

LA CULTURA DELLA MEMORIA

A CURA DI  
LINA BOLZONI E PIETRO CORSI

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

BF 371  
C 84  
1992

INDICE

Introduzione, <i>di Lina Bolzoni e Pietro Corsi</i>	p. 7
➤ Le arti della memoria: rinascite e trasfigurazioni, <i>di Paolo Rossi</i>	13
➤ Mnemotecniche come semiotiche, <i>di Umberto Eco</i>	35
➤ Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative, <i>di Lina Bolzoni</i>	57
L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio pittorico in Italia nel Duecento e Trecento, <i>di Jean-Philippe Antoine</i>	99
Schemi geometrici, artifici retorici, oggetti di meraviglia nel trattato quattrocentesco sulla memoria di Giovanni Fontana, <i>di Eugenio Battisti</i>	117
Arte della memoria e codici letterari nei giochi didattici dall'Umanesimo a Comenio, <i>di Massimiliano Rossi</i>	139
Esercizi di memoria. Dal «theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi Spirituali» di Ignazio di Loyola, <i>di Corrado Bologna</i>	169
Un sistema mnemonico per la Cina: gli adattamenti culturali di Matteo Ricci, <i>di Jonathan Spence</i>	223
Medicamenti per aiutare la memoria: «El Fenix de Minerva» (1626) di Juan Velazquez de Azevedo, il «De interiorum morborum curatione» (1620) di Ludovico Mercado e le ricette all'anacardio, <i>di Giuseppa Saccaro Del Buffa Battisti</i>	233

ISBN 88-15-03445-5

Copyright © 1992 by Società editrice il Mulino, Bologna. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Gli antiquari e la memoria. Alcuni aspetti dei trattati di archeologia nel Seicento e Settecento, di Carlo Roberto Chiarlo	p. 271
Memoria e senso di sé. Sul ruolo della memoria nella teoria della psicologia dall'antichità a Giambattista Vico, di Irving Lavin	291
➤ Eros e memoria nella cultura del Rinascimento, di Massimo Ciavolella	319
Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della «Ginestra», di Franco Ferrucci	335
La memoria oggi, di Israel Rosenfield	349
Memoria e identità, di Oliver Sacks	365

LINA BOLZONI E PIETRO CORSI

## INTRODUZIONE

Dal 20 al 22 marzo 1989, a Palazzo Vecchio a Firenze, si è tenuto il convegno internazionale *La cultura della memoria* di cui qui presentiamo gli atti. Il convegno era collegato con una mostra, *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, che dagli spazi, rinascimentali e fiorentini, di Forte Belvedere, è poi emigrata in quelli, un po' fantascientifici, della Cité des Sciences et de l'Industrie di Parigi.

Il convegno è stato reso possibile, oltre che da un contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, dall'apporto dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze, dal Getty Center for the History of Art and Humanities di Santa Monica (California) e dalla Fidia Research Foundation (Washington). Accanto a questa citazione — del tutto doverosa — degli enti che ci hanno aiutati, vorremmo ricordare anche tutte le numerosissime persone, di varia età e condizione, che hanno cercato di seguire, a Firenze, i nostri lavori, e scusarci ancora con quelli che non è stato possibile fare entrare nei quartieri — affascinanti, ma non sempre abbastanza ampi — di Palazzo Vecchio.

Quale è stata la ragione di un interesse che ha superato largamente anche le nostre più ottimistiche aspettative? Forse il fatto che, intorno a un tema centrale, dalle mille sfaccettature, quale è quello della memoria, il convegno abbia messo a confronto — per la prima volta, a quanto ci risulta — una gamma molto ampia di competenze, e di punti di vista. Hanno infatti partecipato storici della scienza e della filosofia, esperti di semiotica, storici della letteratura e delle arti figurative, e scienziati impegnati nel campo delle neuroscienze. Con una scelta certo poco consueta nella vita

*Questo volume è pubblicato con i contributi del CNR e dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze.*

IRVING LAVIN

MEMORIA E SENSO DI SÉ.  
SUL RUOLO DELLA MEMORIA  
NELLA TEORIA DELLA PSICOLOGIA  
DALL'ANTICHITÀ A GIAMBATTISTA VICO

Devo confessare che ho partecipato al convegno *La Cultura della Memoria* con passaporto falso, anzi con tre passaporti falsi. Innanzitutto devo sottolineare che sono uno storico dell'arte, e non ho nessun titolo, né di professione, né di conoscenze profonde, per parlare di psicologia. In secondo luogo, non tratterò qui del soggetto primario del convegno, l'arte della memoria, la mnemotecnica, ma della memoria stessa, e non della sua natura e funzionamento, bensì di un aspetto molto particolare della storia della psicologia — cioè del modo in cui è stato concepito attraverso i secoli il rapporto tra la memoria e le altre capacità intellettive dell'uomo. In terzo luogo, devo avvertire che non tenterò nemmeno di svolgere in modo esauriente l'argomento del legame intimo, che io intravedo, tra la storia della memoria, intesa in questo senso, e la storia dell'arte. L'argomento che affronterò costituisce l'introduzione ad una serie di saggi (*L'arte della commemorazione nel Rinascimento*, in corso di pubblicazione) nei quali spero di puntualizzare il rapporto tra la memoria e la commemorazione nell'arte del Rinascimento in Italia.

Uno dei primi frutti del trasferimento del Warburg Institute in Inghilterra, prima della seconda guerra mondiale, è stato un importante libriccino scritto da Roger Hinks, una delle menti più geniali di quella generazione nel campo della storia dell'arte, purtroppo poco apprezzato oggi. *Myth and Allegory in Ancient Art* fu presentato per la prima volta sotto forma di una serie di conferenze al Warburg Institute, nel 1935, circa mezzo secolo fa. Hinks era stato profondamente influenzato dagli insegnamenti di Ernst Cassirer e della scuola di Warburg e il principale impegno dell'opera consiste in un'analisi puntuale del modo in cui i Greci rappresentavano simbolicamente la realtà, passando dal mito



inconscio alla allegoria esplicita. Hinks ha collegato questo processo al graduale distacco della coscienza individuale da quello globale del gruppo sociale, un processo che ha distinto la civiltà greca da tutte le altre. I tre capitoli del libro definiscono e rintracciano questo sviluppo in tre contesti base. Il primo capitolo è dedicato alla rappresentazione simbolica dell'ordine naturale, vale a dire, l'universo dello spazio e del tempo; il secondo all'ordine sociale, e l'ultimo a quello che Hinks chiama l'ordine mentale. L'interesse di Hinks era rivolto principalmente alla civiltà classica, e la sua attenzione si concentra sulla comparsa di linee di pensiero razionali nell'antichità. Tuttavia, il tema dell'ultimo capitolo mi pare di fondamentale importanza per lo storico dell'arte che si sforzi di capire in che modo questo retaggio classico di rappresentazione simbolica sia diventato la cultura visiva dell'Occidente.

Il punto essenziale del terzo capitolo è di stabilire l'insolubile legame tra memoria e civiltà. Il possesso della memoria fa dell'uomo un individuo storico, e la sua capacità di essere storico gli conferisce una personalità. L'insorgere della memoria e l'evoluzione della personalità sono due aspetti dello stesso fenomeno, vale a dire il distacco dell'individuo cosciente di sé dal gruppo. L'essenza centrale, irrazionale, dell'autocoscienza dell'uomo, la sua individualità, era simbolizzata nell'antichità dal demone o genio. Questo spirito-del-sé esprimeva in effetti il rapporto tra memoria e personalità. Hinks fu tanto acuto da capire che l'intima consapevolezza si manifestava visivamente nelle raffigurazioni del dialogo tra un uomo e il suo demone, specialmente nelle immagini dei seguaci delle varie arti ispirati dalle loro rispettive Muse (Figg. 1, 2). Il ruolo della memoria, nella definizione della coscienza umana espressa in tali raffigurazioni, è implicito nel fatto che la memoria stessa, personificata in Mnemosyne, fosse ritenuta la madre delle Muse tramite la sua unione con Zeus, padre degli dei.

Hinks non esaminò — a dire il vero, ho il sospetto che non abbia intuito — le implicazioni che la sua analisi dello sviluppo del pensiero simbolico visivo avrebbe avuto per la comprensione della tradizione storica in quanto tale. Tuttavia, ritengo che l'idea di interdipendenza tra memoria e per-

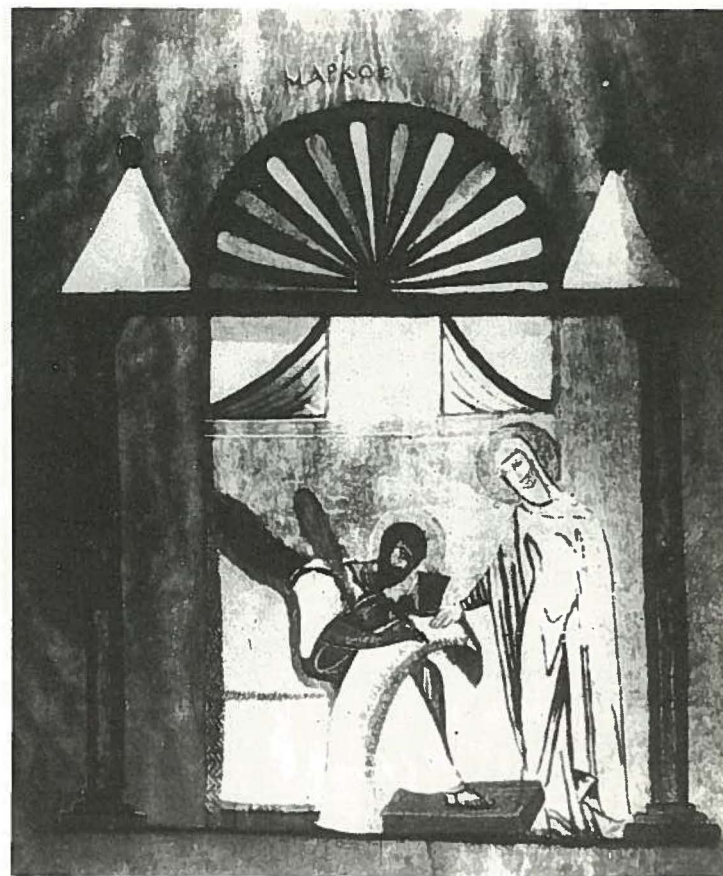


FIG. 1. *S. Marco ispirato dalla sua 'Musa'*, (Sophia?), Codex Rossanensis, f. 121, Rossano.

sonalità costituisca una preziosa intuizione del paradossale legame tra sguardo rivolto al passato (retrospezione) e innovazione, che caratterizza il Rinascimento. Le forme della rappresentazione simbolica che si svilupparono nell'antichità — in quanto indici di consapevolezza — potrebbero essere assunte, in seguito, come metro di misura della propria coscienza. I riferimenti ai prototipi classici costituivano





FIG. 2. *Davide ispirato da 'Melodia'*, Psalterio di Parigi, MS gr. 139, f. 1, Bibliothèque Nationale, Paris.

un atto non soltanto di memoria e di omaggio, ma anche di autoaffermazione. Questo processo differisce da quello descritto da Hinks in quanto comporta un ulteriore livello di consapevolezza, nel quale il passato è esplicitamente distinto dal presente e dal futuro e concepito come subordinato ad entrambi.

Il punto di partenza della mia preoccupazione per il

problema è un paradosso storico e storiografico che, consciamente o inconsciamente, ci portiamo dietro dai tempi del Rinascimento. La pietra angolare della storiografia moderna consiste nel fatto che la suddivisione basilare del tempo storico in tre periodi — antico, medioevale e moderno — sia stata una conquista del Rinascimento. Si può far risalire alla metà del quattordicesimo secolo, ossia al Petrarca, la nozione che sia esistita una lontana, antica civiltà classica, distrutta dall'avvento del Cristianesimo e dalle invasioni barbariche che portarono a una decadenza culturale a cui, a sua volta, seguì una nuova era contemporanea che vide la rinascita del mondo antico. Il paradosso al quale mi riferisco consiste, da un lato, nella nascita simultanea di una prestabilita visione prospettica del lontano passato e, dall'altro, in una percezione del presente come una nuova era decisamente moderna, nella cui definizione il passato ha un ruolo essenziale. Questo modo di vedere la storia può essere interpretato come un riflesso della duplice natura del Rinascimento stesso, che mentre considerava autorevole tutto quanto era antico, trovò anche il modo di dar vita a qualcosa di nuovo. Ci fu infatti una duplice frattura con la tradizione medioevale — un balzo all'indietro verso un ideale periodo aureo del remoto passato, e un'analogia e opposta spinta in avanti verso un futuro ideale basato sulle attuali conquiste e ambizioni.

È interessante notare come, sebbene gli aspetti retrospettivi e innovativi del Rinascimento siano stati spesso esaminati separatamente, il rapporto tra questi due termini del paradosso non sia stato puntualizzato chiaramente. In linea di massima, tale rapporto può essere definito come composto da due atteggiamenti contrastanti: l'interesse del Rinascimento per il passato è stato considerato da alcuni come un fenomeno essenziale, e di carattere intellettuale, da altri come un fenomeno secondario, e di natura sociale. Nel primo caso, la rinascita della cultura antica è vista più o meno come fine a se stessa, in quanto un aspetto caratteristico del Rinascimento consisteva principalmente in un progressivo distacco dalle convenzioni medioevali e in un'assimilazione sempre più completa dei valori classici. Nel secondo caso, l'essenza del Rinascimento viene attribuita allo



sviluppo di un nuovo ordine sociale, di cui il risveglio dell'interesse per l'antichità non era che un sintomo, la maschera esteriore di un atteggiamento verso il mondo, che si era andato secolarizzando.

Nel primo atteggiamento, essenziale e intellettuale, possiamo riscontrare come il principale elemento di novità nel Rinascimento fosse proprio la sua retrospettività. Questo concetto ha trovato la sua più concisa e stimolante formulazione nella famosa definizione di Erwin Panofsky, secondo il quale il successo del Rinascimento sta nella reintegrazione di forme classiche con contenuti classici. Panofsky fa notare come il patrimonio classico non fosse andato completamente perduto nel Medioevo, ma che quando in arte, ad esempio, si proponevano personaggi antichi, questi venivano presentati o come dei contemporanei o in fogge esotiche; e viceversa, di fronte a delle forme classiche, si ricorreva a significati contemporanei e del tutto alieni. La definizione di Panofsky si basava sul concetto della distanza storica, ossia su quel senso di distacco che rendeva possibile dissociare la cultura antica dalla censura e dal biasimo del Cristianesimo.

Nella definizione di Panofsky, la rinascita è fine a se stessa oltre che essenziale, dato che la reintegrazione della forma e del significato classico costituisce un processo autonomo, con una propria ragion d'essere, analogo e, in qualche modo, anteriore al nostro modo di pensare storico 'scientifico', che rende la ricostruzione del passato fine a se stessa.

L'altra teoria, in base alla quale l'interesse del Rinascimento per l'antichità costituirebbe un sintomo casuale del nuovo ordine sociale, è esposta da Jacob Burckhardt, nel suo libro *La civiltà del Rinascimento in Italia (Die Kulturgeschichte der Renaissance in Italien)*, specialmente nei primi paragrafi del capitolo sulla rinascita dell'antichità. Burckhardt si sforza di evidenziare, in una delle principali affermazioni del suo libro, che le conquiste del mondo occidentale non erano state ottenute soltanto con la rinascita dell'antichità, ma tramite la sua fusione con ciò che egli chiama il genio del popolo italiano. Burckhardt nota, inoltre, che il livello di indipendenza, mantenuto in questa fusione dallo

spirito nazionale, variava a seconda delle circostanze. Egli sostiene che mentre questa indipendenza si realizzò in maniera molto esigua nella letteratura latina moderna dell'epoca, si manifestò in modo assai notevole nelle arti figurative e in altri campi. In effetti, in questo libro, Burckhardt non tratta le arti visive, ma, nell'introduzione generale, dichiara di aver voluto porre rimedio alla lacuna con un'opera specifica: *L'arte del Rinascimento*. Naturalmente Burckhardt ha scritto molto sull'arte e, se prendiamo ad esempio la stupenda serie di conferenze sulla scultura rinascimentale, siamo colpiti dalla passione con cui descrive l'originalità e l'indipendenza dalla tradizione classica da parte dei maestri italiani nel periodo dell'Alto Rinascimento. L'Autore sottolinea ripetutamente, spesso con acute osservazioni sugli effetti della forma e delle emozioni, la differenza tra le opere italiane e quelle dei loro antenati classici. Secondo lui, l'entusiasmo del Rinascimento nei riguardi dell'antichità riflette una rivoluzione sociale che metteva sullo stesso piano il nobile e il plebeo, dando origine perciò ad una società che sentì l'esigenza della cultura ed ebbe l'agio e i mezzi per ottenerla. L'antichità divenne così una guida, che dal mondo medioevale della fantasia conduceva alla comprensione del mondo attuale, fisico e intellettuale.

Ritengo che nessuna di queste due interpretazioni ci aiuti a risolvere il paradosso del Rinascimento: la coincidenza di una nuova percezione del passato con una nuova percezione del presente; né l'uno né l'altro riescono ad afferrare l'intimo, organico e indispensabile rapporto tra retrospizione e innovazione. Secondo me, è necessario esplorare la possibilità di una valutazione alternativa dell'atteggiamento proprio del Rinascimento nei confronti dell'antichità, atteggiamento che non deve essere considerato come fine a se stesso, e neppure come un sintomo di cambiamento della struttura sociale, ma piuttosto come una componente essenziale nella ridefinizione radicale di sé, manifestata dalla concezione moderna della modernità. Ritengo che questo atteggiamento abbia funzionato in due modi. Un tipo di apporto che il passato ha avuto, nel definire il presente, è stato quello che si può chiamare *esemplare*: il passato era un modello da imitare, un prototipo prestigioso che



serviva a giustificare il diritto all'attenzione e all'ammirazione. Il secondo uso del passato è stato *agonistico*, un riferimento a un qualche prototipo rispettato, che non solo servisse a testimoniare l'ambizione del presente, ma anche a valutare le differenze tra il modello e la sua copia. In questo caso, le conquiste del passato finiscono per rappresentare una contrapposizione all'originalità del presente e, a loro volta, una sfida nei confronti del futuro. Il riferimento storico è la dimostrazione che la lezione della storia è stata appresa, incorporata e superata in una nuova sintesi.

Forse il mio ragionamento è scontato, tuttavia mi sembra che sia questa l'unica angolazione dalla quale si possa capire pienamente come il Rinascimento abbia fatto uso del passato. Indubbiamente questa impostazione aiuta ad ovviare a un'errata, esasperata moda corrente che pretende di spiegare la critica dell'arte, nel Rinascimento, in termini di retorica classica. L'opera precorritrice di Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, ha contribuito molto a sviluppare questa tecnica analitica efficace, ma che sembra implicare un presupposto fondamentale, a mio parere, del tutto gratuito. Dato che la critica dell'arte, nel Rinascimento, era piena di luoghi comuni, di *topoi* presi in prestito dagli antichi scrittori, affermazioni di questo tipo non possono essere altro che vuota retorica priva di reale significato. Baxandall, per esempio, sostiene che non dovremmo dare alcun peso all'affermazione di Filippo Villani, secondo cui Giotto era da preferirsi agli artisti dell'antichità, dato che Filippo sosteneva anche che Pagolo de' Dagomari, oramai quasi dimenticato, fosse il più grande di tutti gli astronomi antichi e moderni, e addirittura paragonava il buffone contemporaneo Gonnella ai comici dell'antichità. Tuttavia, è proprio il brano sui comici, letto nel suo contesto, che dimostra la serietà di Villani. Egli demolisce sul nascere ogni possibilità di asserire il contrario, affermando che, sebbene possa sembrare ridicolo annoverare i comici tra i grandi uomini di Firenze, è proprio l'esempio degli antichi che testimonia della nobiltà dell'arte comica. Il riferimento al modello classico, lungi dal far dubitare della sincerità delle opinioni del Villani, serve invece a farci approvare il modo in cui esprime il suo ponderato giudizio su una questione che, a prima vista,

poteva non sembrare degna di tanta considerazione; il fatto che i classici apprezzassero i comici serve anche a confermare la validità della stima che il Villani ha dei propri contemporanei. L'incapacità di percepire la positiva, intima connessione tra riferimento al passato e definizione del presente ha creato un vuoto che va colmato. La chiave universale al problema si trova, ne sono sicuro, nel ruolo della memoria. Va sottolineato che mi occupo della memoria in sé e per sé, non della tecnica della memoria, un argomento magistralmente trattato da Frances Yates, nel suo libro *The Art of Memory*; l'arte di memorizzare si ricollega solo tangenzialmente alla nostra strada, dato che la storia può dare il contenuto, ma non il soggetto della mnemotecnica.

L'essenza del rapporto tra memoria e identità personale, che Hinks attribuì agli antichi Greci, emerge in una storia raccontata da Diogene Laerzio a proposito di Pitagora, il quale aveva rintracciato le proprie origini, attraverso una serie di reincarnazioni, fino ad arrivare al dio Hermes. Quest'ultimo aveva offerto in dono al proprio figlio Ethalide, antenato di Pitagora, qualsiasi cosa tranne l'immortalità. Ethalide scelse il dono che riteneva migliore: conservare cioè la memoria delle proprie esperienze durante la vita e nella morte. In tal modo egli riuscì a stabilire la propria identità e a preservarla nelle successive generazioni, in modo da conseguire quella sorta di immortalità collettiva che deriva all'uomo dalla coscienza del proprio passato. L'idea di un'esistenza prima e dopo la morte, come sottolinea la storia di Pitagora, fu determinante per il concetto che ebbe Platone della memoria. La realtà fisica non è che l'ombra del regno delle idee pure e astratte che sono eterne e che, in ogni uomo, vengono istillate quando l'anima entra nel corpo, ma dimenticate al momento della nascita. Per Platone, dunque, i processi dell'apprendere e del sapere e quello di ricordare sono virtualmente la stessa cosa. La conoscenza di sé, il socratico 'conosci te stesso' significa imparare a riconoscere le idee prototipiche innate. Platone fa una cauta distinzione tra la memoria semplice, ossia la registrazione impressa nell'anima passiva dalle percezioni sensorie, e il ricordo o la reminiscenza che è un atto più elevato dello spirito.



Aristotele raccolse la distinzione tra memoria e ricordo, spostandola a un contesto del tutto nuovo. Secondo Aristotele, non ci sono idee innate e, per l'uomo, l'unica fonte di conoscenza sono i sensi. Non solo la memoria, ma il pensiero stesso si basa su immagini che si formano nella mente attraverso le percezioni provenienti dal mondo esterno. Aristotele concepisce la memoria come una delle quattro potenze dell'anima. Il senso comune è la capacità dell'anima di ricevere e congiungere in una comune immagine le percezioni provenienti dai vari sensi fisici. L'immaginazione è la capacità di immagazzinare, ricordare, ricostruire o distorcere immagini derivate dai sensi. La memoria, al suo livello più basso, implica la capacità che l'uomo condivide con gli animali, di rapportare l'immagine impressa nell'immaginazione alla percezione originale; ad un più alto livello, peculiare soltanto all'uomo, la memoria è il potere di ricordare, vale a dire, la capacità di richiamare alla mente e collegare fra loro, consciamente e deliberatamente, le immagini del passato. Il quarto e supremo potere dell'anima anch'esso derivato dalle percezioni dei sensi, è la ragione. Il medico Galeno modificò le definizioni di Aristotele e compì un importante passo avanti, attribuendo quei poteri al cervello: in parte alla sua materia grigia e in parte alle sue principali cavità, i ventricoli.

È stato detto che, durante il Medio Evo, si sia verificata una fusione delle tradizioni riguardanti la memoria, scaturita dalla combinazione di posizioni del pensiero classico nei confronti della natura umana — filosofica, psicologica, fisiologica, religiosa ed etica. La fusione dette origine a tre importanti sviluppi di interpretazione della memoria, che possiamo definire l'interiorizzazione, la localizzazione, e la moralizzazione. La prima implicava la distinzione tra i sensi esterni ed interni. I sensi esterni — vista, udito, tatto, ecc. — derivano dagli organi attraverso i quali vengono percepiti gli stimoli del mondo esterno. I sensi interni — un termine usato per la prima volta, fatto significativo, da sant'Agostino — sono le funzioni dell'anima che elabora queste percezioni compiendo le tre funzioni fondamentali del ricevere, assimilare e immagazzinare le informazioni trasmesse dai sensi esterni.

Fu il vescovo Nemesio di Emesa, un altro autore cristiano della metà del quarto secolo, che per primo avanzò la teoria delle funzioni localizzate nel cervello, teoria che avrebbe costituito la struttura fondamentale delle speculazioni psicologiche nei secoli avvenire. Nemesio relegò le facoltà mentali esclusivamente nei ventricoli, completando così il processo di interiorizzazione e, si potrebbe anche dire, di spiritualizzazione dei processi mentali dell'uomo.

Nella sua forma più semplice, la teoria della localizzazione, basata in parte sull'evidenza empirica della lesione cerebrale, situava la sensazione, il ragionamento e la memoria rispettivamente nei ventricoli anteriori, medi e posteriori. Nella sua forma più completa, la teoria, incorporando le distinzioni e le sottigliezze dei fisici arabi Averroè e Avicenna, stabilì un totale di sei sensi interiori. Il senso comune amalgamava l'informazione fornita dai sensi esterni in una immagine coerente. L'immaginazione tratteneva le percezioni per formare immagini non effettivamente percepite. Quest'ultima capacità di fusione veniva, a volte, chiamata fantasia. Una quarta facoltà era conosciuta generalmente come potere estimativo, in riferimento alla capacità dell'anima di percepire l'intenzione o il significato di un'immagine, così come la pecora percepisce il pericolo rappresentato dal lupo e scappa; sotto questo aspetto la facoltà di estimazione era una forma di giudizio. Il quinto potere dell'anima era quello della memoria vera e propria che immagazzina le immagini insieme a ciò che rappresentano e le tiene a disposizione del ricordo. Da ultimo c'era il motivo che consentiva d'intraprendere l'azione in risposta a uno stimolo (Figg. 3, 4).

Il terzo aspetto, morale o etico, della memoria traeva anch'esso le sue origini dall'antichità. Si potrebbe dire che l'interesse di Platone per la memoria fosse principalmente metafisico, dal momento che forniva un legame tra l'esperienza quotidiana e le idee prototipiche che costituiscono la realtà ultima. Aristotele, invece, pensava alla memoria in termini soprattutto psicologici, come parte del meccanismo funzionante della mente. Cicerone, il più autorevole pensatore romano in tema di memoria, seguì le teorie filosofiche di Platone nel suo *Tusculanae Disputationes*, ma nelle sue







genza, la facoltà di rendersi conto del presente e la 'provvidenza', la facoltà di predire il futuro. In tal modo Cicerone collega il rapporto dell'uomo col passato al codice morale.

Non c'è dubbio che Cicerone, o perlomeno la tradizione platonica alla quale si rifaceva, furono all'origine della interpretazione data da sant'Agostino. La concezione 'teologica' della memoria deriva dalla sua concezione dell'anima come un riflesso della Trinità. Egli afferma che l'anima ha tre poteri: la Memoria, la Comprensione e la Volontà. Nella memoria sono impresse le immagini delle percezioni sensibili, di tutto lo scibile e degli effetti della mente, in essa perciò risiede la chiave dell'autoconoscenza. Agostino allarga così la funzione della memoria all'autoconoscenza stessa e, in ultima analisi, a Dio. Quando esaminava la propria memoria — egli dice — vi trovava Dio, poiché la conoscenza del divino è innata.

La natura morale della memoria è evidente soprattutto nella concezione di Agostino dell'eloquenza cristiana, che egli distingue nettamente dalla retorica pagana. L'interesse di quest'ultima era rivolto principalmente alla logica e al fascino del linguaggio; l'eloquenza cristiana, invece, era considerata la portavoce della verità della Bibbia. In tal modo, la memoria, in quanto parte della retorica, assume un'impronta morale molto più specifica e concreta che in Cicerone, perché diventa elemento essenziale per la salvezza dell'anima. Infine, come vedremo, Agostino ha anche adattato alla propria teoria la tradizione della localizzazione ventricolare, situando la percezione nella cavità frontale, la memoria nella mediana, e il sentimento in quella posteriore.

La trasposizione dell'enfasi, dall'antica concezione della memoria come capacità mentale essenzialmente metafisico-psicologica alla nozione medioevale della memoria come potente forza morale, è evidente nella forma e nel contesto, in cui la personificazione della memoria viene rappresentata. Un raro esempio di raffigurazione della memoria, dove l'immagine è identificabile per mezzo di un'iscrizione, lo ritroviamo su un *lekythos* a sfondo bianco, nel quale Mnemosine con in mano un *rotulus* sta in piedi vicino a Calliope, una delle figlie, che è seduta e suona la lira (Fig. 5). In altre parole, la memoria è ritratta rigorosamente come registra-



FIG. 5. *Mnemosine e Calliope*. *Lekythos* a sfondo bianco (da *Monumenti antichi*, XVII, 1906, tav. XXVI).

trice del passato e come madre delle Muse, le cui azioni dipendono da lei. All'estremo opposto dello *spectrum* troviamo il ruolo attribuito alla memoria in una delle grandi



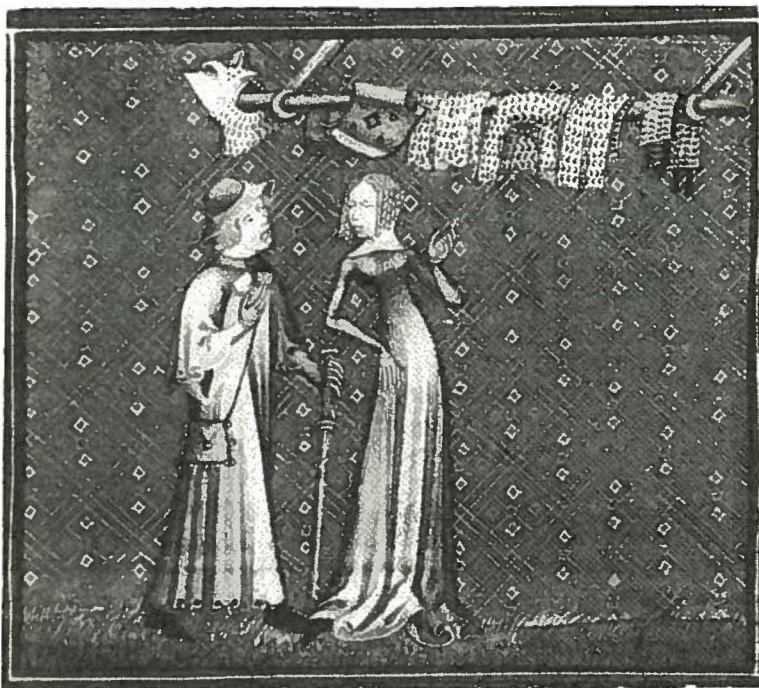


FIG. 6. *Grace Dieu mostra al pellegrino l'armatura*, 1393. Guillaume de Deguilville, *Pelerinage de vie humaine*, MS fr. 823, f. 27. Bibliothèque Nationale, Paris (da V. A. Kolve, *Chaucer and the Imagery of Narrative. The First Five Canterbury Tales*, Stanford, 1984, fig. 25).

opere della letteratura allegorica del tardo Medio Evo, il *Pelerinage de la vie humaine* di Guillaume de Deguilville, un'opera il cui titolo di per sé individua l'interesse fondamentale dell'autore nella natura dell'uomo in rapporto al suo fine obiettivo. La sezione che tratta la memoria illustra il modo in cui l'anima si arma contro i subdoli attacchi del demone che la aggredirà durante il viaggio verso la Gerusalemme celeste. Grace Dieu, la guida dell'anima, le offre l'armatura della virtù — la corazza della fortezza, l'elmo della temperanza, la guaina dell'umiltà, lo scudo della prudenza, ecc. (Fig. 6). Il pellegrino si rifiuta di portare nel viaggio un'armatura così pesante (Fig. 7) e la Grazia di Dio viene in

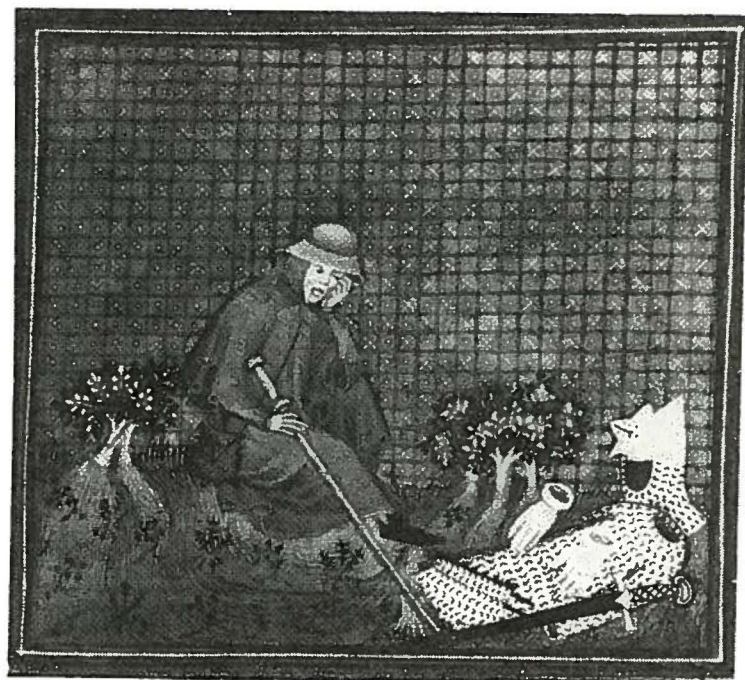


FIG. 7. *Il pellegrino respinge l'armatura*. Deguilville, f. 34 (da Kolve, fig. 28).

suo aiuto facendo intervenire la sua Memoria (Fig. 8). Donna Memoria, rappresentata in un manoscritto del tardo quattordicesimo secolo come una giovane donna elegante con gli occhi sulla nuca, si accinge ad accompagnarlo nella vita come portatrice della sua armatura (Fig. 9). Così è la memoria, in qualità di depositaria delle virtù conferite all'anima dalla grazia di Dio, che consente la salvezza del genere umano.

Il ruolo della memoria nella salvezza è illustrato anche nel trattato mitologico di John Ridewall, della metà del quindicesimo secolo, che dà un'interpretazione allegorico-cristiana della mitologia classica (Fig. 10). Ridewall associa gli dei alle virtù cristiane, secondo la descrizione cicero-niana della prudenza costituita dalla memoria, dall'intelligenza e dalla lungimiranza. Giunone è identificata con la





FIG. 8. *Grace Dieu* presenta *Donna Memoria* al *Pellegrino*. Deguilville, f. 35v (da Kolve, fig. 29).

memoria e le sono attribuite molte qualità; il suo ruolo principale, però, è quello di richiamare alla mente il peccato, cosa che induce al pentimento e quindi alla riconciliazione con Dio.

Sarà ormai evidente che il processo di moralizzazione comportava il concetto di memoria come forza attiva nello schema della salvezza, non un semplice ricettacolo passivo della vita della mente. Questo tipo di memoria attiva aveva, infatti, un corrispettivo fisiologico in quella tendenza deviante riscontrabile nella prevalente teoria medioevale della localizzazione, esposta in precedenza — meno diffusa, ma tenacemente persistente e, in ultima analisi, estremamente importante. Nel suo commento al *Genesi*, Agostino parla di una teoria medica secondo la quale i tre ventricoli del cervello contengono il primo le sensazioni, il secondo la memo-



FIG. 9. *Donna Memoria* porta l'armatura del *pellegrino*. Deguilville, f. 35v (da Kolve, fig. 30).

ria, e il terzo la mobilità; le ultime due facoltà vengono così invertite rispetto alla norma. Agostino spiega questa spartizione osservando che il movimento segue la sensazione e che l'uomo deve perciò poter rapportare ciò che sta per fare a quello che ha fatto in passato. In questo modo la memoria viene ad avere un ruolo centrale e attivo nei processi mentali. La memoria diventa un fattore determinante nella formulazione della risposta dell'anima al suo ambiente. La tesi di Agostino fu quasi completamente dimenticata per gran parte del Medio Evo, ma la sua formulazione fu ripresa alla fine del quattordicesimo secolo, con il grande risveglio agostiniano che si accentrò nell'Ordine degli Eremiti Agostiniani. Il più famoso membro del gruppo fu Egidio Romano (1247-1316), generale dell'ordine e amico di papa Bonifacio VIII. Egidio cercò di conciliare il pensiero di Agostino con



quello di Avicenna, dividendo in due le funzioni del terzo ventricolo e situando la memoria sul davanti di quella cavità

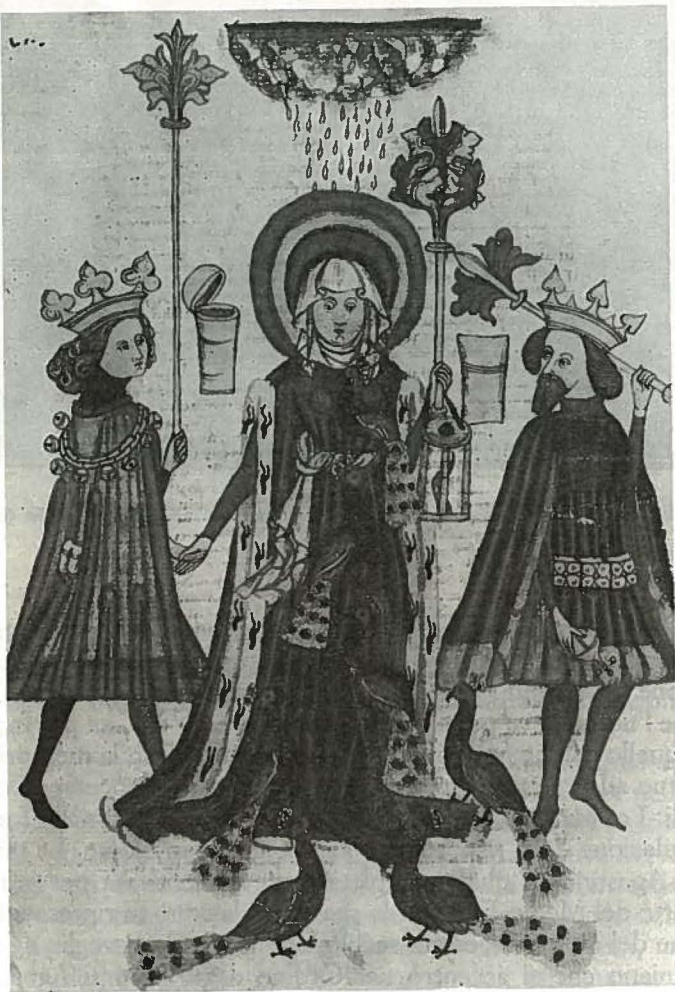


FIG. 10. *Junone-Mercurio*, inizi del Quattrocento. John Ridewall, *Fulgentius Metaforalis*, MS Palat. lat. 1066, f. 223v, Biblioteca Vaticana, Roma (da H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, Leipzig, 1926, tav. II).

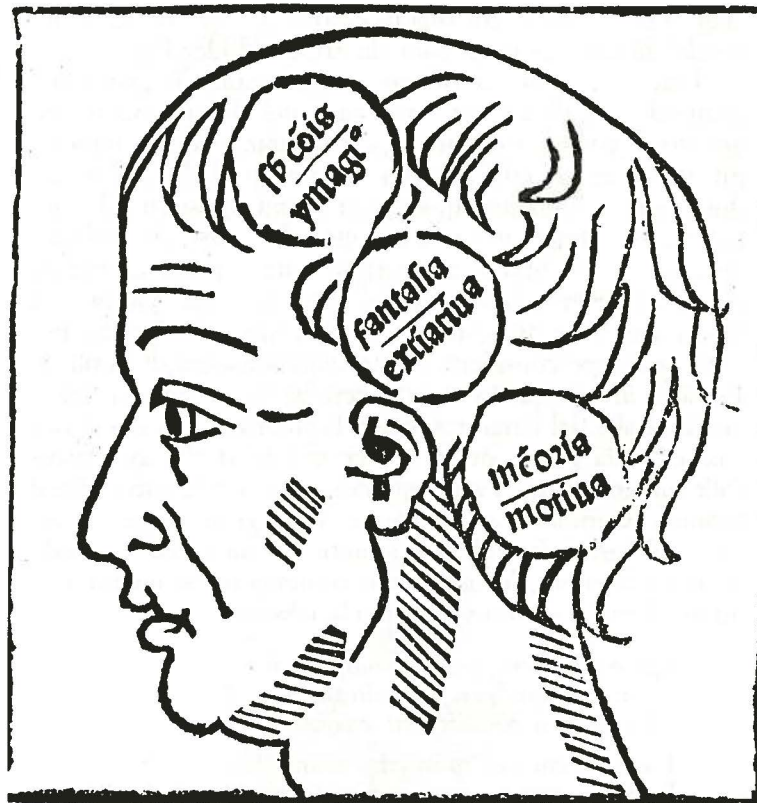


FIG. 11. I ventricoli del cervello (*s[ens]us co[m]mun[is]/ymagi[nati]va*, *fantasia/ext[er]nat[iv]a*, *m[em]oria/motiva*), Agostino Trionfo, *Opusculum de cognitione animae*, a cura di A. Achillini, Bologna, 1503, sig. f. [viii] (da Clarke e Dewhurst, fig. 34).

e il potere motore sul dietro. In questo modo Egidio poté includere la memoria nel terzo ventricolo e, tuttavia, conservare la posizione intermedia tra gli altri sensi e il potere motore. L'influenza di Egidio penetrò nel cuore del Rinascimento attraverso il suo omonimo ed editore, Egidio da Viterbo, amico e consigliere dei papi Giulio II e Leone X. La suddivisione da lui descritta venne illustrata due secoli dopo in un trattato dell'eremita agostiniano Agostino Trionfo di Ancona, pubblicato a Bologna nel 1503

(Fig. 11). La stessa dottrina fu esposta in Inghilterra, all'inizio del diciassettesimo secolo, da Robert Fludd (Fig. 12).

Infine, non posso offrire dimostrazione migliore del profondo cambiamento avvenuto nel Rinascimento riguardo al concetto di memoria che citando due componimenti poetici, uno del Petrarca e l'altro di Michelangelo. Le due opere contengono quasi tutti i temi riguardanti la memoria, la commemorazione e l'autodefinizione, che nel loro insieme mi sembrano caratterizzare un aspetto essenziale del Rinascimento. Il sonetto del Petrarca è tra i più noti; si ritiene che fosse dedicato a Cola di Rienzo, che il poeta per qualche tempo considerò il potenziale salvatore di Roma. Il Petrarca invoca quello «Spirito gentil» che, si augura, risveglierà l'Italia dal lungo torpore e la riporterà alla sua antica gloria. Nella prima strofa si dice che lo spirito governava sulle membra di quel valoroso. Nelle due strofe successive il termine 'membra' va a far parte di un gioco di parole insieme al verbo rimembrare: le antiche mura, che il mondo ancora rimembra, le pietre che contengono le membra di uomini famosi — tutti attendono la salvezza.

Spirito gentil, che quelle membra reggi  
Dentro a le qua' peregrinando alberga  
Un signor valoroso, accorto e saggio

L'antiche mura ch'ancor teme et ama  
E trema 'l mondo, quando si rimembra.  
Del tempo andato e'n dietro si rivolge,  
E i sassi dove fùr chiuse le membra  
Di ta' che non saranno senza fama  
Se l'universo pria non si dissolve.

L'evocazione del passato attraverso i suoi gloriosi monumenti ed eroi, e l'incitamento a un condottiero ideale a compiere il suo destino emulando il passato — processo che potrebbe salvare la società — è espresso in termini di memoria, la cui funzione è imitata con l'eco della rima («membra» e «rimembra»).

Nella poesia del Petrarca, questa interazione tra significato e suono sul tema della memoria si diffonde in una serie di complesse metafore che caratterizzano le otto strofe della canzone. Due secoli dopo, Michelangelo Buonarroti, in-

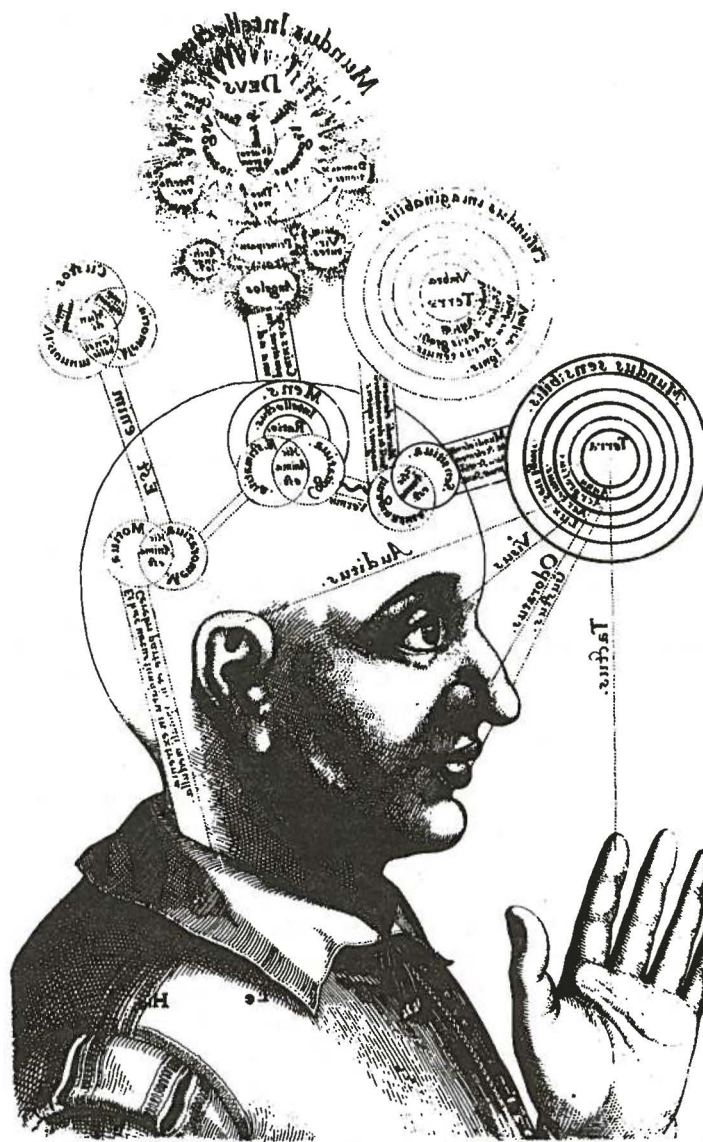


FIG. 12. Schema delle funzioni cerebrali e cosmologia (sensitiva-imaginativa, cogitativa-estimativa, memorativa), R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, 2 voll., Oppenheim, 1617-21, II, sect. 1, 217 (da Clarke e Dewhurst, fig. 57).



dubbiamente ispirandosi alla poesia del Petrarca, scoprì il potenziale nascosto nel gioco di parole, che mise in risalto, filtrò e concentrò in otto versi.

Molto diletta al gusto intero e sano  
l'opra della prim'arte, che n'assembra  
i volti e gli atti, e con più vive membra,  
di cera o terra o pietra un corp'umano.

Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano  
la rompe o storce e del tutto dismembra,  
la beltà che prim'era si rimembra,  
e serba a miglior loco il piacer vano.

Ancora una volta il tempo è considerato come il nemico, la memoria come la salvezza, e la meta è un futuro ideale. A parte la brillante sequenza di immagini di Michelangelo, collegate sia dalla rima che dal significato e concentrate in pochi versi, ci sono due differenze notevoli. Il pensiero di Michelangelo rispecchia la tradizione platonico-agostiniana della memoria vista come un ricordo del regno delle idee originarie — in questo caso l'idea della Bellezza — al quale l'anima può tornare nel corso della vita futura. Altrettanto importante in questo contesto, tuttavia, è il ruolo dato alla memoria attraverso la sequenza dei giochi di parole: la memoria ricostruisce, per così dire, i *dissecta membra* lasciati dal disastroso passaggio del tempo. Assai più che in Petrarca, la memoria si è trasformata da recipiente passivo ad attiva partecipe delle azioni creative della mente.

In seguito, questo senso della memoria, quale parte essenziale di un processo vitale, finirà quasi per scalzare alcune delle tradizionali differenze delle facoltà. Hobbes, ad esempio, sottolinea che l'immaginazione, nel suo significato originale di impressione lasciata dalle sensazioni quando raggiungono il 'senso comune', coincide con la memoria. Quando ci concentriamo sull'esperienza, ci riferiamo all'immaginazione; quando ci concentriamo sul passato dell'esperienza, la chiamiamo memoria. Nel diciottesimo secolo, quell'eccentrico, ma profondamente poetico premoderno che fu Giambattista Vico, portò questa linea di pensiero alla sua logica conclusione, virtualmente identificando la memoria con l'immaginazione: tutte le immagini si basano sui

senso e noi non riusciamo a immaginare senza ricordare, né a ricordare senza figurarci le immagini prodotte dai sensi. Vico affermò che i Latini chiamavano memoria la facoltà con cui creiamo le immagini, mentre quella che i Greci chiamavano fantasia è detta dagli Italiani immaginazione. Infatti, dice Vico, il verbo italiano «immaginare» corrisponde al «memorare» latino. In un'altra occasione, ci fa notare che la fantasia non è altro che la memoria, protratta o composta, una profusione di ricordi.

Queste considerazioni psicologiche sono di importanza fondamentale per il senso storico di Vico. Egli dice che nei tempi remoti, prima della scoperta della scrittura e lo sviluppo del pensiero astratto, l'interesse era rivolto principalmente alla memoria che era la funzione primaria della mente. Quindi gli antichi avevano ragione a considerare la memoria come la madre delle Muse. Vico accentua questo argomento, soprattutto in quella parte della sua Nuova Scienza che tratta della scoperta del vero Omero. Ai suoi primi albori la poesia non poteva essere separata dalla storia; di fatto i poeti furono i primi storici, e fu attraverso la poesia, preservata dalla memoria dei popoli, che le nazioni divennero coscienti del proprio passato e quindi della loro identità. In parte, Vico attinge qui alla stretta connessione tra memoria e le Muse (ispirazione) nelle tradizionali evocazioni dei poeti epici — Virgilio, che chiede alla Musa di ricordargli le cause degli eventi fatidici che va descrivendo e Dante, che fa risalire alle Muse il suo «alto ingegno» e la sua memoria nel descrivere l'Inferno. Vico, tuttavia, sembra andar oltre questo rapporto, incorporandovi anche il ruolo della memoria, sia come semplice evocazione di eventi passati, che come fonte di fantasie e di idee alla maniera descritta da Shakespeare in un passo del *Love's Labor's Lost* (Pene d'amor perdute), con il quale concluderò queste riflessioni:

È un dono che possiedo, semplice, un folle spirito stravagante, pieno di forme, immagini, figure, oggetti, idee, concetti, apprensioni, movimenti, rivolgimenti, generati nel ventricolo della memoria, nutriti nel grembo della Pia Mater e partoriti nella maturità dell'occasione.

(IV, II; trad. Aurelio Zanco).



Riferimenti bibliografici

- Bednarski-Lwow, A.,  
1931 *Die anatomische Augenbilder in der Handschriften des Roger Bacon, Johann Peckham und Watelo*, «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin», XXIV, pp. 60-78.
- Bundy, M.W.,  
1927 *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, «University of Illinois Studies in Language and Literature», XII, pp. 1-289.
- Caplan, H.,  
1970 *Memoria: Treasure-House of Eloquence*, in A. King e H. North (a cura di), *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric by Harry Caplan*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press., pp. 196-246.
- Clarke, E. e Dewhurst, K.,  
1972 *An Illustrated History of Brain Function*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press.
- Harvey, A.R.,  
1975 *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London.
- Kemp, M.,  
1974 *'Il concetto dell'anima' in Leonardo's Early Skull Studies*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV, pp. 115-134.
- Kolve, V.A.,  
1984 *Chaucer and the Imagery of Narrative. The first Five Canterbury Tales*, Stanford, Stanford Univ. Press.
- Sorabji, R.,  
1972 *Aristotle on Memory*, London.
- Strenk, N.H.,  
1980 *Albert on the Psychology of Sense Perception*, in J.A. Weisheipl (a cura di), *Albertus Magnus and the Sciences. Commemorative Essays. 1980*, Toronto, pp. 263-290.
- 1984 *Albert the Great on the Classification and Localization of the Internal Senses*, «Isis», LXV, pp. 193-211.

- Sudhoff, W.,  
1914 *Die Lehre von Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters*, «Archiv für Geschichte der Medizin», VII, pp. 149-205.
- Wolfson, H.A.,  
1935 *The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts*, «The Harvard Theological Review», XXVIII, pp. 69-133.