. Il problema per lui, egli sostiene, non era tanto quello di non voler vedere la realtà, quanto piuttosto di evitare di soccombere alla realtà:

Sì, era vero, non volevo imparare come va il mondo. Avevo la sensazione che basti guardare e capire qualcosa di riprovevole per diventarne corresponsabili. Non volevo imparare, se imparare significa essere costretti a percorrere quella via. Era dall'apprendimento per *imitazione* che io mi difendevo... Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino di quanto supponesse la mamma, e forse, a quell'epoca, di quanto io stesso potessi immaginare. <sup>38</sup>

Questa «altra via» è costituita appunto dalle immagini, e proprio per descriverla Canetti mescola strettamente esperienze autobiografiche legate a singoli quadri con una riflessione più generale sul ruolo che le immagini hanno nel dar forma al ricordo e alle passioni.

Le immagini – scrive Canetti – sono reti, quel che vi appare è la pesca che rimane. Qualcosa scivola via e qualcosa va a male, ma uno riprova, le reti le portiamo con noi, le gettiamo e, via via che pescano, diventano più forti. È importante, però, che queste immagini esistano anche *al di fuori* della persona, in lui sono anch'esse soggette al mutamento. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte, e non uno solo di noi, ma chiunque si senta nell'incertezza. Quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire dell'esperienza, ci rivoliamo a un'immagine...Allora l'esperienza si ferma, la guardiamo in faccia. Allora ci acquietiamo nella conoscenza della realtà, che è nostra, anche se qui era stata prefigurata prima di noi. Apparentemente, essa potrebbe esistere anche senza di noi. Ma questa apparenza è ingannevole, l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza per destarsi. Così si spiega che certe immagini rimangono assopite per generazioni: nessuno è stato capace di guardarle con l'esperienza che avrebbe potuto ridestarle.

Forte si sente colui che trova le immagini di cui la sua esperienza ha bisogno. Saranno molte, ma non possono essere troppe, perché la loro funzione

<sup>37</sup> E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, p. 74.

<sup>38</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, Milano, Adelphi, 1994, p. 121.

consiste proprio nel tenere insieme la realtà, che altrimenti si disperderebbe in mille rivoli... Io ho avuto la fortuna di trovarmi a Vienna, quando più avevo bisogno di queste immagini. Contro la falsa realtà da cui mi sentivo minacciato, la realtà della piattezza, della rigidità, dell'utile, dell'angustia, dovevo trovare l'altra realtà, che era vasta a sufficienza perché potessi dominare anche le sue durezza, senza soccombere.<sup>39</sup>

Ho trascritto questo lungo brano perché esso fa da introduzione agli esempi specifici che seguono, e che ci introducono nel vivo del rapporto fra immagini e scrittura. Vediamo che per Canetti c'è un gioco vitale di scambio, di interrelazione tra le immagini dei grandi pittori, le immagini interiori, l'esperienza individuale. Certe immagini dei pittori, collocate in un determinato luogo, offrono uno strumento stabile con cui fronteggiare il divenire, costituiscono una forma unitaria e definita cui ricondurre la pluralità disordinata della vita. Per Canetti esse costituiscono una specie di macchina ottica e conoscitiva, che funziona grazie a un gioco di distanziamento e di riconoscimento, di alterità e di identificazione. Le immagini dei pittori, infatti, permettono di guardare in faccia il male e il divenire della nostra realtà proprio attraverso la rappresentazione di qualcosa altro; per questo sono griglie cui si può ricondurre la molteplicità dell'esperienza, o «reti» che pescano, per riprendere la metafora di Canetti. D'altra parte «l'immagine ha bisogno della nostra esperienza per destarsi»: alla vita dell'immagine, in altri termini, è necessario uno sguardo che sappia compiere quel riconoscimento che è nello stesso tempo libera interpretazione, personale gioco di associazioni; grazie ad esso, potremmo dire usando la terminologia dell'arte della memoria, l'immagine si fa depositaria dei nostri ricordi, dà loro una forma 'altra', e ce li restituisce, vivi, al momento del bisogno. È proprio questo travestimento, per Canetti, che permette di guardare in faccia la realtà: le forme 'altre' delle immagini danno la possibilità di accostarsi alla realtà senza soccombere, senza farsene dominare.

E vediamo ora come Canetti descrive l'incontro con le immagini di cui «aveva bisogno». A Vienna conosce per la prima volta Breughel. Nei suoi quadri vede prender forma alcuni dei problemi e delle angosce che lo ossessionavano: ne *La parabola dei ciechi* egli proietta il modo in cui vive la questione dell'accecamento, emblema, come si diceva sopra, dell'approccio conoscitivo e morale nei confronti della realtà e legata nello stesso tempo all'esperienza dolorosa di una temporanea cecità;

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

ne *Il trionfo della morte* egli vede raffigurato il tema della lotta contro la morte.

A Francoforte aveva avuto un altro incontro di sconvolgente intensità:

A Francoforte, per arrivare allo Städelches Kunstinstitut, si deve attraversare il Meno. Contemplavo il fiume e la città, e poi respiravo profondamente, per trovare il coraggio di affrontare la cosa terribile che mi attendeva. *Sansone accecato dai Filistei*, il grande quadro di Rembrandt, mi spaventava, mi torturava e m'incatenava lì.<sup>40</sup>

Nelle immagini di Rembrandt Canetti vedeva rappresentato l'orrore dell'accecamento, nel momento stesso in cui sta inesorabilmente per verificarsi, e, attraverso il personaggio di Dalila, vedeva prender forma l'odio. Commentando le sue reazioni di fronte al quadro, Canetti riprende e arricchisce quanto aveva detto prima sulla funzione delle immagini, rendendo esplicito ciò cui prima accennavamo attraverso il rinvio alle *imagines agentes* dell'arte della memoria: non solo le immagini permettono di catturare, come attraverso una rete, la realtà, aiutano a vedere nonostante, e anzi attraverso l'accecamento; proprio per questo esse rendono anche possibile il ricordo, nel senso che danno corpo, rappresentazione ai brandelli dolorosi dell'esperienza. Il quadro di Rembrandt, scrive Canetti, mi ha insegnato l'odio; in realtà l'avevo già provato, da bambino, a cinque anni, «ma questo non significa ancora sapere ciò che si è provato; per riconoscerlo occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma in altri. Reale diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo abbiamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo: ora è reale».<sup>41</sup> Le immagini dei quadri aiutano dunque la costruzione di im-

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 126. Interessante è anche la testimonianza presente in *La lingua salvata*, Milano, Adelphi, 1994, p. 42: «Quella scena che non ho mai dimenticata [la casa di un vicino che si era incendiata, quando Canetti aveva quattro anni], mi è più tardi riapparsa nei quadri di un pittore, così che ora non potrei dire che cosa ci fosse in origine e che cosa si sia aggiunto in seguito a quei quadri. Avevo diciannove anni quando a Vienna mi trovai davanti ai quadri di Brueghel. Riconobbi immediatamente le molte minuscole figure dall'incendio della mia infanzia. Quei quadri me li sentivo familiari come se li avessi avuti sempre davanti agli occhi. Provai per essi un'attrazione straordinaria e andavo a rivederli ogni giorno. La parte della mia vita cominciata con quell'incendio proseguiva immediatamente in quei quadri, come se nel frattempo non fossero passati quindici anni. Così Brueghel è diventato per me il pittore più importante di tutti, ma non l'ho acquisito, come tante altre cose più tardi, con la contemplazione o la riflessione. L'ho ritrovato dentro di me, come se mi avesse aspettato già da molto tempo, sicuro che un giorno sarei arrivato a lui».

magini interiori che sono depositarie insieme di conoscenza e di ricordo. Nello stesso tempo esse aiuteranno a dar forma alla scrittura: i quadri di Breughel e Rembrandt non solo segnano le tappe figurative del percorso che sboccherà nel romanzo ma, insieme con la pala di Isenheim, concorrono a costruire l'ideale teatro della memoria entro il quale Canetti colloca la scrittura del suo testo.

Se Brueghel e Rembrandt, infatti, danno forma ad alcuni elementi angosciosi dell'esperienza di Canetti – l'accecamento, la lotta con la morte, l'odio – è la grande pala di Isenheim, dove Grünewald ha rappresentato la Crocifissione, che offre al giovane un modello formale che è all'altezza della nuova consapevolezza acquisita: un modello di «verità», un esempio di rigore rappresentativo al quale si rifarà anni dopo, al momento della scrittura del romanzo, in polemica contro l'«amabilità», la «compiacenza», il «sentimentalismo melodrammatico» che lo disgustavano nella letteratura viennese alla moda.<sup>42</sup> Il giovane Canetti si ferma a Colmar nella primavera del 1927, mentre torna a Vienna da Parigi, dove era stato per una visita alla madre, e resta per tutta la giornata a guardare la pala di Isenheim:

Guardavo il corpo di Cristo senza lacrimevole smarrimento, lo stato orripilante di quel corpo mi sembrava vero, e davanti a quella verità compresi ciò che mi aveva turbato nelle altre crocifissioni: la bellezza, la trasfigurazione...- Ciò da cui nella realtà avremmo certo distolto lo sguardo con raccapriccio, qui, in questo dipinto, era ancora possibile coglierlo nella sua pienezza: un ricordo dell'orrore che gli uomini si procurano l'un l'altro. La guerra e la morte chimica erano ancora abbastanza vicine, nella primavera del 1927, per conferrare veridicità a quel dipinto.<sup>43</sup>

Scopo dell'arte, continua Canetti, non è tanto quello di operare la catarsi, ma di far vedere la verità dell'orrore.

Che cosa possono le illusioni consolatorie davanti a questa verità? Essa è sempre uguale a se stessa e deve rimanere dinanzi ai nostri occhi. Tutti gli orrori che incombono sull'umanità sono anticipati in questo dipinto. Il dito di Giovanni, mostruosamente, lo dice: così è adesso, e così sarà ancora.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, cit., p. 341.

<sup>43</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 235.

<sup>44</sup> *Ibid.*. Durante la guerra civile spagnola, Canetti riconosce nelle acqueforti di Goya i *Disastri della guerra*, la stessa capacità di rappresentare la verità dell'orrore che lo aveva colpito in Grünewald: «Dopo il Cristo di Grünewald, nessuno aveva rappresentato l'orrore come lui, senza migliorarlo di un filo rispetto alla realtà, ripugnante, opprimente, più sconvolgente di qualsiasi profezia e tuttavia senza soggiacervi. La coercizione che esercitava sul riguardante, la direzione

La pala di Isenheim, proprio perché interprete rigorosa della verità dell'orrore, diventa, nell'ottica di Canetti, non solo immagine che dà forma a una conoscenza e a una memoria individuali e collettive, ma anche immagine profetica, capace – avrebbe detto l'Ariosto – di 'ricordare' il futuro.<sup>45</sup> Da questo momento le figure dipinte da Grünewald si trasformano, in modo sempre più consapevole, in una presenza di cui lo scrittore non può fare a meno.

Tornato a Vienna, trova una nuova stanza d'affitto fuori città, nella Hagenbergasse, vicino al Lainzer Tiergarten, con vista sullo Steinhof, la «città dei pazzi» in cui vivevano seimila persone. Ottiene dalla riluttante affittacamere il permesso di appendere alla pareti, come racconta nella *Coscienza delle parole*, «le riproduzioni che portavo sempre con me... Da anni vivevo con alcune grandi riproduzioni degli affreschi della Cappella Sistina, e tale era la mia devozione per i Profeti e le Sibille di Michelangelo che neanche per quella stanza le avrei sacrificate».<sup>46</sup> Ben presto diventa però chiaro che la ricerca della nuova stanza corrisponde anche alla ricerca di un luogo in cui collocare le riproduzioni della pala di Isenheim. Raccontando infatti lo stesso episodio ne *Il frutto del fuoco*, Canetti scrive: «Arrivai, dunque, con le riproduzioni della Sistina; ma non perdetti di vista il mio vero proposito, cercare le riproduzioni della pala di Isenheim e appendere alle pareti tutti i particolari di quel dipinto di cui fossi riuscito a entrare in possesso. La ricerca durò a lungo. In questa stanza ho abitato per sei anni e qui ho scritto, dopo aver appeso intorno a me le riproduzioni di Grünewald, *Auto da fé*».<sup>47</sup>

La conclusione del brano citato sottolinea lo stretto legame fra la presenza delle immagini di Grünewald e la scrittura del romanzo: è la sintesi sbrigativa di una storia complessa che si dirama per alcuni anni, la storia di un progressivo «riconoscimento»<sup>48</sup> e poi della necessità di un definitivo allontanamento.

---

ineludibile che imprimeva ai suoi occhi, era l'ultimo brandello di speranza, anche se nessuno avrebbe osato chiamarlo così». (*Il gioco degli occhi*, cit., p. 342). Vedremo poi come la «coercizione» esercitata sugli occhi di chi guarda dalla pala di Isenheim abbia un ruolo importante nella scrittura di *Auto da fé*.

<sup>45</sup> Cfr. *Orlando Furioso*, XXXIII, 3, 6.

<sup>46</sup> E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, p. 331.

<sup>47</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 238.

<sup>48</sup> Il «riconoscimento» si delinea come una rivelazione progressiva, che è già tutta in germe fin dall'inizio e che matura senza che Canetti se ne renda conto (cfr. *La coscienza delle parole*, cit., p. 74: «trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione»; *Il frutto del fuoco*, cit., p. 121: «Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino... di quanto io stesso potessi immaginare»). Canetti è inoltre sempre attento a sottolineare il convergere di diversi elementi, che producono scelte di scrittura proprio nel momento in cui si rispecchiano (si adem-

Nel 1928 Canetti trascorre a Berlino alcuni mesi di una vita molto intensa; tornato a Vienna, nella sua stanza della Habenberggasse, il caos dei ricordi si rispecchia nelle immagini diaboliche della Crocifissione di Grünewald: «di giorno e di notte veniva a galla tutto quanto, senza regola, senza senso, così almeno mi sembrava, assillandomi in forme diverse, proprio come i diavoli di Grünewald, la cui pala d'altare avevo appeso, nelle riproduzioni dei suoi particolari, alle pareti della mia stanza». <sup>49</sup>

Il caos comincia a prendere forma, racconta Canetti ne *La coscienza delle parole*, quando gli viene in mente

che il mondo non si può più raffigurare come nei romanzi di un tempo, per così dire dal punto di vista di un unico scrittore, il mondo era *andato in pezzi*, e solo se si aveva il coraggio di mostrarlo nella sua frammentazione era ancora possibile dare di esso un'immagine veritiera. <sup>50</sup>

Nasce così il progetto della *Comédie humaine dei folli*, il tentativo cioè di rendere visibile l'orrore della realtà attraverso le immagini di otto «personaggi estremi», dominati ciascuno da un tipo di follia: proprio l'implacabile rigore che ne deriva è ciò che affascina Canetti:

Era un laccio che avevo estratto da una matassa aggrovigliata, e volevo che fosse puro, indimenticabile. Doveva imprimersi nella memoria come un Don Chisciotte. <sup>51</sup>

Mentre gli altri rimangono puri abbozzi, uno di questi personaggi finisce con l'imporsi, diventando a un certo punto padrone del campo: è l'Uomo dei libri, il protagonista, appunto, del futuro *Auto da fê*. <sup>52</sup> La

---

piono, in un certo senso) l'uno nell'altro. Così ad esempio la vista quotidiana dello Steinhof, la città dei folli, contribuisce a dar forma al ricordo dei «personaggi eccessivi» conosciuti a Berlino e contribuisce alla scelta dei personaggi della «Comédie humaine». Nello stesso tempo fornisce il «luogo» in cui collocarli: «Quando scrivevo in casa... avevo davanti agli occhi i padiglioni dei pazzi dello Steinhof. Pensai a coloro che vi erano rinchiusi e li misi in relazione con i miei personaggi. La muraglia che circondava lo Steinhof divenne la muraglia della mia impresa. Scelsi il padiglione che vedevo più distintamente e là mi immaginai una corsia, nella quale i miei personaggi, alla fine, si sarebbero ritrovati...Qualunque fosse stata la loro sorte, sarebbero rimasti in vita. Dalla mia finestra avrei guardato verso di loro, nel loro padiglione, e ora l'uno ora l'altro si sarebbe mostrato alla sua finestra, chiusa dall'inferriata, e mi avrebbe fatto un cenno» (*Il frutto del fuoco*, cit., pp. 327-328).

<sup>49</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 322.

<sup>50</sup> E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, cit., p. 339.

<sup>51</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 326.

<sup>52</sup> L'«Uomo dei libri» si impone, ancora una volta, attraverso un processo di riconoscimento. Dopo averla inserita nella galleria di folli, Canetti sente che questa figura prende decisamente il sopravvento quando viene a sovrapporsi a un ricordo: quello di un uomo che, mentre

scrittura del romanzo è rappresentata come un atto doloroso («La crudeltà di un uomo che si impone una verità ferisce lui stesso più di chiunque altro, fa male allo scrittore cento volte di più che al lettore»<sup>53</sup>); il suo compimento appare come frutto di una disciplina ascetica, di un rigore, di una severità che, se da un lato trovano nella *Metamorfosi* di Kafka un modello letterario irraggiungibile, dall'altro si 'riconoscono' ancora una volta nella pala di Isenheim:

se non cedetti mai a questa tentazione [di finire bruscamente il romanzo] lo devo anche alle riproduzioni della pala di Isenheim che nella mia stanza avevano sostituito gli affreschi della cappella Sistina. Mi vergognavo di fronte a Grünewald che aveva intrapreso quell'opera di immensa difficoltà lavorandovi ininterrottamente per quattro anni... A quell'epoca i particolari della pala di Grünewald che vedevo di continuo intorno a me rappresentarono per me un indispensabile incitamento.<sup>54</sup>

Prima di essere un personaggio in carne e ossa, come abbiamo visto, il protagonista del romanzo è una immagine che rende visibile un tipo di follia. Per questo la scelta di un nome è, allo stesso tempo, difficile e irrilevante; le parole scelte non soddisfano mai e non si liberano dal gioco dei rinvii, dei presagi, delle allusioni più o meno trasparenti. All'inizio il protagonista si chiama solo con l'iniziale che indica la sua ossessione (B, da *Büchermensch*, l'Uomo dei libri); poi prende un nome che indica il suo destino (*Brand*, incendio); poi si chiamerà Kant, e il titolo diventa *Kant prende fuoco*; nel '35, per la pubblicazione, Canetti è costretto a cambiarlo: il nome del personaggio diventa, come si diceva, Kien (legno resinoso). «La minaccia incombente che il mondo s'incendiasse – scrive Canetti – rimase nel nome del protagonista. Ma il dolore diventò più forte, fino al titolo *Die Blendung* [acceccamento, abbagliamento]. Quel titolo conteneva, irriconoscibile per chiunque altro, il ricordo dell'acceccamento di Sansone, che neppure oggi io oso rinnegare».<sup>55</sup> Il «ricordo» chiude in un certo senso un ciclo, perché proietta,

---

bruciava il Palazzo di Giustizia di Vienna il 15 luglio 1927, e la polizia sparava sui manifestanti, gridava disperato che bruciavano tutti i fascicoli (*La coscienza delle parole*, cit., pp. 332-333). Canetti ama sottolineare il carattere istantaneo, quasi necessario e meccanico, della sovrapposizione. Quando racconta l'episodio a un amico, Thomas Marek, questi si mette a ridere sgangheratamente. «In quel momento – egli scrive – vidi davanti a me l'“Uomo dei libri”, uno dei miei otto personaggi; al posto dell'omo che gemeva per i fascicoli saltò fuori lui, tutto a un tratto: stava vicino al Palazzo di Giustizia in fiamme, e io fui come folgorato dall'idea che dovesse bruciare con tutti i suoi libri» (*Il frutto del fuoco*, cit., p. 372).

<sup>53</sup> E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, cit., p. 342.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 375.

dietro il romanzo che finalmente esce in pubblico, la prima delle immagini in cui il giovane Canetti si era riconosciuto, così da usarla come «rete» per le sue angosce e le sue scelte: il grande quadro di Rembrandt su *Sansone accecato dai Filistei*, che lo aveva affascinato e terrorizzato a Francoforte. Ma, ancora una volta, è la pala di Isenheim a recitare, tra le immagini, il ruolo più importante. Lo possiamo vedere dal modo in cui, in apertura del libro di ricordi dedicato al periodo 1931-1937, Canetti rievoca il periodo di crisi, il «deserto» attraversato dopo che ha posto fine al romanzo facendo morire Peter Kien nel fuoco, insieme con i suoi libri (in un «auto da fé», appunto, come suona quello che sarà il titolo definitivo).<sup>56</sup>

Durante tutta la stesura del libro – egli scrive – Kant [il penultimo nome assunto dal protagonista, come si diceva] era stato talmente bistrattato e io mi ero talmente tormentato per reprimere ogni compassione verso di lui, per non lasciare in me neppure la minima traccia di compassione, che dal punto di vista dell'autore il mettere fine alla sua esistenza era piuttosto una liberazione.

Ma per questa liberazione erano stati coinvolti i libri, e il fatto che essi fossero finiti in fiamme lo sentivo come se fosse accaduto a me stesso. Mi sembrava di aver sacrificato non soltanto i miei libri personali, ma quelli del mondo intero, perché la biblioteca del sinologo conteneva tutto ciò che aveva qualche valore per il mondo, i libri di tutte le religioni, quelli di tutti i pensatori, quelli delle letterature orientali, quelli delle letterature occidentali, solo che avesse conservato anche un minimo di vita. Il fuoco aveva distrutto tutto questo, io lo avevo permesso senza fare neppure un tentativo di salvare qualcosa, e adesso rimaneva un deserto, non c'era nient'altro che il deserto, e io ne portavo la colpa.<sup>57</sup>

Dopo aver bruciato i libri nel suo romanzo, dunque, inizia per Canetti una fase angosciosa, caratterizzata dall'incapacità di provare interesse e piacere nella lettura, oltre che dalla difficoltà di scrivere. Possiamo accostare queste pagine a quelle dei trattati di memoria dove si spiega come liberarsi dalle immagini che non servono più, che sono diventate angosciose e ingombranti: distruggerle con il fuoco è, come si ricorderà, una delle tecniche consigliate. D'altra parte, ci dice la tradizione dell'arte della memoria, la lotta con l'immagine, con i fantasmi che abbiamo costruito, non è sempre facile né immediatamente vittoriosa. Le pagine del diario di Canetti ci ripropongono, viste in questa chiave,

<sup>56</sup> La prima traduzione inglese del romanzo ha un altro titolo ancora, *La torre di Babele*.

<sup>57</sup> E. CANETTI, *Il gioco degli occhi*, cit., p. 14.

il nesso profondo tra lettura e scrittura, fra memoria e invenzione, e anche la forza autonoma, la natura 'viva' dei fantasmi che popolano la mente, e le pagine dei libri. Indicativa in questo senso è anche una annotazione de *Il frutto del fuoco*, dedicata a quel lavoro intenso e molteplice che vede Canetti impegnato nella contemporanea stesura di otto storie incentrate su otto tipi di follia, o di passioni estreme: «Appena cominciano a definirsi i contorni di una simile figura, il rapporto si inverte e non è più tanto sicuro chi dei due possiede l'altro trascinandolo dove meglio crede». <sup>58</sup>

Ma veniamo alle pagine dedicate al rapporto, così strano eppure per noi così familiare, che durante la stesura del romanzo Canetti instaura con le immagini di Grünewald.

In quelle settimane [cioè dopo aver portato a termine il romanzo] la cosa che mi tormentava di più era la mia stanza nella Hagenberggasse. Da oltre un anno convivevo con le riproduzioni della pala di Isenheim, che mi erano penetrate nel sangue con gli spietati particolari della crocifissione. Finché ero occupato a scrivere il romanzo mi sembrava che fossero al *posto giusto, come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione. Erano ciò che io VOLEVO sopportare, non mi ci assuefacevo, non le perdevo mai di vista*, si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro: chi potrebbe essere così temerario e così mentecatto da paragonare le sofferenze del sinologo con quelle del Cristo? Eppure si era stabilito come un legame tra le riproduzioni alle pareti e i capitoli del libro. Quelle immagini mi erano diventate così necessarie che non le avrei mai sostituite con nient'altro. Non valeva a dissuadermi neanche il raccapriccio delle poche persone che venivano a trovarmi.

Ma quando le fiamme ebbero divorato la biblioteca e il sinologo, avvenne uno strano cambiamento, qualcosa che non mi ero aspettato. Grünewald ricuperò tutta intera la sua forza. Non appena smisi di lavorare al romanzo, il pittore tornò lì soltanto per se stesso, e lui solo rimase operante nel deserto che io avevo creato. Quando rincasavo, la vista delle pareti della mia stanza mi riempiva di paura. Tutto ciò che di minaccioso io sentivo prendeva nuovo vigore in Grünewald. <sup>59</sup>

È una testimonianza davvero stupefacente, dal nostro punto di vista. Per usare vecchi schemi, possiamo dire che le immagini della Crocifissione hanno agito appunto da immagini dell'arte della memoria: collocate «al posto giusto», sollecitano l'attenzione, la concentrano in

<sup>58</sup> E. CANETTI, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 325.

<sup>59</sup> E. CANETTI, *Il gioco degli occhi*, cit., pp. 16-17.

sé («come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione»), e a quel punto mettono in moto la catena delle associazioni, il gioco delle metamorfosi: «si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro». La passione di Cristo diventa immagine di memoria delle sofferenze di Peter Kien, accompagna cioè e facilita la narrazione delle sue sventure, funziona, per usare di nuovo un'antica terminologia, da fonte topico del romanzo. Quando il libro è finito, e l'autore ha cercato di distruggere, con il rogo, i fantasmi che lo abitavano, anche le immagini della Passione smettono di funzionare creativamente: ridiventano soltanto angosciose, crudeli, insopportabili.

Queste pagine segnano in un certo senso il momento culminante, e la conclusione, di una lunga storia, iniziata con la visita a Colmar, nel '27, e finita nel '31, con la fine della stesura del romanzo. Come abbiamo visto, il rapporto con le immagini di Grünewald si è fatto via via più stretto; esso perde di significato quando le immagini non sono più *agentes* nel teatro della memoria e della scrittura.

Come si diceva, Canetti intitola l'opera autobiografica da cui abbiamo tolto queste ultime citazioni *Il gioco degli occhi*. L'immagine si riferisce nel testo a Anna Mahler, al singolare rapporto di seduzione e di gioco che instaura con le persone:

Se una volta posava gli occhi su una cosa, lei doveva giocarci, doveva conquistarsela, come se si trattasse di un gomito, di un oggetto, non di alcunché di vivo. Soltanto quel gioco degli occhi era pericoloso in lei, per il resto era una buona amica.<sup>60</sup>

Noi abbiamo pensato che si potrebbe usare questa immagine proprio per rappresentare le complesse suggestioni che l'arte della memoria porta con sé, sia quando svolge specificamente i suoi compiti mnemonici sia quando ci apre spiragli sui misteriosi meccanismi della scrittura letteraria.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 295.