

FRANCES A. YATES E L'ARTE DELLA MEMORIA FRA CLASSICITÀ E RINASCIMENTO

di **Luca G. Manenti**

(Università degli Studi di Trieste)

Frances A. Yates and the Art of Memory between Ancient World and Renaissance

Abstract

This paper analyses F. A. Yates's *The Art of Memory*, first published in 1966. From Greek and Roman antiquity, through the Middle Age, to Renaissance, the art of memory evolved from a technique for remembering into a magic and occult art. With a deep influence in European culture, the art of memory built the bases of the future scientific method, playing an important role in the construction of Modernity.

Keywords: Yates, Memory, Occultism, Renaissance, Science.

Frances Amelia Yates¹ (Southsea, Hampshire 1899 - Londra 1981) va annoverata tra i primi studiosi a mettere in luce l'importanza della tradizione ermetica ed esoterica nella cultura moderna. Ricercatrice ambiziosa, si è cimentata nello studio di forme di pensiero e sistemi filosofici che, pur avendo plasmato nel profondo la storia europea, sono poi stati relegati in una dimensione residuale. Costantemente impegnata nella ricostruzione dei procedimenti mentali nelle loro ricadute sui fatti, dunque più propensa allo studio dei simboli che degli oggetti, più attenta alla rappresentazione della realtà che alla realtà stessa, Frances Yates è riuscita nondimeno a riempire di nuovi contenuti la complessa categoria storiografica di modernità, enucleando il ruolo giocatovi dall'esoterismo come fattore di sviluppo psichico, spirituale e scientifico. Quella da lei messa in atto è stata in sostanza

¹ Sulla figura della storica inglese cfr. P. Delpiano, *Dal Rinascimento ai Lumi: per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, in *La reinvenzione dei Lumi: percorsi storiografici del Novecento* a cura di G. Ricuperati, Firenze, L. S. Olschki, 2000, pp. 1-55; mi permetto inoltre di rimandare a L. G. Manenti, *Scienza, religione e occultismo. Le origini della modernità nell'opera di Frances A. Yates*, in «Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia», a. 29, n. 113, marzo 2011, pp. 90-99.

una dinamica di riappropriazione, di riscoperta e accoglimento in seno alla storia moderna di fenomeni culturali all'apparenza sconfitti, ma costitutivi della sua stessa identità².

Uno dei temi-cardine per intendere determinati passaggi fondamentali nella visione di sé e del mondo dell'uomo moderno è quello dell'arte della memoria, cui Yates dedicava nel 1966 un testo per certi versi rimasto insuperato: *The Art of Memory*³, dove veniva approfondito quanto da lei già discusso in tre saggi precedenti: *The Art of Ramon Lull: an Approach to it through Lull's Theory of the Elements*⁴ del 1954, *The Ciceronian Art of Memory*⁵ del 1955, e *Ramon Lull and John Scotus Eriugena* del 1960⁶.

In *The Art of Memory* l'autrice riaffrontava dunque il tema dipanato in quegli scritti, concentrando la propria attenzione sulla tradizione dell'arte di memoria dalle sue origini classiche fino al Rinascimento, soffermandosi in particolare sulle interpretazioni che di questa tecnica fornirono filosofi e maghi come Raimondo Lullo, Giulio Camillo, Giordano Bruno, Robert Fludd⁷.

In questa pagine daremo conto delle intuizioni e delle analisi elaborate da Yates nelle sua opera, punto di riferimento ineludibile, nonostante i molti detrattori⁸, per chiunque in seguito si sia approcciato all'argomento.

² Cfr. P. Viola, *L'Europa moderna. Storia di un'identità*, Torino, Einaudi, 2004.

³ F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 [*L'arte della memoria*, trad. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 2004].

⁴ Ead., *The Art of Raimond Lull. An Approach to it through Lull's Theory of the Elements*, in «Journal of the Warburg Institute», n. 17, 1954, pp. 115-173.

⁵ Ead., *The ciceronianian art of memory*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, vol. I, pp. 159-203.

⁶ Ead., *Ramon Lull and John Scotus Eriugena*, in «Journal of the Warburg Institute», n. 23, 1960, pp. 1-44.

⁷ Per gli studi più aggiornati sull'arte della memoria si veda L. Bolzoni, *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano, Electa, 1989; Ead., *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; M. Matteoli, *L'arte della memoria nel Rinascimento: retorica, metodo ed enciclopedia*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, V, *Le scienze*, a cura di A. Clericuzio e G. Ernst, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla Editore 2008.

⁸ Per una critica alle posizioni di Yates rispetto al copernicanesimo cfr. R. S. Westman, *Magical Reform and Astronomical Reform: The Yates Thesis Reconsidered*, in *Hermeticism and the Scientific Revolution: Papers Read at a Clark Library Seminar, March 9, 1974*, a cura di R. S. Westman e J. E. McGuire, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, 1977, pp. 1-91; sulla discussione sorta intorno all'opera di Yates *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964 [*Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. di R. Pecchioli, Roma-Bari, Laterza, 2006] cfr. P. Delpiano, *Dal Rinascimento ai Lumi: per un profilo intellettuale di Frances Amelia Yates*, cit., p. 33, nota 127; alla requisitoria rivolta a Yates da Ornella Pompeo Faracovi nel suo saggio *Bruno e i*

L'arte della memoria consisteva in un preciso sistema di regole finalizzato ad un'agevole conservazione e fruizione di informazioni. Le principali fonti latine per questa disciplina furono il *De oratore* di Cicerone, gli anonimi *Ad Caium Herennium IV* e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. La memoria era una delle cinque parti in cui si suddivideva la retorica – formata nel suo insieme da *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* – e consentiva all'oratore di ricordare il proprio discorso associandone le varie parti a una serie di “luoghi” e “immagini” impressi nella mente. L'espedito più efficace era quello di memorizzare una serie di edifici architettonici – palazzi, stanze, giardini, vestiboli – collocandovi con l'immaginazione ciò che doveva essere chiamato alla memoria, e che all'uopo poteva essere rievocato ripercorrendo mentalmente i vari luoghi in cui si trovava ubicato. Un *locus*, dunque, era un posto fisico semplice da ricordare, mentre le *images* erano simboli di ciò che doveva essere ricordato.

L'ignoto compilatore dell'*Ad Herennium*, redatto tra l'84 e l'82 a. C., distinse due specie di memoria, una naturale come facoltà innata e una artificiale da potenziare e consolidare con l'educazione. Quest'opera, conosciutissima nel Medioevo e a lungo attribuita a Cicerone, attinse a sua volta da fonti greche, ed essendo l'unica tra i testi latini di retorica che trattasse distesamente dell'arte di memoria, può essere considerata l'esclusivo testimone per la conoscenza dell'arte di memoria classica, sia greca che latina.

L'*Ad Herennium* teorizzava precisamente le tecniche per la costruzione di *loci* e i metodi per un loro efficace utilizzo: essi avrebbero dovuto risultare chiaramente distinguibili l'uno dall'altro, di modeste dimensioni, mediamente illuminati e, dopo un uso corretto, riutilizzati per ricordare materiale diverso, come fossero tavolette di cera sulle quali scrivere, cancellare e riscrivere. Anche l'invenzione delle *images* rispondeva a norme codificate. Esse erano di due tipi: per le “cose” (*res*) e per le “parole” (*verba*).

Nel primo caso si costruivano immagini per ricordare argomenti e concetti, ossia il vero e proprio soggetto del discorso che il retore avrebbe dovuto esporre, nel secondo per ricordare ogni singola parola, cioè il linguaggio con il quale rivestire il soggetto. Erano entrambe una specie di memoria artificiale: *memoria rerum* e *memoria verborum*. La regola più importante da seguire per imprimere nella mente un'immagine efficace (*images agentes*) era di sceglierne una di singolare bellezza o

Decani, in *La mente di Giordano Bruno*, a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 409-428, ha risposto, in difesa della storica inglese, Paolo Rossi in *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Milano, Cortina, 2006, p. 137.

bruttezza, in quanto, a causa della forte emozione che avrebbe suscitato, si sarebbe stagiata indelebilmente nella memoria. Ecco un esempio di immagine di “memoria per le cose” da costruire per ritenere mentalmente una vertenza giudiziaria in cui un imputato era accusato di aver avvelenato un contendente per un’eredità: un uomo con una tazza in mano (per ricordare l’avvelenamento), recante delle tavolette nell’altra (per richiamare l’eredità), con appesi all’anulare sinistro i testicoli di un caprone (data l’assonanza con la parola “testes”, essi avrebbero alluso alla presenza di eventuali testimoni). La scena appariva cruda e conturbante dal punto di vista emotivo, dunque potenzialmente facile da assimilare.

Un’organizzazione mnemonica raffinata si sarebbe avvalsa di archivi mentali formati nel corso del tempo, ossia compendi di immagini che fungessero da contenitori di informazioni pronte per l’uso. Nel caso invece in cui si fosse voluto tenere a mente non le “cose”, dunque non solo il soggetto di un discorso, ma le singole parole atte ad esprimerlo, acquistando così una “memoria per le parole”, ci si sarebbe trovati di fronte a un compito più arduo, data l’incredibile estensione richiesta di *loci* e *imagines agentes* per poter far fronte alla raccolta di un numero così ampliato di elementi da ricordare. In realtà l’autore dell’*Ad Herennium* consigliò l’utilizzo della “memoria per le parole” come solo esercizio mnemonico, al fine di rafforzare la “memoria delle cose”, l’unica praticamente utile.

Cicerone, del quale ci è pervenuto un piccolo trattato di *ars memorativa*, il *De oratore*, completato nel 55 a. C., affermò che la “memoria per le parole” non appesantiva la memoria con l’accumulo di immagini, ma la potenziava all’inverosimile, come dimostrerebbero le quasi divine facoltà mnemoniche di Carmada di Atene e Metrodoro di Scepsi, a cui Quintiliano attribuiva un sistema di memoria basato sui segni zodiacali. Il Medioevo mutuò le definizioni di virtù presenti nel *De inventione* ciceroniano, scritto una trentina d’anni prima del *De oratore*, facendo della memoria artificiale una parte della virtù cardinale di “prudenza”.

Cicerone distinse la virtù in quattro parti, ossia “prudenza”, “giustizia”, “fortezza”, “temperanza” e ognuna di queste virtù in altre parti ancora. La “prudenza” fu così ulteriormente divisa in “memoria”, “intelligenza” e “preveggenza”, definizione poi ripresa da Alberto Magno e Tommaso d’Aquino nelle loro *Summae*, in cui la memoria artificiale veniva caldamente raccomandata. Dalle tre fonti latine sull’arte di memoria era deducibile l’esistenza di una medesima tradizione di origine greca, pressoché scomparsa, i cui rappresentanti più noti erano Simonide di Ceo (556-468 a. C.

circa), considerato il vero e proprio inventore di quest'arte, e Ippia di Elide. Di memoria trattarono anche, seppur incidentalmente, Platone e Aristotele, cui Diogene Laerzio attribuì un libro sull'argomento andato perduto.

Lo Stagirita alluse ripetutamente all'arte di memoria in varie opere, soprattutto nel *De memoria et reminiscentia*, collegandola alla teoria della conoscenza teorizzata nel *De anima*. L'immaginazione fungeva da intermediaria tra i sensi, raccoglitori delle percezioni, e la facoltà intellettuale, permettendo così di pervenire alla conoscenza. La memoria apparteneva, per Aristotele, alla medesima parte dell'anima comprendente l'immaginazione, e come essa interveniva nelle operazioni conoscitive. La tradizione scolastica successiva utilizzò l'affermazione di Aristotele sull'impossibilità di pensare in mancanza di un'immagine mentale per giustificare l'uso di immagini nell'arte di memoria.

Platone aveva invece affermato l'esistenza di forme delle Idee nella nostra memoria, reminiscenze dell'anima prima della sua incarnazione. L'arte di memoria avrebbe dunque dovuto organizzarsi in relazione alle Idee, tentativo poi intrapreso dai neoplatonici rinascimentali. Aristotele, dunque, influenzò la forma che l'arte di memoria assunse nella tradizione scolastica medievale, mentre Platone fu determinante per la sua rielaborazione rinascimentale.

Metrodoro di Scepsi, letterato greco alla corte di Mitridate del Ponto, redasse numerose opere di retorica non pervenuteci, probabile materia di consultazione da parte di Cicerone, Quintiliano e dell'anonimo autore dell'*Ad Herennium*. Secondo Post, il sistema mnemonico di Metrodoro⁹ era basato sull'utilizzo dei dodici segni dello zodiaco e dei trentasei decani (divinità egizie del tempo) come *loci* di memoria. Yates si soffermava su simili filiazioni: «Questo suggerimento», osservava, «può dare anche la chiave di un fatto che mi ha sempre colpito come una caratteristica incomprensibile dell'immagine di memoria data nell'*Ad Herennium* per ricordare il procedimento legale, cioè i testicoli dell'ariete. Se lo scopo è di ricordare che in quel caso c'erano molti testimoni, ed esso si ottiene sfruttando la coincidenza fonetica di *testes* (testimoni e testicoli), che bisogno c'è poi che questi testicoli siano di ariete? La spiegazione potrebbe essere che, essendo l'Ariete il primo dei segni zodiacali, l'introduzione di una allusione all'ariete nell'immagine da porre in primo piano

⁹ L. A. Post, *Ancient Memory System*, in «Classical Weekly», XV, New York, 1932.

per ricordare il procedimento legale, aiutasse a sottolineare l'ordine del luogo, che era appunto il primo?»¹⁰.

L'ipotesi dell'autrice convaliderebbe così non solo il fatto che lo sconosciuto autore dell'*Ad Herennium* si sia avvalso delle opere di Metrodoro, ma anche l'interpretazione di Post sul metodo di memoria astrologico di quest'ultimo. Metrodoro sarebbe ricorso alle immagini dei decani in quanto dotate di virtù occulte, alludendo ad un potere magico della memoria.

Nelle *Tusculanae disputationes* Cicerone inserì Metrodoro, insieme a Simonide, Cineas, Carmada e Ortensio, nella rosa di coloro che a suo avviso più di ogni altro si distinsero per le loro capacità mnemoniche. L'Arpinate sostenne la natura divina dell'anima immortale, di cui la memoria, intesa come ricordo della vita anteriore, avrebbe costituito parte essenziale.

Agostino descrisse nelle *Confessioni* il metodo mnemonico classico composto da *loci* e *imagines*, distinguendo queste ultime tra quelle derivanti dai sensi e quelle relative all'arte e ai sentimenti. Egli pensò che la conoscenza di Dio fosse innata nella memoria, che concepì come una delle tre potenze dell'anima, insieme all'intelletto e alla volontà. Agostino, Gerolamo, Alcuino e Marziano Capella attinsero direttamente da una tradizione antica non ancora soffocata dai rivolgimenti politici e sociali seguiti al crollo dell'Impero Romano d'Occidente. Marziano Capella riprese le regole della mnemonica classica nel *De nuptiis Philogiae et Mercurii*, personificando le arti liberali secondo i principi già espressi nell'*Ad Herennium*.

Il Medioevo basò interamente la propria conoscenza della memoria artificiale sull'*Ad Herennium* e su Marziano Capella, sebbene ne interpretò le regole in senso etico, considerando la memoria come parte di una delle virtù cardinali. Nel XIII secolo, Boncompagno da Siena e Guido Faba, esponenti illustri della scuola bolognese d'*ars dictaminis*, inserirono la retorica in un contesto cosmico, misticizzandola. Nella *Rhetorica Novissima* Boncompagno descrisse alcune visioni del Paradiso e dell'Inferno connettendole alla memoria naturale e artificiale, prefigurando elementi delle successive *Summae* di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. Costoro attribuirono alla memoria qualità morali, avvalendosi non tanto come tecnica, quanto come espediente per imprimere nella mente, come nella coscienza, virtù e vizi, al fine di conquistare il Paradiso ed evitare l'Inferno.

¹⁰ F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., p. 39.

Partita dalla descrizione dell'arte di memoria del mondo antico come efficace metodo per organizzare i ricordi, Yates si dedicava poi all'analisi dei vari elementi di religione egizia, filosofia platonica e teologia cristiana che caricarono nel tempo quel sistema di istanze metafisiche. In simile prospettiva, si soffermava sul pitagorismo, che attribuì valori religiosi all'educazione della memoria, facendo germogliare un'esoterica tradizione perpetuata nei secoli, poi riaffiorata nel Medioevo come *ars notoria*, un'arte di memoria magica giudicata eretica da Tommaso d'Aquino.

Nel *De bono* Alberto Magno consigliò l'utilizzo di edifici solenni come luoghi di memoria, mentre per l'invenzione di immagini rifiutò le metafore come appartenenti al più infimo livello immaginativo, perorando tuttavia la costruzione di figure mentali dall'efficace impatto emotivo affinché aderissero strettamente all'anima. Egli fornì un esempio chiaramente tratto dall'*Ad Herennium* da noi più volte evocato: per ricordare un imputato in un processo era utile immaginare un caprone cornuto reggente dei testicoli, sebbene sia da escludere che interpretasse l'animale come simbolo zodiacale dell'Ariete.

Anche Tommaso d'Aquino trattò della memoria artificiale come parte della "prudenza". Nel suo commento al *De memoria et reminiscencia* aristotelico, egli affermò che la memoria era da considerarsi ubicata nella parte sensitiva dell'anima, la stessa in cui si trovava l'immaginazione, ma anche, *per accidens*, nella parte intellettuale, dato che l'intelletto astrante, secondo la teoria della conoscenza di Aristotele, operava in essa sulle immagini.

Erano quattro i precetti mnemonici tomisti: l'assunzione di adeguati simulacri; l'ordine; l'interesse e la cura da riservare alle cose da ricordare; la meditazione. Secondo Yates, la terza prescrizione nasceva in realtà dal fraintendimento di una regola dell'*Ad Herennium*, in quanto Tommaso avrebbe trasformato «la regola mnemonica che raccomanda zone solitarie in cui compiere lo sforzo di memorizzare i luoghi allo scopo di evitare distrazione dallo sforzo mnemonico, in "sollecitudine"», introducendo per questa via «un'atmosfera di devozione del tutto assente dalle regole di memoria classiche»¹¹.

Tommaso avrebbe in sostanza rielaborato in senso cristiano l'arte di memoria classica, rivestendone le regole di valore religioso. L'ipotesi che Alberto Magno pensasse ad un edificio sacro come il luogo maggiormente idoneo alla collocazione delle immagini, e il fatto che egli intese la solitudine

¹¹ Ead., *L'arte della memoria*, cit. p. 70.

nel senso di ritiro mistico, confermerebbe, nella visione dell'autrice, l'incisività del processo di cristianizzazione dell'arte di memoria operata dagli scolastici, che ne moralizzarono i principi. Tuttavia Yates non si limitava a constatare un mutamento, ma arrivava a denunciare una vera e propria incomprendimento da parte di Alberto e Tommaso, che intesero le regole mnemoniche unicamente in senso devozionale, considerando la regola sull'ordine il più importante aspetto dell'arte. È però a nostro giudizio estremamente difficile ricostruire il reale grado di consapevolezza dei due filosofi nel processo di adattamento delle norme classiche di memoria alle esigenze della didattica cristiana. Essi considerarono solo gli elementi più congeniali ai propri scopi di edificazione morale. È quindi forse più plausibile pensare ad un riadattamento, piuttosto che ad un equivoco. L'autrice assumeva insomma, qui e altrove, un atteggiamento fortemente critico nei confronti della tradizione di pensiero cristiana, protagonista, fatto indubitabile, di una secolare dinamica di appropriazione e disciplinamento del soprannaturale.

La scolastica riorganizzò l'arte della memoria creando un nuovo repertorio di immagini, ridefinendo le regole con le quali si dovettero confrontare i secoli a venire. Tant'è che Yates non mancava di osservare l'influenza del pensiero tomista nei trattati di *ars memorativa* quattrocenteschi di Ragone, Publicio, Romberch, Garzoni, Gesualdo, che sempre si riferirono all'Aquinate come ad un'indiscussa autorità.

In ambito ecclesiastico, la necessità di dover ricordare i lunghi sermoni e le prediche contribuì allo sviluppo della memoria artificiale nella sua declinazione medievale. L'oratore-predicatore avrebbe dovuto memorizzare e comunicare agevolmente una vasta gamma di precetti: gli articoli di fede; la serie dei vizi e delle virtù; le ricompense e le punizioni connesse ai primi e alle seconde.

Le regole della memoria di Tommaso furono riproposte nel XIV secolo da Giovanni da San Gimignano e Bartolomeo da San Concordio. Quest'ultimo scrisse gli *Ammaestramenti degli antichi* in volgare, destinandoli a laici desiderosi di apprendere la saggezza degli avi. Circostanza, questa, che merita di essere sottolineata, dato che da allora innanzi non sarebbe stato solo il predicatore a rivolgersi all'arte di memoria, ma come lui anche il fedele, il quale avrebbe potuto compendiare mentalmente i vizi da evitare e le virtù da seguire per il conseguimento della salvezza. In simile prospettiva, il *Rosaio della vita* di Matteo Corsini, scritto in italiano nel 1373, può essere considerato un compendio degli *Ammaestramenti degli antichi*. Secondo Yates, queste opere contribuirono alla creazione di un patrimonio di immagini peculiari, di suggestive visioni di vizi e

virtù di cui ella rinveniva altresì le tracce nell'arte figurativa medievale, che scolpì nei suoi monumenti personificazioni di concetti astratti, *imagines agentes* idonee alla memorizzazione di insegnamenti morali. Così venivano per esempio da lei interpretate le quattordici figure femminili rappresentanti le arti liberali e le discipline teologiche affrescate sulle pareti della sala capitolare del convento domenicano di Santa Maria Novella in Firenze; le immagini virtuose e malefiche nell'allegoria del Buongoverno e del Malgoverno di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo comunale di Siena; le immagini giottesche della Cappella degli Scrovegni di Padova¹².

La studiosa aiutava così a comprendere il valore dei simboli visivi e delle facoltà mnemoniche in un periodo storico che non conosceva la stampa e la produzione seriale dei testi.

La maggior parte dei trattatisti medievali erano mossi dalla preoccupazione di usare le mnemotecniche per imprimere nella mente il ricordo del Paradiso e dell'Inferno. La struttura gerarchica della geografia ultraterrena ben si adattava all'ubicazione di *imagines* in diversi *loci*, a seconda della colpa o del premio. Nel *Congestorium artificiosae memoriae*, edito la prima volta nel 1520, Johannes Romberch divideva l'Inferno in molti luoghi, affermando la possibilità di ricordarli agevolmente grazie a delle iscrizioni poste su di essi. Yates proponeva di considerare anche la *Commedia* dantesca come un complesso e ordinato sistema mnemonico, non solo in base alla disciplinata organizzazione cosmica che formava l'architettura del poema, ma anche in relazione all'importanza che la "prudenza" assumeva nell'opera come tema simbolico dominante. Le tre cantiche, reputava la storica, potrebbero così associarsi alle tre parti della "prudenza": la *memoria* consentirebbe di ricordare i vizi e le punizioni infernali; l'*intelligentia* indurrebbe al pentimento; la *providentia* prospetterebbe il Paradiso.

Anche Petrarca, nonostante non rimanga nessuna sua opera sulla memoria, venne più volte nominato nei trattati cinquecenteschi sull'argomento. A ricordarlo come maestro in quest'arte furono per esempio Agrippa e Garzoni. La produzione petrarchesca relativa alla memoria avrebbe invece conosciuto un sostanziale oblio in epoca moderna, nonostante la sua menzione nell'articolo sulla memoria nell'*Encyclopédie* di Diderot¹³.

¹² Cfr. anche C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008.

¹³ Nella nota di Diodati alla voce *Mémoire*, nell'edizione di Lucca del 1767, vol. X, p. 263.

Secondo Yates non è però in qualche scritto di *ars memorativa* non pervenutoci che dovremmo guardare per poter riscoprire le doti del Petrarca mnemonista, ma in opere superstiti non abbastanza comprese. Negli incompiuti *Rerum memorandarum libri*, scritti tra il 1343 e il 1345, Petrarca riprese la tripartizione della “prudenza” in *memoria, intelligentia, providentia*. Somiglianze sarebbero riscontrabili fra quest’opera e gli *Ammaestramenti degli antichi*, sia nel medesimo ordine espositivo progettato dagli autori, sia, soprattutto, nel fatto che entrambi intesero la memoria come memoria artificiale.

L’*ars memorativa*, dunque, si sarebbe avvalsa della pittura per dar forma alle regole fissate dalla tradizione scritta e della letteratura per la rielaborazione continua delle tecniche d’apprendimento mnemonico. Se la trattatistica sull’arte di memoria risultava scarsa per l’intero arco cronologico sin qui preso in considerazione, i secoli XV e XVI conobbero invece una sovrabbondanza di materiale¹⁴. Tutti gli scritti sulla memoria di questo periodo, manoscritti o a stampa, si rifacevano alle regole dell’*Ad Herennium*, distinguendosi unicamente nella loro interpretazione. Questi testi non si rifacevano alle regole tomistiche di memoria, né contenevano descrizioni di figure umane impressionanti e potrebbero essere stati influenzati dall’arte di memoria di tradizione bizantina.

Fra i numerosi trattati manoscritti legati alla tradizione scolastica, vanno ricordati quelli di Jacopo da Ragone e di Matteo da Verona. Il primo testo a stampa sull’arte della memoria fu l’*Oratione artis epitome* di Jacopo Publicio, pubblicato a Venezia nel 1482. Le regole classiche per i luoghi vennero applicate da Publicio alle sfere dell’universo, mentre le regole per le immagini ricalcavano quelle teorizzate da Tommaso d’Aquino. Ma il più conosciuto manuale di memoria in età moderna era la *Phoenix sive artificiosa memoriae* di Pietro da Ravenna, edito nel 1491, un testo che laicizzava l’arte di memoria, proponendola unicamente per scopi pratici.

Yates classificava la manualistica moderna sulla memoria in diverse categorie: trattati di mnemotecnica pura; scritti in cui sopravvivevano retaggi degli usi medievali della memoria; testi che presentavano elementi magici; altri ancora influenzati dall’ermetismo e dall’occultismo. Un diverso filone fu quello dei trattati domenicani del secolo XVI, come il *Thesaurus artificiosae memoriae* di Cosma Rosselli del 1579. Rosselli proponeva diversi modelli di memoria artificiale:

¹⁴ Sui trattati moderni di memoria cfr. P. Rossi, *Immagini e memoria locale nei secoli XIV e XV*, in «Rivista critica di storia della filosofia», fasc. II, 1958, pp. 149-91; Id., *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, in *Umanesimo e Simbolismo*, Padova, E. Castelli, 1958, pp. 161-78; Id., *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano, R. Ricciardi, 1960.

del tipo “dantesco”, attraverso la costruzione di immagini particolareggiate di Inferno e Paradiso; costellazioni e segni zodiacali come luoghi di memoria; la proiezione mentale di luoghi reali, come abbazie e chiese; immagini umane per la memorizzazione di informazioni sussidiarie.

I trattati di memoria redatti da domenicani vennero nel corso del tempo influenzati dalla cultura umanistica, per farsi via via più particolareggiati, degenerando infine, a detta dell’autrice, in fatui giochi enigmistici, utili solo a consolare dall’ozio del chiostro. Valutazioni che sottolineano una volta di più l’idiosincrasia yatesiana nei confronti della rielaborazione cristiana dell’arte di memoria classica.

La tradizione cattolica dell’*ars memorativa* passò in ogni modo al severo vaglio della cultura filologica umanistica. Fu per la prima volta Lorenzo Valla a suggerire l’ipotesi che l’autore dell’*Ad Herennium* non fosse Cicerone, seguito nel 1491 da Raphael Regius, che ne attribuì la paternità a Cornificio. La scoperta non fu però accolta dagli scrittori rimasti entro la tradizione mnemonica medievale, come Romberch, Rosselli e l’ex frate domenicano Giordano Bruno. Il fatto che Cicerone fosse il sicuro autore di un altro testo di memoria artificiale, il *De oratore*, evitò che la sua immagine ne rimanesse scalfita, e contribuì a mantenere persistente nel Rinascimento la fiducia nei confronti di quella disciplina. Ma il rinnovato studio umanistico dei classici comportò la riscoperta di autori sostanzialmente restii all’utilizzo della memoria artificiale, come Quintiliano. Costui influenzò enormemente i filologi che lo riscoprirono e studiarono. Tra questi, Erasmo, che raccomandava una maggiore attenzione a studio, ordine e cura piuttosto che il ricorso a *loci* e *imagines*. La condanna da parte degli umanisti di tutto ciò che apparteneva al periodo medievale, considerato rozzo e barbaro, comportò, a parer di Yates, il rifiuto della rielaborazione scolastica dell’arte di memoria, successivamente confluita nel neoplatonismo rinascimentale e trasformatasi in arte ermetica.

La studiosa analizzava la figura e l’opera di Giulio Camillo Delminio¹⁵, vissuto tra il 1480 e il 1544, il quale progettò senza mai realizzarlo, un Teatro, di cui rimane la descrizione in vari scritti. Il Teatro di Camillo, un riadattamento a scopi mnemonici di quello vitruviano, ribaltava la posizione consueta dello spettatore, che non si trova di fronte al palcoscenico, ma sopra di esso, ove poteva

¹⁵ Cfr. P. Rossi, *Studi sul Lullismo e sull’arte della memoria: i teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XIV, 1959, pp. 28-59.

contemplare di fronte a sé lo spettacolo di innumerevoli immagini disposte su sette gradinate, separate da sette corsie corrispondenti ai sette pianeti.

Alla base dell'auditorium erano situati sette pilastri simboleggianti le *Sephirot* del mondo sovraceleste, che Camillo identificava con le Idee platoniche, i *loci* eterni e inaccessibili del suo sistema di memoria. Più prossimi all'uomo erano i pianeti, collocati quindi al primo grado del Teatro, rappresentanti le sette misure celesti sovrastanti. Nel progetto dell'inventore, su alcuni fondali avrebbero dovuto essere riprodotte le immagini degli dèi riferiti a ciascun pianeta. Il secondo grado, chiamato *Il Convivio*, rappresentava le Idee esistenti nell'archetipo divino, gli elementi prima della creazione nella loro forma semplice. Il terzo grado, *L'Antro*, rimandava ad un ulteriore stadio della formazione del mondo: la commistione degli elementi. Il quarto grado, *Le Gorgoni*, si riferiva alla nascita dell'uomo. Al quinto, l'anima si univa al corpo. Il sesto grado, *Talari di Mercurio*, sottintendeva i caratteri e i comportamenti umani, mentre il settimo, identificato con il Prometeo mitologico, era assegnato alle scienze, alla religione e alla legge.

Nell'opinione di Yates, il Teatro camilliano avrebbe dunque rappresentato l'espansione dell'universo dalle Cause Prime attraverso le tappe evolutive: dagli elementi semplici alla loro congiunzione, dalla creazione della *mens* umana alla sua animazione, dalle attività naturali alle arti. Percorrere il Teatro dal basso verso l'alto, significava in sostanza raggiungere la comprensione dell'ordinamento del Creato, contemplare il microcosmo riflesso nel macrocosmo, contenendolo nella propria *mens*. Le regole fondamentali per la memoria sarebbero rimaste sostanzialmente invariate, nonostante ora non fosse più la scolastica il contesto filosofico di riferimento, ma il neoplatonismo.

Camillo riconobbe esplicitamente di aver attinto dal *Corpus Hermeticum*¹⁶ per l'elaborazione della propria architettura, menzionando ripetutamente il dodicesimo trattato. Il suo Teatro, sosteneva Yates, fu qualcosa di più che un semplice strumento di memoria, in quanto le immagini planetarie in esso contenute e descritte, andrebbero intese alla stregua di talismani dotati di poteri celesti, in grado di catturare gli influssi cosmici ponendo l'uomo in intima associazione con il divino.

¹⁶ A.-J. Festigière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, Gabalda, 1950-4, IV voll. La traduzione italiana del *Corpus Hermeticum*, condotta sulla base dell'edizione francese, è stata pubblicata dalla casa editrice Mimesis. L'edizione italiana è in due volumi: vol. I *Corpo Ermetico e Asclepio*, Milano, 1989; vol. II *Estratti di Stobeo: Koré Kosmu*, Milano, 1990, traduzione di Carlo Tondelli.

Il Teatro di memoria occulta avrebbe indotto ad un sostanziale mutamento psichico, in linea con il nuovo orientamento mentale verso la scienza che l'ermetismo rinascimentale stava in quel mentre suscitando. Il Teatro camilliano, oltre a ricevere l'onore della menzione nelle pagine di Ariosto¹⁷ e Tasso¹⁸, fu spesso oggetto di dibattiti nelle accademie veneziane. Tra queste, l'Accademia degli Uranici, fondata nel 1587 da Fabio Paolini. Nella sua monumentale opera, l'*Hebdomades*, articolata in sette libri, divisi a loro volta in sette capitoli, Paolini citò, tra gli altri, un passo dall'*Idea del Theatro* di Camillo, in cui si discuteva dell'architettura del Teatro basata sul numero planetario sette. Yates propendeva per considerare l'*Hebdomades* come la vera chiave interpretativa del progetto camilliano, poiché in grado di dischiudere un segreto altrimenti inviolato: il Teatro non si sarebbe infatti semplicemente risolto in un sistema di memoria attivato magicamente dall'oratore, poiché costui, essendo stato esposto all'influsso planetario, avrebbe raggiunto, in virtù di questa ricezione benefica, la capacità di produrre effetti magici sui propri ascoltatori.

Altra tipologia d'arte mnemonica, nata nel Medioevo e sopravvissuta per tutto il Rinascimento, fu quella di Raimondo Lullo. Questi visse nel 1272 un'esperienza mistica sul monte Randa, dove contemplò gli attributi divini, intuendo la possibilità di fondare un'arte universalmente valida basata su questa nuova conoscenza. L'arte lulliana, che avrebbe dovuto ottenere la conversione di ebrei e musulmani al cristianesimo, fu in parte un'arte di memoria, alla quale furono grandemente interessati i frati francescani, differenziandosi tuttavia in più aspetti dalla mnemonica classica: in primo luogo nelle origini, essendo derivata dal platonismo agostiniano; in secondo luogo nella mancanza di immagini emozionanti e drammatiche, sostituite da numeri e lettere; infine nell'introduzione del movimento nei processi mnemonici, attraverso l'utilizzo di ruote concentriche girevoli per ottenere combinazioni di concetti e per simboleggiare la dinamicità della psiche.

Un sistema di memoria dall'impronta molto più scientifica, dunque, rispetto al sapere enciclopedico medievale. Sarebbe stato in particolare il ricorso a una organizzazione algebrica a conferire alla mnemonica di Lullo un carattere di astrattezza lontano dalla rutilante pletora di immagini utilizzate dalla coeva tradizione d'arte scolastica. Yates era incline a considerare Lullo una sorta di

¹⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, 12.

¹⁸ T. Tasso, *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, Firenze, ed. E. Raimondi, 1958, II, pp. 661-63.

antesignano, capace, attraverso una razionalizzazione dell'*ars reminiscendi*, di anticipare tempi e modi che si sarebbero imposti nel Rinascimento.

L'apporto specifico di Lullo all'idea ermetica dell'ascensione dell'Intelletto sulla scala del creato consistette nella calcolabilità dei passaggi lungo i gradini della creazione. I cerchi lulliani, formati da tre o talvolta più cornici concentriche, formavano, girando, svariate combinazioni di lettere, figure mistiche di fronte alle quali sarebbe stato possibile meditare sulle relazioni dei nomi divini così come essi si presentavano nella mente del Creatore prima della loro estrinsecazione nel mondo. Della tradizione di memoria classica Lullo mantenne il carattere visivo e la predilezione per i diagrammi a forma di albero. Nonostante l'ovvia mutuazione di modelli tradizionali, il filosofo si astenne tuttavia dall'impiego di immagini che potessero scuotere emotivamente il lettore, limitandosi ad una razionalizzata classificazione.

Nel trattatello *Liber ad memoriam confirmandam* redatto intorno al 1308, Lullo distinse i due generi di "memoria naturale" e "memoria artificiale", quest'ultima migliorabile o con l'utilizzo di medicinali, metodo d'altronde sconsigliato, o attraverso la continua meditazione sui concetti da ritenere mentalmente. Era questa la quarta regola di memoria di Tommaso d'Aquino, l'unica che Lullo prese in considerazione come valida, tralasciando quindi l'uso di immagini o "similitudini corporee" suggestive.

L'influenza del Catalano fu determinante per i neoplatonici rinascimentali. Ficino e Pico avrebbero mostrato estremo interesse per alcune sue interpretazioni sugli influssi astrali, mentre Giordano Bruno affermò esplicitamente di considerare la sua medicina come un punto di riferimento. Forte sarebbe stata inoltre la presenza di elementi cabalistici nell'arte lulliana, adattati ad uso dei gentili¹⁹. Per i cabalisti cristiani rinascimentali, lo pseudolulliano *De auditu kabbalistico* confermò l'autorevolezza del lullismo come *ars combinandi*, o, come ebbe a dire Pico, *Ars Raymundi*. A partire dal XIV secolo furono attribuite a Lullo anche numerose opere alchemiche, in realtà redatte da autori anonimi dopo la sua morte. Il filosofo iberico fu conosciuto anche da Giulio Camillo, il

¹⁹ Cfr. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 74.

cui Teatro apparteneva però ad una fase precedente rispetto a quella congiunzione tra lullismo e arte classica occultizzata che, affermava Yates, Bruno ebbe la capacità – e la genialità – di realizzare²⁰.

La memoria occulta del Teatro avrebbe potuto essere resa dinamica dalle immagini magiche, ma sarebbe rimasta imprigionata nella staticità fisica di quell'edificio. Sarebbe invece stata la «mente sovrana» di Giordano Bruno a collocare le magiche figure astrali sulle ruote girevoli di Lullo, fondendone il sistema mnemonico con l'interpretazione occulta della memoria classica.

Il primo libro sulla memoria pubblicato da Bruno fu, nel 1582, il *De umbris idearum*, seguito, nello stesso anno, dal *Cantus Circaeus*²¹, dai *Sigilli* nell'anno successivo, dalla *Lampas triginta statuarum*, probabilmente redatta a Wittenberg nel 1587 e dal *De imaginum* del 1591. Le prime tre opere mantenevano invariata la suddivisione tra le regole per i luoghi e quelle per le immagini, sebbene nel *De umbris* Bruno sostituisse i termini *locus* ed *imagines* con *subiectus* ed *adiectus*. Il Nolano era imbevuto di precetti mnemonici domenicani, che rielaborò in direzioni inconsuete ed eterodosse. Dal mago Giovanni Battista Della Porta Bruno ereditò la fascinazione per la fisiognomica e l'interesse per la criptografia associata all'egizianesimo.

Nell'*Ars reminiscendi*, pubblicata nel 1602, Della Porta discorse di memoria naturale e artificiale secondo la tradizione scolastica, senza che però nella trattazione intervenisse alcun aspetto magico. Importante precedente per la filosofia bruniana, osservava l'autrice, fu il *De philosophia occulta* di Agrippa, da cui il Nolano attinse le immagini magiche delle stelle utilizzate nel *De umbris idearum*. In quest'opera veniva ripetuta l'immagine di un cerchio segnato con trenta lettere, chiaro riferimento alle ruote combinatorie lulliane, che Bruno arricchì non solo con un maggior numero di lettere, ma anche servendosi dell'alfabeto greco ed ebraico. Egli pensava che le immagini astrali fossero intermediarie fra i due piani del mondo sovraceleste e subceleste, “ombre delle idee” mediane tra le idee superiori e le ombre fisiche inferiori.

Imprimendole nella memoria, l'uomo avrebbe potuto accedere ad un livello più alto di conoscenza, ed intendere la vera natura del mondo sottostante. Le figure celesti avrebbero dovuto essere inserite nelle ruote, che, col loro movimento, avrebbero ristabilito un nuovo ordine grazie alla memoria

²⁰ Sull'arte della memoria bruniana si veda anche M. Matteoli, *L'arte della memoria nei primi scritti mnemotecnici di Bruno*, in «Rinascimento», II s., XL, 2000, pp.75-122.

²¹ Cfr. M. Matteoli e R. Sturlese, *Il Canto di Circe e la "magia" dell'arte della memoria di Bruno*, in *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna*, Atti del convegno (Firenze, 2-4 Ottobre 2003), a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki, 2007.

magica, estrapolando gli archetipi delle immagini dal caos primordiale. La memoria di tale mago, così dotatosi di poteri divini, avrebbe permesso il controllo delle forze universali. Lo scopo di Bruno sarebbe stato quello di ricondurre tutto l'universo espresso nella ruota mnemonica all'Uno, l'unità divina²².

Egli avrebbe superato gli schemi cristiano-trinitari di Lullo e il progetto camilliano di Teatro mnemonico, condividendone unicamente i presupposti ermetici: la volontà di ascendere ai livelli superiori della realtà e di unificare tale complessità nella mente.

Ulteriore forma d'arte di memoria, destinata ad esercitare una grande influenza sul canone occidentale, fu quella del riformatore pedagogo Pierre de la Ramée, ossia Pietro Ramo, vissuto tra il 1515 e il 1572. Egli spogliò completamente la scolastica dalla sua artificiosità, abolendo la memoria come parte di retorica. Ramo accantonò l'utilizzo di *loci* e *imagines* come strumenti mnemotecnici e, rifacendosi a Quintiliano, escogitò un metodo dialettico basato sull'individuazione degli aspetti generali di un argomento, da cui sarebbero discesi, attraverso una serie di dicotomie, quelli individuali. La schematizzazione complessiva della materia, la cosiddetta "epitome ramista", veniva così memorizzata. Rifiutato il ricorso alle immagini dei luoghi e a figure emozionanti che smuovessero la memoria, egli si affidò all'analisi dialettica per ottenere un astratto ordine mentale idoneo alla ritenzione dei concetti, ponendosi dunque agli antipodi rispetto all'uso dell'immaginazione propria della mnemonica occultistica rinascimentale. La studiosa ascriveva il successo del ramismo in paesi come l'Inghilterra al suo atteggiamento intimamente iconoclasta, corrispondente all'iconoclastia esteriore dei protestanti.

Nonostante il ramismo fosse privo delle sfumature e delle sottigliezze del lullismo, secondo Yates le affinità tra i due sistemi mnemonici apparivano evidenti: medesimo rifiuto delle immagini, stesso approccio logico e razionalizzante alla memoria, sebbene, a ben guardare, anche in Ramo fossero ravvisabili elementi mistici.

Dalla lettura delle *Aristotelicae animadversiones* e delle *Dialecticae institutiones*, emergeva la sua intenzione di costruire un sistema basato sul continuo moto ascendente e discendente tra gli universali e i generali al fine di raggiungere l'unificazione della complessità del Tutto. Il comune

²² Viceversa, per Michele Ciliberto, bisognerebbe distinguere la filosofia di Bruno «da altre posizioni che insistevano sul motivo dell'unità del tutto. Conviene dirlo esplicitamente: quella di Bruno è una ontologia di carattere binario»: M. Ciliberto, *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007, p. 224.

denominatore tra i metodi di memoria di Lullo, Camillo, Bruno e Ramo, sarebbe dunque stata la possibilità per l'uomo di salire e scendere a piacimento sulla scala del Creato, unificandone le parti e implementandole nella propria *mens*.

«Chiunque desideri definire le origini e lo sviluppo del pensiero metodologico deve studiare la storia dell'arte di memoria, nella sua veste medievale, nella sua veste occultista, la memoria come lullismo e la memoria come ramismo. E quando questa storia sarà stata interamente scritta tutta, potrà risultare che la trasformazione occultistica della memoria fu uno stadio importante nel processo complessivo della ricerca di un metodo»²³. Così Yates, che con il suo studio ha voluto delineare le filiazioni del «pensiero metodologico», un meccanismo coerente, razionale, logico di cogitare, in una parola, la formazione di un pensiero di tipo scientifico.

Si ritorna, in sostanza, sulle linee interpretative già chiaramente espresse dall'autrice nel suo testo più famoso, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, dove venivano individuati nella magia e nell'ermetismo rinascimentali i prodromi dello sviluppo della scienza moderna. A parer della storica, i sistemi di memoria dei filosofi neoplatonici avrebbero condotto a trasformazioni sostanziali nei meccanismi psicologici dell'uomo²⁴.

I *Sigilli* di Bruno vennero stampati a Londra nel 1583, e comprendevano quattro libri: l'*Ars reminiscendi*, i *Triginta sigilli*, l'*Explicatio triginta sigillorum* e il *Sigillus sigillorum*. Nell'*Ars reminiscendi*, ristampa dell'arte di memoria pubblicata l'anno prima nel *Cantus Circaeus*, Bruno riproponeva le regole classiche di memoria, ampliando considerevolmente il numero di *loci* utilizzabili, e suggerendo trenta sistemi per la formazione di *imagines*.

Nel *Sigillus Sigillorum* il Nolano considerava quello conoscitivo come un processo unitario ed immaginativo. Egli discorreva di “senso”, “immaginazione”, “ragione” e “intelletto” come dei quattro gradi di conoscenza, mentre il quinto ed ultimo sarebbe stato classificabile in quindici “contrazioni”.

Trattava inoltre dei diversi generi di esperienze religiose e dei tipi positivi e negativi di contemplazione. Yates reputava il *Sigillus Sigillorum* il più importante dell'intero volume dei

²³ F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., p. 223.

²⁴ Sul tema si veda anche E. Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 28, dove si afferma che i maghi ermetici rinascimentali avrebbero contribuito al progresso scientifico inducendo nell'uomo un nuovo e positivo atteggiamento nei confronti della *praxis*, diffondendo uno stile di pensiero in cui «il conoscere si identifica col fare».

Sigilli, ed arrivava a domandarsi se l'impenetrabile astrusità dei *Triginta sigilli*, che lo precedevano nell'ordine, non avesse costituito, nelle intenzioni di Bruno, un muro invalicabile posto a protezione dei profondi segreti del suo insegnamento, destinato ai soli iniziati.

Il libro di Bruno dovette apparire al lettore elisabettiano dell'epoca – i *Sigilli* appartenevano al suo periodo inglese – colmo di reminiscenze papiste. Il testo fu invisibile ai protestanti anglicani: l'arte di memoria e l'arte lulliana presenti nei *Sigilli* ne facevano ai loro occhi un residuo di quell'età medievale tanto denigrata da Erasmo e Melantone, personaggi influentissimi in Inghilterra. La costruzione di immagini ai fini della memorizzazione operata da Bruno rappresentava per i puritani inglesi una forma di idolatria interiore che andava combattuta con la medesima energia con la quale si combatteva il culto delle immagini esteriori.

Bruno rientrò nel 1586 in una Parigi dominata dall'oltranzismo cattolico dei Guisa. Qui pubblicò la *Figuratio Aristotelici physici auditus*, una didattica sulla memorizzazione della fisica aristotelica, imperniata sulla collocazione di figure mitologiche come immagini di memoria in un sistema di luoghi di tipo astrologico.

«Il sistema di memoria che funge da supporto “figurale” alla fisica è, in sé, un'antitesi della fisica»²⁵, osservava significativamente Yates. Bruno si sarebbe dunque servito di sigilli magici per la memorizzazione di quei concetti aristotelici che aveva sempre strenuamente negato. La memorizzazione della fisica aristotelica apparteneva d'altronde alla tradizione domenicana. Né, così facendo, egli avrebbe tradito la propria filosofia, in quanto l'utilizzo di immagini magicamente animate rappresentava una genuina espressione del suo ermetismo.

A proposito dell'importanza attribuita dall'autrice alle immagini nella loro relazione con la magia, Francesca Dell'Omodarme ne ha dedotto una dissociazione tra filosofia ermetica e magia: «Allargando lo sguardo [...] emerge che quello della ‘magia’ è un motivo che, nella riflessione della Yates, germina in maniera totalmente svincolata dall'ermetismo, legandosi piuttosto al valore simbolico dell'immagine, tema che percorre trasversalmente l'intera produzione della studiosa. In altre parole, quello che sembra essere un nesso scontato e indiscusso – tra magia rinascimentale e tradizione ermetica – è invece un nodo complesso e problematico della ricostruzione della Yates. L'ambito originario di elaborazione del concetto di ‘magia’ è infatti l'idea di una dimensione

²⁵ F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., p. 267.

simbolica delle immagini nel Quattro-Cinquecento che, integrata ai diagrammi mnemonici, fa dell'*ars memoriae* rinascimentale un'arte magica cui, solo dopo la sua elaborazione, l'ermetismo dà ulteriore garanzia di operatività magica»²⁶.

A nostro avviso, tuttavia, questo ragionamento, pur partendo dalla giusta premessa del valore magico che Yates attribuiva al simbolismo esoterico, giunge poi a conclusioni non condivisibili. È vero che la storica inglese interpretava le immagini e i diagrammi come base dell'*ars memoriae* rinascimentale, che è una forma di magia, ma Dell'Omodarme non convince quando considera l'ermetismo un elemento esterno, nell'interpretazione che ne fornirebbe Yates, all'arte magica. Ermetismo e magia sono infatti stati trattati dalla studiosa come un tutt'uno e anche l'*ars memoriae* occultizzata si collocava in questo orizzonte: nella prospettiva yatesiana l'arte di memoria è, insieme, magica ed ermetica. Non è un caso che una delle critiche più frequenti che sono state rivolte all'autrice, e sulla quale noi concordiamo, riguardi proprio il suo "panermetismo", ossia la tendenza a reperire ovunque tracce di quel sistema di pensiero, presupponendo dunque che la magia rinascimentale abbia per forza sempre coinciso con quella ermetica²⁷. Spostatosi in Germania, Bruno redasse intorno al 1588 la mai conclusa *Lampas triginta statuarum*, dove continuò nell'esposizione della sua arte di memoria. Già l'introduzione del testo conteneva tipiche prescrizioni di filosofia nolana: i miti e le favole antiche come simboli di arcani misteri; la mnemotecnica tomista come base per la propria arte magica; allusioni all'ermetismo egiziano.

Mnemonisti post-bruniani che conobbero le opere dell'italiano furono Lambert Shenkel, nato nei Paesi Bassi cattolici nel 1547 e morto intorno al 1603, e il suo discepolo Johannes Paep. Mentre Shenke non deviò in maniera sostanziale da una canonica arte di memoria basata su *loci* e *imagines*, nonostante alcune velate allusioni ad autori sospetti, come Tritemio, Paep fece invece espliciti riferimenti a Giordano Bruno²⁸. Nello *Shenkelius detectus* egli citò, consecutivamente, Tommaso d'Aquino, il quinto trattato del *Corpus Hermeticum*, il *Timeo* di Platone, il *De oratore* di Cicerone,

²⁶ F. Dell'Omodarme, *Frances A. Yates interprete di Giordano Bruno*, in *La mente di Giordano Bruno*, cit., pp. 555-556.

²⁷ Per una presa di distanza dal panermetismo yatesiano cfr. N. Ordine, *Giordano Bruno, Ronsard et la religion*, Paris, Albin Michel, 2004, pp. 79-80, 285-286 e S. Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 418-432.

²⁸ Le menzioni che Paep fa di Bruno sono notate da Rossi in *Clavis universalis*, cit., p. 125; cfr. anche Id., *Note bruniane*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XIV, 1959, pp. 197-203.

l'*Ad Herennium*, manifestando così la transizione dalla memoria artificiale alle mnemotecniche magico-religiose rinascimentali.

Yates identificava Giordano Bruno come il tramite per mezzo del quale Paepp conobbe il quinto sermone del *Pimander* ficiniano, ossia la traduzione latina completa del *Corpus Hermeticum* redatta dal filosofo toscano. Anche nei dialoghi italiani di Bruno erano ravvisabili elementi legati alla sua occulta arte di memoria. Nella *Cena de le ceneri* il cammino attraverso Londra di coloro che stavano raggiungendo la casa di Fulke Greville, costituirebbe un sistema di memoria utilizzato da Bruno per ricordare i temi sui quali era stato invitato a discutere presso il suo ospite, ossia la teoria eliocentrica.

Anche gli emblemi e le vivide immagini petrarchesche del *De gli eroici furori*, potrebbero secondo l'autrice essere considerati alla stregua di simboli visivi utili alla memorizzazione. Parimenti, il collegamento instaurato da Bruno nello *Spaccio della bestia trionfante* tra vizi e virtù con le quarantotto costellazioni, e la personificazione di tali qualità con gli dèi celesti, calerebbe l'opera nell'atmosfera occulta dell'arte di memoria, fondata su statue magicamente animate come *imagines* mnemoniche.

Le speculazioni ermetiche del Nolano avrebbero inciso in maniera profonda sulla cultura esoterica moderna e, come suggestivamente ipotizza Giuseppe Giarrizzo, sui circoli scozzesi cinque-secenteschi di matrice proto-massonica, «luoghi di iniziazione e di studio dell'arte ermetico-rinascimentale della memoria», seppur tale tesi, come è stato con rigore messo in luce da Claudio Bonvecchio, debba essere accettata solo come «una interessante possibilità»²⁹.

Altro importante sistema di memoria sarebbe stato il Teatro del filosofo Robert Fludd. La sua monumentale *Utriusque Cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica Historia* era colma di riferimenti ai trattati ermetici. Il libro, dedicato al re Giacomo I, avrebbe contenuto un misterioso sistema di memoria, trattato nel secondo volume dell'opera, dedicato all'uomo inteso come microcosmo. Fludd distinse due tipi di arti mnemoniche: la "naturale" *ars rotunda*, che utilizzava come immagini figure di stelle, statue divine e talismani, e l'"artificiale" *ars quadrata*, che impiegava invece immagini di cose corporee. Il suo sistema si sarebbe basato, a giudizio di Yates, su una combinazione di entrambe, ottenuta con la collocazione di edifici di

²⁹ C. Bonvecchio, *Esoterismo e Massoneria*, Milano, Mimesis, 2007, p. 157, nota 98; per la tesi di G. Giarrizzo cfr. Id., *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 14 ss.

memoria nei vari cieli, che egli chiamava “teatri”. Probabilmente egli prese spunto dalla *Mnemonic, sive Ars reminiscendi* di John Willis, che descriveva un sistema di memoria basato su sequenze di “teatri” o “depositi”, fornendone però una versione occultizzata.

Yates considerò l’arte di memoria un fattore determinante nello sviluppo del pensiero scientifico. Lo dimostrerebbe l’attenzione che ad essa riservò Francis Bacon, intenzionato a perfezionarla per usufruirne adeguatamente in indagini rigorose che ne escludessero i risvolti occulti. Egli stesso rimase però convinto che le immagini di memoria fossero efficaci stimolatori dell’immaginazione. Anche Descartes tentò di riformare l’arte di memoria, sebbene egli fosse molto più prossimo di Bacon alla dimensione occulta della mnemonica. Entrambi conobbero e disprezzarono l’arte di Raimondo Lullo, che tuttavia aveva già manifestato alcuni secoli prima di loro la medesima aspirazione a formulare un metodo universale per la risoluzione di tutti i problemi. Sulla scorta della sua amplissima ricostruzione, Yates poteva così sostenere che le arti medievali e rinascimentali divennero, nel XVII secolo, dei metodi, avviando una trasformazione sistematica dei paradigmi teoretici fino ad allora dominanti.

Il tedesco Johann Hienrich Alsted, profondo conoscitore dell’arte di Ramo e di Lullo, definì il metodo come un processo che dal generale giungeva al particolare, e fu sua intenzione liberare il lullismo dalle contaminazioni e dai rimaneggiamenti intervenuti nel corso del tempo ad opera di personaggi come Agrippa e Bruno. Dopo la morte di questi, tuttavia, Alsted, intorno al quale si formò una cerchia di estimatori del Nolano, ne pubblicò un manoscritto, a dimostrazione di come il messaggio del filosofo italiano avesse avuto ripercussioni importanti sulla formazione di movimenti che in seguito si sarebbero staccati da quella impostazione marcatamente ermetica, approdando a nuovi esiti, più idonei alla nuova età.

Nell’ottica di Yates, i retaggi lullisti e dell’arte di memoria sarebbero ancora più evidenti in Leibniz, non solo nel *De arte combinatoria*, dove cercò un adattamento all’arte lullista, ma anche nei manoscritti inediti di Hannover e in numerose opere pubblicate: la *Nova methodus discendae docendaeque iurisprudentiae* del 1667, contenente ampie parti dedicate alla memoria, o la *Dissertatio de arte combinatoria* di un anno successiva, che ricordava nella prefazione i lullisti Agrippa, Alsted, Kircher, Bruno.

La qualifica di “combinatoria” che Bruno riservò all’arte di Lullo, venne ripresa da Leibniz per indicare un nuovo lullismo di tipo matematico³⁰. L’invenzione leibniziana del calcolo infinitesimale fu realizzata a partire dalla definizione di simboli e caratteri da associare alle nozioni del pensiero, schema evidentemente osmotico a quella ricerca di “immagini per le cose” che risaliva ai tempi di Simonide. Egli insomma fu, a giudizio dell’autrice, l’erede secentesco di una tradizione d’arte mnemonica che risaliva a Lullo, passando per Giulio Camillo e Giordano Bruno, con il quale Leibniz condivise anche l’afflato filantropico verso una riforma etica e una pacificazione religiosa universale.

In simile prospettiva, la figura del Nolano appariva a Yates sempre più come quella di un «profeta rinascimentale, sul piano ermetico del metodo scientifico»³¹. Le eredità e i retaggi tramandatisi nel passaggio dalla mnemotecnica occulta alla scienza moderna, venivano individuati dalla storica inglese nell’approntamento di un processo conoscitivo impostato su un metodo. L’arte della memoria avrebbe insomma stimolato una graduale trasformazione mentale dell’uomo, guidandolo verso una progressiva mutazione psicologica. I metodi astratti di Lullo e Ramo, in cui pure erano presenti elementi riconducibili all’astrologia e al misticismo, rappresentarono nell’ottica di Yates il segno di una metamorfosi nell’approccio al sapere, dai connotati più scientifici rispetto ai tripudi di vivide immagini dell’arte scolastica di memoria.

Bruno rielaborò l’arte lulliana, facendola convergere nel proprio magismo ermetico e trasformandone i principi in direzione di un radicale occultismo mnemonico. La rivisitazione rinascimentale dell’arte di memoria scolastica e tomista fu il preludio ad una rivoluzione scientifica che non scaturì dal nulla. I suoi frutti, infatti, germogliarono e maturarono secondo l’autrice dal terreno fecondo dell’ermetismo rinascimentale e dell’arte di memoria occulta. Questa insistenza di Yates sull’innovativo ruolo pre-scientifico svolto dalla magia e dall’*ars memorativa* nel Rinascimento la poneva in una posizione problematica rispetto all’interpretazione weberiana della transizione alla modernità come processo di de-magificazione («Entzauberung»)³².

³⁰ Sul rapporto tra matematica e magia rinascimentali mi permetto di rimandare a L. G. Manenti, *Matematica e magia nel Rinascimento europeo*, in «Nuova Civiltà delle Macchine», a. XXX, n. 1, gennaio-marzo 2012, pp. 153-160.

³¹ F. A. Yates, *L’arte della memoria*, cit., p. 359.

³² Cfr. M. Weber, *L’etica economica delle religioni universali*, in Id., *Sociologia della religione*, introduzione di P. Rossi, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

Gli apporti dell'ermetismo e dell'arte occultizzata di memoria al progresso della scienza non si sarebbero tuttavia risolti in una semplice trasmissione di capacità acquisite da una generazione all'altra, ma in un lascito metodologico, in una predisposizione all'indagine concreta del mondo, al fine di comprenderlo e dominarlo. L'*ars memoriae*, ampliando all'inverosimile le facoltà psichiche dell'individuo, lo avrebbe reso idoneo alla ritenzione mentale di quantità infinite di figure astrali. Il mago ermetico si sarebbe giovato di tali accresciute potenzialità per implementare le immagini astrologiche e catturare i benefici influssi celesti. Allora, un profondo cambiamento intimo sarebbe in lui sopravvenuto, permettendogli di ascendere e discendere i gradini della scala della creazione: dal mondo sub-celeste a quello delle Idee. Il significato e il valore della magia ermetica erano per l'autrice contenuti in tale potere plasmante dell'uomo-mago, che, grazie alla sua mutata personalità, sarebbe riuscito a spogliare la natura e il cosmo dei loro segreti, rendendoli duttili alle sue iniziative. Nell'ottica yatesiana, le similitudini con l'approccio empirico e pragmatico della scienza moderna apparivano evidenti.

Nella *Premessa all'edizione italiana* del suo testo sull'arte della memoria, redatta da Yates nel 1972 per l'edizione Einaudi³³, ella citava lo studio di uno psicologo russo, Alexandr R. Lurija³⁴, dato alle stampe nel 1968. Lurija ebbe per moltissimi anni in cura un paziente, il signor Š., dalla memoria prodigiosa, praticamente infinita, basata, secondo l'autrice, nientemeno che su principi mnemonici classici. Egli collocava infatti le parole in luoghi mentali che erano proiezioni di luoghi fisici da lui ben conosciuti, come le vie della sua città natale, o di Mosca. A volte capitava che non ricordasse un dato, non perché la sua memoria conoscesse delle falle, ma in quanto egli aveva accidentalmente collocato l'immagine in un luogo mentale troppo scuro, o troppo simile al colore dell'oggetto da ricordare, mimetizzandolo e quindi confondendolo. Non erano insomma difetti di memoria, ma difetti di percezione. Yates osservava che non solo Š. seguiva le regole classiche dell'arte della memoria, riguardanti la luminosità, le dimensioni, la singolarità dei *loci*, ma attuava una commistione di ambiti sensoriali da associare alle *images*, ottenendo un *surplus* di informazioni riferiti all'oggetto da ricordare, una sorta di approccio "sinestetico" alla complessità del reale. A

³³ Ead., *Premessa all'edizione italiana*, in Ead., *L'arte della memoria*, cit., p. XXIII-XXV. Lo scritto è datato «Claygate, Surrey, marzo 1972».

³⁴ A. R. Lurija, *The Mind of a Mnemonist*, New York and London, Basic Books, 1968 [Titolo originale: *Malen' kaja Knizka o bol' soy pamjati*, Moscow, Izdatel' stvo Moskovskogo Universiteta, 1968; *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla*, trad. di D. Borlone e G. Cossu, Roma, Armando, 2004].

colpire la studiosa era il fatto che il signor Š. non lesse trattati di memoria, né vi fu istruito da qualcuno. Sembrerebbe insomma che egli applicasse spontaneamente e in maniera del tutto inconsapevole quelle regole per la memorizzazione che erano state fissate da una millenaria tradizione e che sarebbero diventate l'humus della rivoluzione scientifica moderna. Il libro di Lurija, uscito a due anni di distanza da *The Art of Memory*, dovette apparire alla storica come un'eclatante conferma dell'efficacia di quelle tecniche da lei studiate, sebbene ella avesse sempre evitato un approccio strettamente psicologico all'argomento

Nondimeno, l'imprescindibile studio di Frances Yates ha lumeggiato il ruolo determinante svolto dall'arte della memoria, dalla Classicità al Rinascimento, nel trasformare la *forma mentis* dell'uomo, nel scardinare vecchi schematismi, nel proiettarlo in una dimensione altra, principio di nuovi orizzonti a venire.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.