

126

aprile 2015



ARCHITETTURE DEL SAPERE

Basso Peressut / De Benedictis/ Guarnieri / MacGregor /
Mandarano / Torre

ENGRAMMA • 126 • APRILE 2015
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

Architetture del sapere

a cura di Maria Bergamo, Emma Filipponi,
Cristiano Guarnieri

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

6	Editoriale
	Maria Bergamo, Emma Filipponi, Cristiano Guarnieri
8	Architetture del sapere
	Per una storia dell'architettura museale nell'Europa moderna
	Cristiano Guarnieri
37	The <i>cabinet</i> and the gallery
	Introspection and ostentation in early collection history
	Arthur McGregor
55	Testo come spazio
	Note sull'architettura memoriale di Santa Giustina a Padova
	Andrea Torre
78	Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti
	Cristina De Benedictis
98	Spazi e forme dell'esporre tra <i>cabinet</i> e museo pubblico
	Luca Basso Peressut
125	La <i>Wunderkammer</i> come strumento di conoscenza
	Recensione a <i>The first treatise on museums. Samuel Quiccherberg inscriptions 1565</i> , Translation by M. A. Meadow, B. Robertson, Introduction by M. A. Meadow, The Getty Research Institute, Los Angeles 2013
	Cristiano Guarnieri
129	#museumscan
	Presentazione del libro <i>Il marketing culturale nell'era del web 2.0. Come la comunità virtuale valuta i musei</i> , Rimini 2014
	Nicolette Mandarano

Testo come spazio

Note sull'architettura memoriale di Santa Giustina a Padova

Andrea Torre

"Later, after I was arrested and confined in this cell, I was afraid I would go mad, so small was it, so featureless and dark.

I cried in the night. When I slept I dreamed I was being crushed. So I began to move my memories,

to place them round the cell, in the cracks of the floor, on the rusty handle of the slop bucket.

By rights, such a small room could not serve the purpose. But I gave each spot a meaning,

and as I populated it with the things I have been given to remember, the cell began to grow.

It was like pushing the walls outwards with my hands. Now it has expanded to the horizon.

To me, it is as grand as a power station".

Hari Kunzru

La forma architettonica dei musei e le pratiche di collezionismo ad essa associate sono strettamente implicate con un'esigenza di rielaborazione permanente e di ordinamento selettivo del sapere, ossia in senso lato si connotano fortemente secondo una prospettiva memoriale[1]. Una collezione non rispecchia infatti mimeticamente una realtà extramuseale, e la selezione degli oggetti che la vanno a comporre non è neutra ma risponde sempre a paradigmi artistici e critici soggetti a variare nel tempo. Si tratta di una costruzione culturale attraverso cui una comunità di volta in volta individua quali oggetti possono essere considerati esteticamente rappresentativi della sua identità, e assurgere così al livello di opere d'arte. Gli oggetti che vanno a comporre una collezione, infatti, sono stati prelevati dal loro contesto originario, e dato che qualsiasi collezione non può non restare frammentaria, ne deriva come compito essenziale del museo la

necessità di ricontestualizzare gli oggetti e di inserirli in una connessione significativa; in un discorso, realizzabile anche attraverso la facoltà naturale della memoria e le tecniche preposte a potenziarla[2]. Ma se i musei nascono come luoghi di memoria, la facoltà memoriale è da sempre ricorsa a una spazialità, reale o artificiale, per definirsi e funzionare.

Fin dall'antichità ma con maggior intensità a partire dal Medioevo, organizzare ed educare la memoria vuole infatti dire oggettivarla in strutture mentali, e viverla percorrendo senza sosta questi spazi interiori occupati da ogni nostra esperienza. Così come la memorizzazione dei dati è inutile senza un'operazione di reminiscenza, anche l'edificazione immaginaria di contenitori più o meno strutturati nei domini dell'interiorità deve presupporre corrispondenti forme immaginarie di utilizzo che realizzino metaforicamente il dinamismo inventariale di questi spazi. Diviene allora centrale la dimensione euristica implicita in ogni movimento di ricerca (lineare o di profondità) finalizzato a una scoperta o a un rinvenimento[3]. È alla topografia e soprattutto all'architettura del mondo reale che gli mnemonisti ricorrono per delineare uno spazio mentale in cui sia possibile orientarsi grazie a precise coordinate. Il rapporto tra luoghi reali e spazialità interiore è dialettico. Da una parte, infatti, l'introduzione della topografia e dell'architettura del mondo esterno suggerisce un sempre più razionalizzato spazio mentale e una rappresentazione della memoria come luogo ordinato e misurato. Dall'altra, le regole di memoria contribuiscono anche a una sempre più geometrica e astratta percezione, nonché concettualizzazione, dello spazio sensibile esteriore. Nella tradizione testuale dell'arte della memoria viene infatti a costituirsi una sorta di immagine canonica del *locus mnemonicus*, di fattura architettonica principalmente, che funge da elemento discriminatore tanto per chi s'accinge a formare tali luoghi *ex novo* quanto per chi si limita a sceglierli nell'ambiente circostante. Così Ludovico Dolce nel suo *Dialogo del modo di accrescer e conservar la memoria*:

Ma se avverrà che la natura o l'arte quivi non abbia operato di maniera che si conoscano i luoghi a bastanza, imàginatene alcuno di quelle cose che hai vedute: come sarebbe altare, camera, o cosa tale. E se anco non sarà concesso ad alcuno di poter discorrere e veder tutte le cose di dentro, *a guisa di diligente architetto* avvertisca la varietà delle magioni e de i luoghi che dicemmo grandissimi, e de' maggiori, ne' quali ne finga de' minori dalle cose altrove da lui vedute (Dolce, *Dialogo*, 67).

Come il "diligente architetto" ricordato da Lodovico Dolce delinea nella propria mente il progetto dell'edificio, basandosi sulla diretta visione di

numerose costruzioni o sullo studio di progetti grafici, così una capillare conservazione della “varietà” di ogni edificabile garantisce una pluralità di soluzioni per la costruzione del luogo memoriale^[4]. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una scrittura dello spazio che deve necessariamente far tesoro delle memorie dell’antico per distinguerle in autonome unità significanti e ricomporle in nuove forme di discorso^[5]. È proprio uno dei protagonisti dell’*ars memoriae* cinquecentesca, Giulio Camillo, a paragonare nel suo *Discorso sopra Hermogene* la composizione di testi alla progettazione di edifici, e lo fa a partire dalla constatazione che entrambe le attività fanno precedere la costruzione reale di uno spazio o di un testo dalla preparazione di modelli mentali^[6]:

*Si come l’architetto, non con sana mente si condurrebbe a fabricar alcun edificio con le pietre, et altri semplici, se prima nella mente non avesse con belli e dotti pensieri fatta una mental fabrica, ad imitazion di cui, di fuori esercitasse le mani. Così di nuovo consiglio è da giudicare quello compositore, il quale a caso si dà a mettere insieme le parole, et altri ornamenti, senza regger lo stile, secondo alcuna forma prima collocatasi nella mente (Camillo, *Discorso sopra Hermogene*, II, 111)*

Pressoché negli stessi anni, d’altra parte, Francesco Alunno illustra il senso del titolo del proprio vocabolario, la *Fabrica del Mondo*, ricorrendo proprio alla stessa connessione tra natura e arte, tra mente e linguaggio, individuata dai teorici dell’architettura e della mnemotecnica:

*Se s’ha rispetto al titolo, et al nome di essa opera, che è Fabrica del Mondo, per contenere la regolata architettura delle voci volgari, colle quali si possono esprimere tutte le cose create del mondo, a qual nome di Prence poteva io più attamente offerirla, che al gran Cosmo? Il cui nome in lingua Greca non suona altro che Mondo? (Alunno, *Fabrica del Mondo*, s.i.p.)[7].*

Sulla scorta di queste testimonianze, e quale possibile esemplificazione del nesso memoria-architettura, vorrei concentrare la mia attenzione su un testo della tradizione mnemotecnica che, oltre a mostrarci come costruire un logico percorso mentale di rappresentazioni dei nostri ricordi attraverso l’introduzione di un artificioso ordine esterno, ci suggerisce anche un modello di lettura, una chiave di interpretazione, per uno spazio architettonico reale e per gli elementi iconico-plastici che lo compongono.

Mi riferisco al *Trattato della Memoria Locale in cui si spiega il modo facile per acquistarla*, composto dal professore di retorica padovano Paolo Beni (1552-1625) e conservato manoscritto presso l’Archivio Segreto Vaticano^[8].



Da sinistra a destra: fig. 1 | Matteo da Valle e Andrea Moroni, Basilica di Santa Giustina, pianta, iniziata nel 1532, Padova; fig. 2 | Basilica di Santa Giustina, veduta del transetto, Padova; fig. 3 | Riccardo di Taurigny e Battista da Vicenza su disegno di Domenico Campagnola, Basilica di Santa Giustina, stallo del coro, 1566-1572, Padova.

Realizzato probabilmente entro i primi due decenni del Seicento, il trattato viene fin dall'inizio presentato da Beni come un "esercizio fatto intorno alla Memoria Locale", ossia come un saggio di presentazione e illustrazione intorno a "si maestrevol'arte, la qual è veramente di molt'uso all'acquisto et esercizio delle scienze, e particolarmente dell'eloquenza" (Beni, *Trattato*, f.1r). In avvio Beni afferma risolutamente l'inutilità della *memoria verborum*, ossia di una tecnica che, mirando a una fedele e integrale riproduzione di parole memorizzate in sequenze più o meno complesse, si rivela "infinita e da non tentare" perché comporta un'elevata percentuale di errore e un eccessivo dispendio di energie. La vera *ars memoriae* è invece quella che si riferisce ai concetti, *memoria rerum*, e che risulta utile tanto "per ragionare, quanto per locar gl'altrui ragionamenti" (*Ivi*, f.2r). Egli ne consiglia l'impiego sia a chi sta memorizzando il testo per declamarlo, sia a chi deve memorizzare ciò che sta ascoltando: "Talché un Oratore o Lettore, et insomma ogni Dicitore può farsene molt'honore" (*Ivi*, f.2r). Per essere memorizzati i concetti debbono venir tradotti nella memoria attraverso "figure rappresentative" – quelle che Beni chiama "Immobile", ossia i luoghi di memoria e in *imagines mobiles* – "Mobile" nel testo, ossia le tradizionali immagini di memoria. La distinzione terminologica beniana deriva dalla constatazione della persistenza o della scomparsa della rappresentazione mentale anche dopo il suo utilizzo memoriale. Pronunciandosi in tali termini, Beni coglie la definizione di Memoria Locale nella sua accezione letterale di tecnica che visualizza un sistema ordinato di luoghi mentali, per lo più architettonici. A corollario di tale definizione della memoria locale non mancano ovviamente le tradizionali regole che ne garantiscono un corretto e fruttuoso impiego: media grandezza e lineare uniformità del *locus*; corretta *dispositio* dei *loci* procedendo da sinistra verso destra, "perché tal rammentazione succederà più commodamente a guisa del leggere" (*Ivi*,

f.3v); netta distinzione tra le parti che compongono il *locus*, perché “la dissimilitudine è distintiva e ben s’accorda con la varietà de i simulacri e concetti” (*Ivi*); perfetta conoscenza della struttura locale, della quale “devrà sapersi ogni cantoncino, et aversi nella imaginativa nella guisa che si ha una mano con le sue dita o un quadro con le sue figure” (*Ivi*). Di fondamentale importanza sarà poi la presenza di figure animate all’interno del *locus*: “Insomma principal cosa sarà di aver quasi una selva d’huomini et altri animali e simulacri per poter subito locar vivamente i concetti, accioché detti simulacri muovano la mente, e rechino ricordanza” (*Ivi*, f.4r). Beni si riferisce tanto alle canoniche *imagines agentes* che nella mente debbono dar corpo ai concetti, quanto a più specifici simulacri animati che fungono da luoghi minori iscritti nella struttura principale e che, in quanto tali e a differenza delle *imagines*, rientrano nella tipologia, prima ricordata, delle “figure immobili”. Tanto i *loci* quanto questi simulacri immobili dovranno poi essere adeguatamente contrassegnati per cinquina o decina attraverso simboli caratteristici quali una croce o una mano, al fine di poter facilmente e ordinatamente ricostruire la sequenza memoriale che grazie ad essi viene articolandosi.

Per quanto le regole esposte da Beni seguano con minimi scarti di originalità la precettistica canonica della memoria locale, esse conoscono un’esemplificazione illustrativa che di rado si riscontra così precisa nella trattatistica della disciplina. Beni dichiara infatti di aver sperimentato l’efficacia di tali tecniche mnemoniche negli spazi interni della basilica di Santa Giustina a Padova, lungo le cui pareti riconobbe 173 possibili luoghi di memoria da ordinare sequenzialmente mediante l’affissione di mani e croci mnemoniche, e da percorrere “dalla sinistra alla destra quasi leggendo” (Beni, *Trattato*, f.5r) [fig.1]. La riduzione di uno spazio tridimensionale architettonico a superficie testuale ove collocare una sequenza più o meno coerente di immagini simboliche ricorre spesso nella precettistica mnemonica, sulla scorta degli esempi fondativi di Quintiliano e Cicerone^[9]. Più raramente questo spazio risulta ben identificato e coincide con un luogo di culto. Tra le poche esemplificazioni possiamo ricordare, come particolarmente contestuale al nostro discorso, quella rinvenibile in una delle più influenti *auctoritates* della tradizione testuale moderna dell’*ars memoriae*, ossia la *Phoenix* di Pietro da Ravenna, dove viene rievocata una delle numerose *performances* mnemoniche dell’autore, tenutasi nel convento piacentino di San Sisto^[10]:

Dum essem Placentiae monasterium monachorum nigrorum intravi ut illud viderem in dormitorioque eius comitante monacho quodam bis deambulans monachorum nomina quae in ostiis cellarum erant collocavi: deinde congregatis eis nomine proprio quem libet salutavi; licet quem nominabam digito demonstrare non potuissem; mirabantur monachi quo pacto ego peregrinus nomina eorum memoriter profertem ipsis mirari non desinentibus; dixi tandem hoc potuit mea artificiosa memoria; quorum unus dixit ergo hoc Petrus Ravennas facere potuit et non alius (Pietro da Ravenna, *Phoenix*, c.25r).

I diagrammi mentali predicati nelle tecniche dell'*ars* trovano negli spazi del convento sansistino ma ancor più in quelli della basilica patavina una rappresentazione architettonica dotata di piena consistenza materiale, che consente allo mnemonista di abbandonare l'astrattezza dello spazio mentale per la concretezza di un tridimensionale spazio fisico esteriore. Il valore di una siffatta spazialità è anche simbolico perché, come spesso insiste la patristica medievale, la lunghezza e la larghezza della chiesa sono interpretabili come tempo del mondo e spazio del mondo, ossia come sua rappresentazione memoriale. La scelta del luogo esemplificativo da parte di Beni pare inoltre opportuna, e forse non del tutto casuale, se si tiene conto che la scenografica misura dello spazio della basilica di Santa Giustina risulta notevole e adeguatamente ripartita nel suo perimetro da una sequenza omogenea di cappelle minori [fig. 2]. L'immaginario mnemonico può dunque sfruttare i generosi spazi della basilica e, insieme ad essi, anche quelli del patrimonio artistico-architettonico della città di Padova, la cui conoscenza, al pari di quella di altri memorabili luoghi, costituisce un presupposto fondamentale per chi voglia cimentarsi nell'*ars memoriae*. Secondo il *Trattato* di Beni solo una volta formati come individui consapevoli di se stessi e del mondo, si può accedere all'addestramento retorico necessario per le dispute forensi o accademiche:

[É] quasi necessario che chi attende a quest'arte, abbia pratica di molte cose, e veduti molti luoghi con varietà di persone, dimorando soprattutto in Città grande ove si esserciti gran varietà d'arti: perché così può facilmente ritrarne all'improvviso simulacri conformi ai concetti da rappresentarsi [...]. Poiché con questo ciascuno può avvezzarsi a perfezionar tal'arte secondo il suo genio; dico suo genio, perché con l'uso va osservando quai simulacri più muovano la sua imaginativa, e quanto li basti per moverla, per non faticarla più del bisogno (Beni, *Trattato*, f.5v).

Con tali cautele dunque l'immaginario mnemonico dell'oratore-predicatore impegnato in una *performance* mnestica all'interno della basilica padovana può abbandonarne il circoscritto perimetro interno:

E di fuori continuar nella tela del muro il qual congiunge la Chiesa col Monasterio; formandovi ad essemplio de i già detti alcuni altri luoghi; e molti più ne potrai formar seguitamente nella tela del muro del Monasterio, il qual muro è capace di qualche dozzina di luoghi: et indi, se maggior curiosità sia la tua, dal cantone del muro del Monasterio, il qual volta alle stalle, potrai valerti del muro longhissimo, il qual va a ferire alle mura della Città: et in tal modo potrai stabilirti, oltre ai 173 luoghi da me divisati, 80 altri luoghi assai capaci; ma però converrà per la gran similitudine et uniformità di quest'ultimo muro, piantarvi de i distintivi in debiti e proporzionati luoghi, con far che sian ben rammemorativi, non curando se fussero figure ridicole, o laide, o atroci (Beni, *Trattato*, f.13r).

Un tale sfruttamento dello spazio cittadino porta lo mnemonista da un lato a intrecciare i propri, personali, ricordi con la memoria collettiva di una comunità locale reificatasi in luoghi, edifici e monumenti; dall'altro lato, lo induce a proiettare sullo spazio urbano un ordine di luoghi ben distinti, a ridisegnare insomma mentalmente la pianta della città seguendo le modalità utopiche di un'enciclopedia memoriale. In questo rispecchiamento tra spazio interiore soggettivo e spazi fisici collettivi – comune alla stessa situazione museale, dove memoria individuale e memoria collettiva trovano un luogo di verifica reciproca – sembra riecheggiare anche un famoso passaggio di Andrea Palladio:

E finalmente nell'eleggere il sito per la fabbrica di Villa tutte quelle considerazioni si deono avere che si hanno nell'eleggere il sito per le Città: conciosiaché la Città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola (Palladio, *Quattro libri*, II, 12, 46).

L'estensione del percorso mnemonico agli spazi esterni della basilica e allo stesso perimetro murario della città costituisce al contempo un naturale incremento delle potenzialità mnemoniche, e un modo per agevolare lo mnemonista nell'operazione mentale di *compositio loci*. Un modo certo debitore alle strategie retoriche messe in atto dai predicatori per assicurare l'uditorio circa la verità e la praticabilità del messaggio cristiano attraverso una sua riconversione nella nota spazialità cittadina, nonché per creare nel pubblico l'illusione di un intimo, familiare e quotidiano coinvolgimento nel cammino di salvezza; ossia, per rendere percepibili come elementi naturali di una memoria collettiva gli esiti di una strategia retorica ben condotta.^[11]

Come possiamo vedere anche nei brevi estratti riportati, ricorrente e suggestivo è l'uso del sintagma “tela di muro” col quale Beni indica gli spazi delle pareti interne della basilica utilizzabili come *loci memoriae*. L'espressione

potrebbe essere letta secondo un duplice punto di vista: metaforico o letterale. L'interpretazione metaforica vive sull'ambiguità del vocabolo che può suggerire tanto l'idea di una superficie piana atta a ospitare delle immagini, un *locus* a tutti gli effetti; quanto quella di una struttura generata secondo un logico procedimento di connessioni, non molto dissimile quindi dal reticolo di *loci* che possiamo fabbricare nella nostra mente. In quanto supporto pittorico la tela rinvia alla concezione inventariale della memoria come deposito^[12], in quanto superficie intessuta essa allude piuttosto alle implicazioni creative delle dinamiche combinatorie proprie dell'atto memoriale^[13]. Altrettanto suggestiva è la lettura referenziale dell'espressione "tela di muro" che ci indurrebbe quasi a pensare a una possibile *ut pictura memoria* illustrata dal professore padovano sulla scorta delle immagini, pittoriche e plastiche, realmente presenti nella basilica, e già pronte ad esser colte, nella loro integrità, come simulacri immobili connotanti la struttura dei *loci*; oppure, una volta riscritte dall'immaginazione, subito disponibili ad essere introiettate nella mente come vere e proprie *imagines agentes*:

Ma poiché siamo entrati in questo discorso per dar mostra et esempio dell'Immobile e Mobile che noi chiamammo, mi giova osservare in questo esempio da me proposto di Santa Giustina, che l'ottava capella per esser molto vasta e spaziosa, sì che vi abbiain divisati 13 luoghi, convien'avvertire che vi son due tele di muro molto lunghe et eguali e simili, e però convien porvi due imagini distintive. In ciascuna delle due parti che così verranno a fare tre luoghi per ciascuna parte, e saran proporzionate al bisogno: di modo tale che passando dalla settima capella da sinistra al p[rimo] pilastro che è molt'ampio, tu lochi una figura nella p[rima] facciata, un'altra figura nella 2a che pur con qualche capacità si stende verso l'angolo, e poi formi tre altri luoghi nella p[rima] tela di muro continuata, mettendo al fin del p[rimo] luogo di tal tela di muro un S. Francesco, e nel principio del 3o un Serafino col Crocefisso, a cui S. Francesco alquanto da lungi si rivolga; che così con tai due segni distintivi e ben rammemorativi, avrai tre luoghi, sìché con li due precedenti siano cinque, e cinque altri ne potrai formar nella facciata o tela di muro opposta che è similissima, il che benissimo ti succederà se incontro a S. Francesco et al Serafino ove l'uno è rammemorativo dell'altro, porrai per essemplio un gran S. Pietro con le chiavi in mano per lo p[rimo] distintivo, et un gran S. Paolo con un spadone, per lo 2o, che pur saranno rammemorativi l'un dell'altro (Beni, *Trattato*, ff.12r-v).

L'attuale configurazione del transetto di sinistra non riporta opere d'arte con i motivi iconografici sacri ricordati da Beni. Non è però necessario (e neppure interessa) verificare tali presenze per cogliere l'importante scarto funzionale dell'immaginario mnemonico testimoniato dalle parole dello scrittore padovano; il suo trattato ci offre un'interessante esemplificazione

di come funziona (o come potrebbe funzionare) tale spazio tridimensionale in una prospettiva mnemonico-meditazionale, e a partire da un punto di vista retorico.

Consideriamo, ad esempio, secondo un siffatto approccio ermeneutico l'imponente e prezioso coro ligneo dell'abside, intagliato in noce da Riccardo Taurigny artista normanno del XVI sec.^[14], che consta di due ordini di stalli con spalliere intagliate decorate a riquadri e ovali che presentano come soggetti non le tradizionali grottesche o prospettive, ma composizioni di storie [fig.3]. Ideatore del ciclo è stato il fiammingo don Eutizio Cordes: in alto abbiamo scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, e in basso illustrazioni emblematico-geroglifiche dei Sacramenti, dei Vizi e delle Virtù^[15]. Una lettura secentesca di questo ciclo ligneo (risalente agli inizi del 1613) ci è stata offerta dall'abate Girolamo da Potenza nella sua manoscritta *Iconologia del coro di S. Giustina*. La descrizione "delle sedie del coro" si configura come:

pedagogia o primi rudimenti per forestieri e genti estranee, quali vengono per vedere la loro bellezza e del lavoro abbino parimente qualche chiarezza di quanto si contiene di oscurità nelle sedie da basso, e quanto in brevità in esse si conchiude" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.1r).

L'interpretazione delle iconologie si fonda essenzialmente su passi scritturali ma talora ricorre anche ai moderni repertori simbolici (come Valeriano e soprattutto Ripa) se non addirittura a fonti profane, come Ariosto, evocato a proposito dell'attributo di candidezza riservato alla fede cristiana:

Nel vestito bianco vien significata la purità qual non admette bruttura di negro pur un minimo punto o picciolo neo come cantò l'Ariosto *Non par che dal Antiqui se depinga La santa Fè vestita d'altro modo Che col vel bianco che la cuopre tutta Chè un sol ponto un neo la può far brutta*" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.1v).

Ciò fa sì che lo scritto di Girolamo si offra sia come una descrizione di iconografie effettivamente realizzate in una precisa opera d'arte, sia come un repertorio di iconografie utilizzabili per la creazione di nuove immagini artistiche. La lettura secentesca di queste figure intagliate è ovviamente di natura allegorica e serve all'osservatore per andare oltre una conoscenza superficiale e giungere al midollo degli insegnamenti cristiani:



fig. 4 | Riccardo di Taurigny e Battista da Vicenza su disegno di Domenico Campagnola, Basilica di Santa Giustina, dettaglio del quattordicesimo stallo del coro, Padova

Le opere della misericordia corporali e spirituali, li precetti e consigli evangelici, et altre virtù, e vizi opposti a quelle, per instruzione nostra simbolicamente descritta nelle sedie da basso, con diversi geroglifici dipinti e intagliati, qual esposizione mi pare necessaria in quella oscurità, poiché li studiosi della sacra scrittura non si fermano solamente nella scorza et intelligenza della semplice littera (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.2v).

Così come le profezie e le storie dell'Antico Testamento si rivelano comprensibili solo alla luce del messaggio del Nuovo Testamento, anche i geroglifici che occupano la parte bassa delle sedie del coro vedono compiere il loro significato solo in rapporto con le illustrazioni degli eventi del Nuovo Testamento presenti negli stalli superiori. Le immagini della vita di Cristo, offerte ai fedeli per una salvifica *imitatio*, vengono dunque ribadite dalle prefigurazioni suggerite dall'Antico Testamento e memorizzate grazie a singolari immagini simbolico-geroglifiche^[16]:

Nella 14a sedia del p[rimo] choro è la tentaz[ione] di Christo nel deserto. La fig[ura] è d'Adamo et Eva abitanti nel parad[iso] terrestre; nella sedia da basso v'è il simbolo del sacram[ento] del matrim[onio], il cervo e cerva e un huomo quali tutti bevono in una cisterna (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.14v)[17] [fig.4].

Il soggetto intagliato nelle sedie di basso è quasi sempre attinente a quello ritratto negli stalli superiori e spesso stabilisce una relazione sintagmatica con quelli rappresentati nelle sedie contigue^[18]. La connessione sintagmatica tra le varie iconografie è peraltro consolidata dalla doppia sinossi poetica posta in appendice alla *Iconologia* di Girolamo. I soggetti dei vari intagli sono stati infatti esposti sia in versi latini, sia in terzine volgari. Tutti i distici e tutte le terzine sono riservati all'esplicitazione del soggetto di una sedia, puntualmente richiamata dal numero a margine. Vediamo ad esempio i passaggi relativi all'esempio prima citato:

Primaque sub pomo fallitur angue parens.

[...]

Tenta Christo il Demonio nel deserto,

De Superbia, Gola e Vanagloria,

L'istesso tenta Adamo poco esperto

14 (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, cc.50v-53v).

Potremmo forse considerare queste due sinossi poetiche come strumenti memoriali che funzionano in associazione alle immagini simboliche intagliate. Si riprodurrebbe così una dinamica semantica che ricorda latamente quella degli emblemi. In questo caso le *picturae* sarebbero due, una di carattere simbolico-geroglifico e una più referenziale; i versi guardano direttamente a quest'ultima, rivelandone (come una didascalia) i passi scritturali di riferimento, sia quello neotestamentario direttamente visualizzato, sia quello veterotestamentario che a livello anagogico lo prefigura. Due memorie bibliche sono dunque condensate in un'unica immagine, associata a sua volta a un'altra immagine anch'essa di carattere allegorico. Potremmo dunque concludere che l'intaglio simbolico sta all'intaglio referenziale così come il racconto veterotestamentario sta a quello neotestamentario, e anche (passando ad un altro piano di fruizione) come il distico latino sta alla terzina volgare (o viceversa, a seconda del livello di cultura del destinatario della didascalia in versi).

Disposte in una sequenza rigidamente ordinata e già collegate a un duplice possibile contenuto edificante da memorizzare (i passi scritturali e il portato devozionale), queste immagini simboliche ad alto *appeal* mnemonico si offrono a tutti gli effetti come prefabbricate *imagines memoriae* che il monaco può anche leggere in combinazione e utilizzare alla stregua di un vero e proprio sistema locale da occupare (fisicamente ancor prima che mentalmente) nelle sue singole *sedes* e da percorrere con la vista (esteriore e interiore). Contenuti in un vasto spazio mnemonicamente utilizzabile, questi spazi minori possono essi stessi strutturarsi come contenitori di ricordi edificanti, sfruttando le corrispondenze compositive e tematiche attivate tra i loro componenti, e tra i soggetti ritratti^[19].



Da sinistra a destra: fig. 5 | Lorenzo Lotto, Basilica di Santa Maria Maggiore, dettagli del coro, 1524-1532, Bergamo; fig. 6 | Basilica di Santa Maria Maggiore, tarsia del coro raffigurante Susanna e i vecchioni, Bergamo.

Osserviamo qui qualcosa di simile a quanto si può riscontrare nel coro ligneo di S. Maria Maggiore a Bergamo, dove Lorenzo Lotto tra il 1524 e il 1532 ideò un sistema di relazioni significanti tra le tarsie riportanti storie dell'antico testamento e quelle, a soggetto emblematico-geroglifico, che dovevano fungere da coperti lignei delle prime. Se, causa l'ampliamento del coro, i coperti non fossero stati utilizzati come tarsie isolate per coprire tutti gli stalli, le 'imprese' intagliate avrebbero infatti dovuto svolgere la duplice funzione memoriale di conservare e rammemorare in forma sintetica e intuitiva importanti concetti contenuti nei passi delle scritture sacre illustrati^[20]. Evidente risulta l'affinità morfologica tra meccanismi cognitivi iconico-testuali che inducono chi li osserva a memorizzare e ricordare, a conservare e ricreare conoscenza^[21]. Consideriamo, ad esempio,

la tavola che riporta l'immagine di un ermellino collocato fra due rami incrociati e legati da un nastro [fig.5]. L'animale si distende sinuoso, poggiando le zampe anteriori a una foglia di palma e quelle posteriori a un ramo di agnocasto, ramo quest'ultimo a cui è fissato anche il laccio del collare dell'ermellino. Completa l'impresa il motto *pocius mori*, inciso su una tavoletta appesa al nodo del medesimo nastro che lega i due rami. Come opportunamente osserva Cortesi Bosco, Lotto introduce una *devise* topica dell'ambiente cortigiano "in un contesto figurativo che intende dilatarne il significato spostandolo dal piano morale al piano spirituale mistico, facendo riferimento ad una specifica condizione di vita religiosa, anziché laica"^[22]. Tale spostamento semantico non è indotto soltanto da specifiche varianti iconografiche rinvenibili nella tavola, quanto piuttosto dal sistema comunicativo entro cui essa è calata; ossia dalla posizione che avrebbe dovuto occupare nella struttura del coro e dal soggetto biblico della tarsia che avrebbe dovuto proteggere e conservare (fisicamente, e nella memoria dello spettatore). La tarsia è infatti dedicata ad illustrare la storia veterotestamentaria di Susanna (*Daniele* 13), giovane e bella moglie del ricco Joachim, insidiata da due giudici mentre fa il bagno all'interno di un giardino privato. La minaccia dei vecchi giudei – accusare falsamente la donna di tradimento con un giovane – non sortisce l'effetto sperato di incrinare la solida fedeltà di Susanna, la quale preferisce subire un'ingiusta condanna a morte per adulterio 'piuttosto che' macchiare la propria castità cedendo alle loro voglie. Lotto aveva già affrontato la vicenda nel 1517 in un dipinto ora conservato agli Uffizi, che presenta un impianto iconografico analogo a quello della tarsia (anche se, nello specifico, focalizzato più sul momento della denuncia della donna che su quello dell'assalto erotico), e che correda la figura di Susanna di un cartiglio riportante una variante del canonico motto: "Satius duco mori quam peccare. Heu me"^[23]. L'elaborazione lottesca si spiega dunque in relazione all'illustrazione della storia di Susanna che sottostà (materialmente e concettualmente) all'"invenzione" impresistica del coperto, e che già sviluppa su un piano narrativo e non simbolico il nucleo tematico della scelta virtuosa [fig.6]. È il movimento di fuga di Susanna – sviluppato da destra verso sinistra lungo un registro orizzontale – a rappresentare appieno la dinamica morale proverbialmente associata all'ermellino, ad indicare la giusta direzione da intraprendere di fronte al bivio che oppone le allettanti tentazioni della *voluptas* (e della menzogna) al difficile e fatale cammino della *virtus*; la via del male (*foedari*) e quella del bene (*mori*). L'organizzazione del movimento entro lo spazio del quadro conferma l'assiologia e il messaggio didattico veicolati, poiché dal punto di vista della prospettiva di visione interna all'immagine il movimento di Susanna procede da sinistra verso destra,

verso la polarità da sempre associata al bene divino e sempre contrapposta al luogo (sinistro) dell'errore e del peccato. Il coperto impresistico sigilla il portato morale della storia biblica, traducendolo su di un piano simbolico. L'ermellino vede confermata la propria valenza araldica di rappresentazione plastica della *virtus* della castità eroicamente impugnata dalla moglie fedele. La palma porta con sé il ricordo del concetto di vittoria spirituale tramite martirio, vittoria della pudicizia sulla *voluptas* e della giustizia sull'inganno (alla fine della storia Susanna verrà infatti scagionata da un testimone). L'agnocasto declina infine la storia edificante in *exemplum* religioso, e lo fa in ragione delle qualità anafrodisiache che già nel Medioevo ne facevano alimento eletto di coloro che avevano fatto voto di castità. Collocata nel primo stallo dell'ala sinistra del coro dei religiosi, la coppia di immagini avrebbe dunque dovuto svolgere appieno la funzione di *memento* di uno dei requisiti fondamentali richiesti all'uomo di fede^[24].



fig. 7 | Basilica di Santa Giustina, veduta del coro, Padova

La funzionalità mnemonica di spazi come il coro di Santa Maria Maggiore o quello di Santa Giustina, soprattutto per quanto riguarda le sue implicazioni con l'apparato iconografico, incide infatti in principal luogo sulle applicazioni più contestuali a quella struttura locale, quelle liturgiche e catechistiche. Le dinamiche e le finalità memoriali implicite negli uffici religiosi non possono infatti che essere agevolate dalla consapevolezza di una naturale osmosi tra luogo reale e *locus memoriae*, tra interno ed esterno: ossia dalla possibilità di interiorizzare nella mente, come spazio di memoria, lo spazio reale in cui questi uffici vengono espletati; e viceversa, dalla possibilità di percepire, con un intenso sforzo di concentrazione che è anche un atto di meditazione, lo spazio reale come un'oggettivazione del *thesaurus* memoriale^[25]: "La cattedrale come spazio dei tempi è il luogo della memoria liturgica dei tempi"[26] [fig.7].

Tutte le azioni, tutti i movimenti, tutte le liturgie compiuti in questi spazi corrisponderanno metaforicamente a continui atti di memorizzazione e di reminiscenza, finalizzati alla definizione intellettuale e spirituale dell'individuo orante; essi andranno a visualizzare il costante moto di memoria e volontà richiesto al cristiano per celebrare e, al contempo, superare l'ordine della temporalità; per conservare un sapere all'interno di uno spazio, in cui un'istanza narrativa segna percorsi e indica contenuti, trasformando la *presenza* di azioni, segni e oggetti nella *conoscenza* di essi.

NOTE

1. Nel presente contributo riprendo e integro alcune considerazioni formulate in Torre 2009.

2. Kopf [2001] 2002, 368-369.

3. Si veda Carruthers 1998, p. 80: "Spatial and directional metaphors are essential to the conception of the way of monastic meditation, as is well known. And the rhetorical concept of *ductus* emphasizes way-finding by organizing the structure of any composition as a journey through a linked series of stages, each of which has its own characteristic flow (its mode or color), but which also moves the whole composition along. And the colors or modes are like the individual segments of an aqueduct, carrying the water, yes, but changing its direction, slowing it down, speeding it up, bifurcating, as the water moves along its route or way. For a person following the *ductus*, the colors act as stages of the way or ways through to the *skopos* or destination. Every composition, visual or aural, needs to be experienced as a journey, in and through whose paths one must constantly move". Sul concetto di *ductus* si veda anche il volume miscelaneo Carruthers 2010 (in particolare i saggi di Mary Carruthers, Paul Crossley e William T. Flynn).

4. Cfr. a questo proposito Ferraris 2012, 57-58: "Solo se c'è promessa, se c'è memoria e iscrizione, allora il progetto di architettura può essere già qualcosa che contiene in sé, a prescindere dalla 'durabilità' – come la chiamano i tecnologi – del materiale concreto, fisico. In tal caso il progetto comincia a contenere una 'promessa di durata' che può essere anche superiore, per certi aspetti, a quella della stessa opera costruita: perché l'opera costruita, tra l'altro, può subire trasformazioni, vicende trasformative, che possono addirittura compromettere, in maniera irrecuperabile, la sua natura di architettura. Progetto quindi come elaborazione, come prodotto di un lavoro – diciamo 'promettente architettura' – che probabilmente può contenere fino in fondo, se lo lasciamo sul supporto cartaceo, questo suo significato".

5. Cfr. Carpo 1993, 81: "L'arte del discorso, come qualsiasi disciplina, può essere ridotta ad un insieme di regole – che contiene (in *potenza*) tutto il dicibile. Allo stesso modo, un insieme esauriente e coerente di principi architettonici può tradursi in infiniti *atti* architettonici diversi. Edifici di ogni sorta e di ogni tempo, se pertinenti al campo di estensione di una teoria, ne assumeranno – per così dire, ne incarnaeranno – i principi. Al contrario, l'antologia universale di tutti i discorsi già scritti, come l'*'atlante esemplare'* di tutte le architetture già costruite, raccoglie in un unico strumento tutto il *già detto* (tutto il già costruito). Da una parte, un sistema generativo (normativo) che contiene in potenza tutto il dicibile, ma che non ne presenta alcuna testimonianza concreta. Dall'altra, un repertorio di esempi che racchiude il possesso di tutto il già detto, ma non spiega come si possa con questo dire qualcosa di nuovo". Sullo stesso argomento si veda anche Carpo 1988, 111-113.

6. Per la trascrizione dei testi volgari, manoscritti o a stampa, si adotta un criterio moderatamente conservativo. Sulla prospettiva retorica (e memoriale) delle teorie architettoniche umanistico-rinascimentali si vedano: Barbieri 1983; Bolzoni 1995; Carpo 1998; Kirkbride 2008; Kuwakino 2011.

7. Dedicata a Cosimo de' Medici.

8. Su Paolo Beni si vedano: Mazzacurati 1966; Diffley 1989, in part. p. 105; Tomassini 1994, in part. p.19.

9. Cfr. a proposito Gesualdo, *Plutosofia*, cc.19r-v: “Che dalla destra si dèe cominciare, ce lo persuade il Filosofo dicente, ch’il moto comincia dalla parte destra. Che dalla sinistra lo prova il Roscellio: perché quest’Arte, è poco differente dall’Arte di scrivere, come dice Cicerone: e perché noi scrivendo, e leggendo, scrivemo, e leggemo cominciando dalla sinistra e caminamo alla destra; però si dè caminar per i luoghi dalla sinistra alla destra. Alcuni stimano, che quelli che veggono bene con l’occhio destro, come son’io, e poco e niente coll’occhio sinistro, scorressero dalla destra alla sinistra; quelli che ugualmente veggono, con ambedue gli occhi, possono indifferentemente discorrere dall’una e dall’altra parte. Nondimeno l’esperienza mostra è che è così facile cominciare da una parte, e finir nell’altra; come cominciare dall’altra, e finir nell’una. E la ragione, non è né l’una, né l’altra assegnata dal Roscellio: perché l’una esclude l’altra. Che se fosse per il moto dello scrivere: non sarebbe facile ugualmente il leggere ne i Luoghi al roverso, come l’esperienza ci mostra. Se fosse il moto, che comincia dal destro, ci sarebbe difficile il cominciare da man manca, il che non è vero; sì che né l’una né l’altra ragione, esattamente et esquisitamente ci quieti. [...] E la ragione perché la nostra Memoria, et al destro, et all’opposto muodo ugualmente esibisce, credo che sia perché non mira l’ordine del moto di nostri piedi, ma l’ordine che ritrova nelle cose viste dall’occhio. E perché nelle cose viste, non solamente vi è l’ordine dal primo al secondo, e da questo al terzo, e così soccessivamente fin’all’ultimo; ma vi è parimente l’ordine dall’infimo soccessivamente fino al primo; però ordinati nell’istesso muodo li simulacri, puole la Memoria fondata nel senso, et al dritto, et al roverso essibirli senza difficoltà alcuna: sì come l’occhio con l’istessa facilità, che mira gli oggetti dalla destra alla sinistra, puole mirarli dalla sinistra alla destra”. Su Filippo Gesualdo e sulla sua *Plutosofia* si veda l’approfondito studio di Keller-Dall’Asta 2001, in part. 88-132.

10. Pietro da Ravenna, *Phoenix*, c.25r. Sulla singolarità e sull’importanza di questo personaggio del Gran Teatro della Memoria ha insistito soprattutto Rossi 1991, 38-42.

11. Cfr. Bolzoni 2002, 145-242 e in part. p.168: “Il predicatore [Bernardino da Siena] fa qui appello a un livello più sofisticato di memoria. In un primo tempo l’immagine mentale dell’Assunzione si tramuta in un’immagine dipinta, collocata in un preciso luogo della città (porta a Camollia); questa immagine sensibile agirà a sua volta da immagine della memoria a diversi livelli: anche visualizzando e facendo ricordare un’ampia parte della predica, e il gioco di concordanze bibliche da cui nasce”.

12. Vedi ancora Dolce, *Dialogo*, 146-147: “Ma le invisibili et ignote [*immagini*], nella guisa che sono i celesti corpi (come Saturno, Marte, Giove, il Sole, Mercurio, Venere, e la Luna), pongansi per i loro caratteri come gli dinotano gli Astrologi: [...] Overo ce li imageremo per le figure come che gli dipingono i Pittori. Dell’arte de’ quali se avremo qualche familiarità o contezza, ci sarà più agevole il formarle. Come chi volesse raccordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell’esempio della pittura di Tiziano; et altrettanto di Adone e di qual si voglia altra favola, o historia profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che diletano e quindi sogliono la memoria eccitare. A che 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”.

13. Cfr. Gesualdo, *Plutosofia*, c.22v: “E queste persone, da noi viste e conosciute, le scriveremo in un foglio, ordinandole con diversità, come a dire: nel primo luogo porre un

vecchio, nel secondo una giovane, nel terzo un fanciullo, nel quarto uno schiavo, nel quinto una monaca, nel sesto un prencipe, nel settimo un nano, nell'ottavo una fanciulla; e così *con diversità tessute et ordinate*, siano collocate nelli luoghi formati come di sopra" (corsivo di chi scrive).

14. *Magister lignaminis*, intagliatore, attivo in Veneto e in Lombardia, il maestro Riccardo o Rizzardo di Guglielmo Taurini (Taurino, Taurin o Taurigny) proviene da Rouen. Valente intagliatore, dal 1556 è documentata la sua presenza a Venezia, dove studia attentamente le opere del Sansovino e in particolare la balaustrata del presbiterio di San Marco, affinando il già acquisito repertorio decorativo di formazione manierista mutuato dalla lezione della scuola di Fontainebleau. Fra il 1558 e il 1566 in collaborazione con il cognato Battista da Vicenza ed altre maestranze, esegue su disegni del Campagnola e su commissione dei Benedettini il coro di Santa Giustina a Padova, intagliando opere desunte dal Nuovo Testamento; in particolare, alla mano di Rizzardo sono ricondotte le partiture risolte in superficie, che manifestano un tratto plastico e movimentato, non senza una qualche incertezza prospettica, come nei brani raffiguranti *L'Annunciazione*, il *Sogno di Giuseppe* e la notevole *Fuga in Egitto*; ma soprattutto spetta a lui l'articolato complesso decorativo, allestito ponendo in opera cartigli, fogliami, chimere, cariatidi, angoli ingegnosamente risolti con putti, figure entro cartocci separati da colonnette scanalate. A lavoro ultimato i Benedettini gli accordano anche l'esecuzione del leggio, il cassone di pertinenza e le due "residenze" (le cassapanche), portati a compimento fra il 1566 e il 1572. Per notizie e rinvii bibliografici sul Taurini, sul coro ligneo e più in generale sulla basilica di Santa Giustina si veda Fiocco *et alii* 1970, 224-271: "L'opera del Taurino può essere considerata come uno dei casi più curiosi della Maniera francese nel Veneto da accostare agli stucchi di Alessandro Vittoria nella Rotonda del Palazzo Thiene a Vicenza o al Ninfeo della Villa di Maser così affine ai modi di un Jean Goujon" (p.269).

15. Fiocco *et alii* 1970, p.226: "A guisa di una vetrata o di un gotico portale i dossali degli stalli di Santa Giustina ci offrono un rarissimo esempio in Italia di uno *Speculum Humanae Salvationis* nella più tipica tradizione nordico medievale di lontana origine agostiniana".

16. Dobbiamo peraltro ricordare che il ciclo iconografico conosce un precedente di analoga tipologia simbolica nella decorazione pittorica del Chiostro grande della basilica benedettina, decorazione realizzata fra il 1489 e il 1498 da Bernardo di Parenzo, e incentrata sulla vita di san Benedetto: "Come in una dotta predica del tempo, fiorita da citazioni greche e latine, ogni fatto della vita del Santo serviva da spunto per una lezione morale, illustrata da molteplici esempi sacri e profani sotto forma di geroglifici, emblemi e pezzi archeologici in chiaroscuro" (Fiocco *et alii* 1970, p. 195). Il ciclo era costituito da 51 affreschi divisi da 47 finti pilastri e delimitati da finti bassorilievi caratterizzati da distici latini; nella parte superiore ogni dipinto era decorato da ritratti di santi e pontefici dell'Ordine, a loro volta collocati tra scene veterotestamentarie (a destra) e da scene neotestamentarie (a sinistra), le prime ovviamente prefiguranti le seconde, proprio come nel ciclo illustrativo del coro. Una parziale descrizione dell'iconologia del Chiostro grande è rinvenibile in Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana*.

17. La funzionalità memoriale di questo dispositivo semantico è allusa dallo stesso Girolamo in un passaggio che descrive uno di questi geroglifici, quello relativo all'arca dell'alleanza: "Comandò parimenti che tal Arca fosse di legni imputribili, e questo significa la sua eternità immanente in se stessa; fosse ancora indorata dentro e fuori: ancor queste sono tutte le perfezioni et attributi divini, siccome l'oro avanza tutti gli altri metalli

in valore e perfezione, fu ordinata a questo modo come per memoriale de' suoi doni grandi e benefici dati alle creature e specialmente all'huomo" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.6v).

18. Ricorrono infatti spesso nella descrizione di Girolamo espressioni che sottolineano l'implicita connessione tra i soggetti di scanni contigui: "così il digiuno è per macerar il corpo, 'è ragionevolmente posto' qui dopo le opere di misericordia" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c. 16v); "Nella 13a sedia da basso è il simbolo della Superbia e vanagloria 'e rettamente seguita' omne doppo la descrizione del Theatro del mondo essendo scritto 'omne quod est in mundo est vanitas et superbia vitae'" (*Ivi*, c. 25v).

19. Potremmo estendere al caso patavino le riflessioni di Marco Collareta sulle tarsie realizzate da Giovanni da Verona per il coro della chiesa abaziale di Monte Oliveto Maggiore: "Il monaco che si trovasse nella necessità di mandare a mente qualcosa di particolarmente complicato, ad esempio il contenuto di una lezione difficile o il testo di un discorso lungo e articolato, non doveva fare altro che suddividere il tutto in porzioni distinte, legare le singole porzioni da ricordare alle singole immagini che trovava bell'e pronte nei finti armadi del coro, e disporre tutte quelle immagini in giusta sequenza nei luoghi naturali ed artificiali che gli si paravano davanti agli occhi al di là delle finte finestre, in modo da poterle recuperare a tempo debito" (Collareta 2013, 268).

20. Cfr. Albani Liberali 1981; Cortesi Bosco 1987; Franco 2011; Ferretti 2013.

21. Cfr. Gallis 1980, 375: "All of Lotto's designs for *coperti* conceal yet reveal 'sacred wisdom'. [...] They are sentential and didactic, and their lessons have universal application, being the lessons of history, philosophy, and theology. In particular, the lessons are those of biblical history and of moral and theological commentary on it. The *coperti* are therefore functionally hieroglyphic".

22. Cortesi Bosco 1987, 333. In ragione della sua vasta diffusione il motivo è ricordato anche da Girolamo da Potenza nella sua *Iconologia*, non però come soggetto realmente intagliato negli stalli del coro bensì come possibile variante dell'immagine ivi utilizzata per rappresentare la virtù della castità: "Fu figurata anchora la Castità per un armellino che, essendo animale di pelle bianchissima, per non imbrattare la sua bianchezza più presto si lascia prendere et uccidere, con questo motto: *malo mori quam foedari*" (c.19v).

23. Per un'analisi iconologica del dipinto *Susanna e i vegliardi* si vedano Gentili 1981; e M. Brock 1990.

24. La corrispondenza tra la tarsia biblica e il coperto impresistico non è una coincidenza limitata al caso appena illustrato, ma è l'esito di un *modus operandi* coscientemente adottato da Lotto, e più volte dichiarato nelle sue lettere relative alla commissione bergamasca. In una missiva del 16 settembre 1527, ad esempio, Lotto si lamenta del ritardo con cui gli giungono le invenzioni delle imprese e le indicazioni circa la struttura generale del coro, e sottolinea il pericolo di incoerenza tra l'espressione simbolica del coperto e il soggetto scritturale della tarsia: "[...] me importa a sapere et dove particolarmente se ne li cantoni immediate siano dui o uno et al pilastro più dentro la quantità perché mi fano bisogno per el rispetto tanto de comodar de le istorie quanto de la luce. Etiam mi bisogna sapere se 'l numero de la banda de la sacrestia se 'l sia compito, per el lume o quanti ne manca et da l'altra parte sotto l'organo quanti de piccoli bisogna a compir, perché voglio darli principio

a tuti per cavarmene i piedi con la gratia de Dio. Et de le imprese me siano mandate perché siano de più che de mancho *per ellegere quelle che siano più al proposito in un sugeto*" (Lotto, *Lettere*, 53, lettera n. 26, corsivo di chi scrive).

25. Cfr. B. Binder, *Monumento*, in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 355-356: "Poiché nascono in spazi sociali e la loro costruzione richiede un accordo relativamente ai contenuti della memoria e alla loro rappresentazione, i monumenti offrono un accesso ai processi e alle condizioni di costruzione degli spazi di memoria e all'immagine di volta in volta dominante che una società ha di sé stessa. [...] I monumenti circoscrivono uno spazio simbolico che spesso è anche il luogo di cerimonie ritualizzate della memoria, nelle quali il significato dei monumenti viene al tempo stesso sfruttato e rinnovato".

26. Ohly 1979, 87.

ENGLISH ABSTRACT

The essay aims at analyzing the manuscript *Trattato della Memoria Locale* by Paolo Beni (1552-1625). This Paduan scholar of rhetoric tested the efficacy of classical mnemotechnic in the Paduan church of Santa Giustina. Here the mental diagrams of the mnemonic techniques find an architectural representation characterized by a strong consistency that allows the mnemonic to leave the abstract mental space in favour of the concrete three-dimensionality of an external space. By showing us a logical mental way to represent our memories through the introjections of an artificial external order, the treatise also implicitly suggests a reading model, a particular interpretation of a real architectural space and of the iconic-plastic elements that it contains, e.g. the precious and impressive wooden choir of the fifteenth century composed of two series of stalls with panelled and oval backs: in the upper side they show some scenes of Jesus' life and, most important, in the lower side emblematic representations of the sacraments, the Virtues and the Vices. These symbolic images are presented in a strictly regular series already linked to a possible double edifying content to be memorized. They are characterized by high mnemonic appeal, offering themselves as real prefabricated *imagines memoriae* that the believer can read and use as a local system, each stall to be contemplated in its turn. The mnemonic functioning of these spaces and their relationships to the iconographic whole can affect not only the profane instrumental uses of that local structure, as Beni shows us, but also and principally the applications which are closer to that structure, namely the liturgical and catechistical. All the actions, all the movements carried out in these spaces, are therefore the metaphoric equivalent of continuous acts of memorization and remembering aimed to benefit the believer in intellectual and spiritual ways.

FONTI

Alunno *Fabrica del mondo*

F. Alunno, *La Fabrica del Mondo*, Venezia 1548.

Beni, *Trattato*

P. Beni, *Trattato della Memoria Locale in cui si spiega il modo facile per acquistarla*, Roma, Archivio Segreto Vaticano, Archivio Beni, Serie II 129.

Camillo, *Discorso*

G. Camillo, *Discorso sopra Hermogene*, in Id., *Tutte l'opere*, II, Venezia 1560.

Dolce, *Dialogo*

L. Dolce, *Dialogo del modo di accrescer e conservar la memoria*, a cura di A. Torre, Pisa 2001.

Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana*

Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana nella quale brevemente si tratta del edificatione et antiquità del monasterio di Santa Giustina e reforma del ordine monastico*, Padova, Biblioteca Civica, B.P. 829

Girolamo da Potenza, *Iconologia*

Girolamo da Potenza, *Iconologia del coro di S. Giustina*, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. C 77.

Gesualdo, *Plutosofia*

F. Gesualdo, *Plutosofia nella quale si spiega l'Arte della Memoria con altre notabili cose pertinenti tanto alla memoria naturale quanto all'artificiale*, Padova 1592.

Lotto, *Lettere*

L. Lotto, *Lettere inedite su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, a cura di L. Chiodi, Bergamo, 1962.

Palladio, *Quattro libri*

A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570.

Pietro da Ravenna, *Phoenix*

P. Tomai da Ravenna, *Phoenix seu Artificiosa Memoria*, Venezia 1491.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2015**
numeri **123-126**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classicA | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.