

La scrittura come *limen* tra immagine e testo: il caso di Ildegarda di Bingen

Teresa Lucente

1. Esistono due diversi tipi di pensiero: "indirizzato" e "immaginario", direbbe Jung; "diretto" e "indiretto", secondo la definizione di Durand. Due diverse vie della conoscenza che mettono in relazione con due diverse sfere della psiche, con due diversi ambiti del sapere.

Due modi del pensiero. Uno proteso verso l'esterno, il mondo, la realtà delle cose visibili; mentre l'altro è un procedere verso l'interno, un procedere a ritroso verso l'originaria "primitiva" unità psichica, alla scoperta di un sapere antecedente al formarsi della coscienza, al di fuori di ogni possibile comprensione puramente intellettuale.

Come frutto della coscienza razionale che si fonda sul principio di non-contraddizione, il pensiero indirizzato (diretto) ha costruito la scienza, ovvero quel particolare metodo di indagine della natura e di dio che ha lentamente ristretto i contorni di quest'essere che è l'uomo. Il pensiero immaginario o simbolico, invece, attiene proprio a quel mondo inconscio estraneo alla coscienza e al suo funzionamento.

Mentre il pensiero diretto usa parole per esprimere concetti e significati univoci, il pensiero simbolico si serve di immagini per veicolare non già un **significato** definito ma, piuttosto, un **senso** dinamico, polivalente, paradossale. Così, mentre la parola parla alla ragione, l'immagine parla al cuore o, se si preferisce, all'anima.

Il pensiero indirizzato si nutre di linguaggio, e con questo non si deve intendere l'abilità comunicativa che si spaccia per specificità umana quando, invece, l'essere umano la condivide con gli animali. Se pensiamo alle api e alla loro abilità organizzativa legata ad un linguaggio codificato altamente funzionale, le definizioni di intelligenza verbale rivelano tutta la loro relatività. Può essere, perciò, più opportuno parlare di **lingua**, la parte sociale del linguaggio; la lingua che Saussure vede esterna all'individuo, che da solo non può né crearla né modificarla; la lingua che esiste solo in virtù d'una sorta di contratto stretto tra i membri della comunità.

Chiamiamo, quindi, "pensiero indirizzato" una modalità del pensiero che trova espressione in quel sistema di segni che è la lingua, nella sua dimensione sociale piuttosto che nel suo essere "atto individuale di volontà e di intelligenza", quale è la *parole*. Il modo di un pensiero che veicola concetti attraverso un'immagine acustica; il modo di un pensiero che si specializza quando all'associazione concetto/suono subentra l'associazione concetto/segno grafico. Sulla scia di studiosi largamente accreditati non abbiamo, infatti, difficoltà ad ammettere che con la scrittura, e in particolare con la scrittura alfabetica, si è consolidata una condizione sociale e, ancor prima, uno stato mentale che ha favorito una lunga evoluzione.

"L'invenzione della scrittura da parte delle più antiche civiltà ha trasformato infatti il modo di immagazzinare, manipolare e trasmettere la conoscenza, ed è pertanto alla base della lunga evoluzione che, partendo da quelle antiche civiltà, ha prodotto il mondo moderno: la straordinaria crescita della

conoscenza verificatasi nelle ultime migliaia di anni può essere senz'altro attribuita, in gran parte, al potere della scrittura"¹.

Possiamo definire, pertanto, il pensiero indirizzato come il pensiero che mobilita una mentalità alfabetizzata il cui comportamento linguistico e le cui capacità comunicative hanno subito dei cambiamenti qualitativi importanti rispetto alla mentalità di un uomo legato solo all'oralità. Nel passaggio dall'oralità alla scrittura non intervengono differenze cognitive rilevanti, tra l'una e l'altra non intercorrono differenze nelle capacità razionali o di astrazione, ma vi possiamo senz'altro riscontrare il cambiamento del *modus operandi* delle abilità cognitive, e conseguente dilatazione delle possibilità comunicative. Nella comunicazione orale è in gioco il canale vocale-uditivo, le parole sono suoni volubili che investono l'interlocutore e gli passano oltre; nella comunicazione scritta si rende possibile una comunicazione indiretta e durevole che utilizza il canale mano-occhio-cervello².

La scrittura ha cambiato il nostro modo di pensare e, in qualche modo, anche la natura di ciò che siamo in grado di pensare. Essa ci pone alla presenza di una teoria della mente che apre all'alterità, all'altro del tu e del mondo, un altro con credenze e desideri suoi propri.

Ma, soprattutto, la scrittura ci disancora dal contesto; essa esce dai confini del particolare per adattarsi all'universalità pretesa dal "concetto" che, proprio negli spazi che la scrittura concede al pensiero, trova la sua più sublime espressione.

Nella scrittura alfabetica la sequenza prevale sul contesto, proprio come nella concettualizzazione di un'idea il generale soppianta il particolare. La sequenzialità analitico-temporale prevale sulla percezione dell'insieme e, da qui, l'organizzazione cognitiva si andrà sempre più orientando verso strategie analitiche piuttosto che verso approcci di tipo globale. Il pensiero che veste i panni della parola si presenta, allora, come una modalità che privilegia l'analisi, la suddivisione, le classificazioni e la ricerca degli universali.

È un modo di pensare che glorifica la logica; quella logica che, come direbbe Nietzsche, poggia su premesse cui nulla corrisponde nel mondo reale, sul presupposto della uguaglianza delle cose, dell'identità della cosa in diversi punti del tempo.

È un pensiero che la parola, nel suo essere un sistema lineare di segni, ha abituato a rincorrere la sintesi che segue l'analisi; a disinteressarsi del contesto; a dimenticare la situazione.

La situazione che entra, invece, in gioco come altra possibilità di un pensiero che non si rivolge all'idea delle cose ma alla *cosa* in sé, nella sua impossibilità di essere rappresentata, analizzata, sintetizzata dalla forza delle parole. La situazione gioca qui il suo essere *kairòs*, momento particolare di un movimento universale.

Il pensiero simbolico supera la *cosa* e il suo concetto per accoglierne l'essenza per intero, la *quintessenza* che si lascia assaporare nelle sue varie sfumature. Il pensiero "indiretto" non segue i percorsi dell'enumerazione, della classificazione; non mira alla costruzione di identità. Il pensiero "indiretto" o "simbolico" mira al cuore delle cose, al centro in cui

¹ S. Mithen, *L'arte preistorica e i fondamenti cognitivi della scrittura*, in G. Bocchi e M. Ceruti (a cura di), *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Mondadori, Milano 2002, p. 15.

² Vedi M. Squillacciotti, *La parola, l'immagine e la scrittura: una prospettiva etno-cognitiva*, in "THULE – Rivista di studi americanistici", n. 4/5, 1998, pp. 9-21: "Là dove il linguaggio verbale è un sistema di segni vocalici sintatticamente interconnessi e socialmente riconosciuti, che permette la comunicazione diretta del pensiero tra almeno due soggetti attraverso il canale vocale-uditivo. La scrittura è, invece, un sistema di segni grafico-visivi sintatticamente interconnessi e socialmente riconosciuti, che permette la comunicazione indiretta tra soggetti attraverso il canale mano-occhio-cervello".

risiede la loro interezza, la loro particolare specificità. E così, mentre nel pensiero “indirizzato” assistiamo al trionfo grafico del segno, legame unico di un significante al suo significato, qui assaporiamo immagini, simboli oscuri di oscuri pensieri.

Il simbolo è per sua natura antitetico alla ragione, esso unisce quello che la ragione divide.

Simbolo, *syn-bolon*, significa unione e sintesi.

Ora è appena il caso di sottolineare che parlando di simboli ci troviamo di fronte ad un codice in cui ad un unico significante corrispondono molti significati e i loro molti opposti. Lo stesso Jung ci avverte più e più volte, nel corso delle migliaia di pagine che ci ha lasciato in eredità, di non intendere il simbolo come un segno che rinvia ad un significato specifico, ma piuttosto come un’intuizione per la quale non si possano trovare altre o migliori espressioni.

Un’intuizione che si colloca in quel substrato psichico che è l’inconscio “collettivo” prima ancora che personale. Quell’inconscio, cioè, che ha contenuti e comportamenti che sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui, complessi di esperienza che, con Jung, chiamiamo *archetipi*.

L’archetipo si comporta come un campo magnetico che orienta il comportamento inconscio della personalità, ma anche come un “pattern of vision” ordinando il materiale psichico in immagini simboliche. Ad ogni archetipo è correlato un canone simbolico che non è però del tutto univoco, infatti nell’inconscio gli archetipi non sono isolati ma si presentano in fusione reciproca e si differenziano man mano che la coscienza si differenzia. Neumann definisce l’archetipo come un motivo mitologico che,

“come contenuto eternamente presente nell’inconscio collettivo – cioè universalmente umano – può apparire sia nella teologia egizia, sia nei misteri ellenistici di Mitra, sia nel simbolismo cristiano, sia nelle visioni di un malato di mente del nostro tempo”³.

L’archetipo è dunque una forma dinamica, una struttura che organizza le immagini, al di là delle specificità individuali, biografiche e sociali in cui queste si sono formate.

In breve, se il pensiero indirizzato trova i suoi contenuti nella datià della coscienza; il pensiero simbolico trova i suoi contenuti nell’inconscio personale e collettivo. E se il primo esprime i suoi contenuti attraverso parole, il secondo “pensa per immagini”.

Occorrerà, prima di andare avanti, tracciare brevemente i contorni entro cui si delinea la ricezione delle immagini nel pensiero filosofico, a partire dalla posizione di Aristotele, il quale a proposito dell’immaginazione o *phantasia* sostiene che essa:

- Si presenta come un movimento indotto da una sensazione in atto (una specie di meccanismo reattivo a uno stimolo esterno).
- Permane anche in assenza della sua causa esterna sia nella veglia che nel sonno.
- È una rappresentazione presupposta al pensiero perché sta tra la sensazione e il pensiero.
-

La posizione aristotelica è chiara: la *phantasia* è una facoltà imprescindibile per il pensiero, un intermediario tra la sensazione e l’intelletto ma niente di più.

Platone al riguardo sembra, invece, avere le idee più confuse. Infatti se da un lato ne parla come di qualcosa di irrazionale, dall’altro non esita a riconoscere alle immagini potere divinatorio, attraverso la riflessione epatica.

³ E. Neumann, *L’uomo creativo e la trasformazione*, Marsilio, Venezia-Padova 1975, p. 25.

Quello che qui interessa è che l'emanatismo neoplatonico successivo ha colto e fatto suo l'atteggiamento dell'ultimo Platone riguardo all'immaginazione e, quindi, il suo potere di comunicare attraverso le immagini una realtà superiore. Non si tratta più, com'era il caso con Aristotele, di mediare tra sensazione e intelletto, ma tra la mente divina e le sostanze sensibili.

Abbiamo ora di fronte un *medium* che legittima lo sforzo con cui l'anima umana cerca di pensare se stessa e il mondo. Ed è proprio nel sincretico misticismo neoplatonico che affonda la credenza nella *vis imaginativa*.

Molto l'idea della *vis imaginativa* deve alla filosofia araba della profezia intesa come l'esito di un'immaginazione privilegiata. Adattando alla propria tradizione le acquisizioni neoplatoniche così come aveva fatto con quelle aristoteliche, la psicologia araba trasforma l'immaginazione da "funzione cognitiva intermedia tra senso e intelletto" a "libero canale di accesso al sovrasensibile".

Un primo passo in questa direzione è compiuto da al-Farabi il quale sostiene che l'immaginazione può visualizzare l'inintuibile sfera dell'intelligibile. Essa potrebbe sviluppare, indipendentemente dalla percezione esterna (raramente nello stato di veglia più spesso in quello onirico), dei poteri che fungono da tramite per una visione diretta e "soprannaturale" del *nous* trascendente.

Mentre per Aristotele, ricordiamolo, il percorso era sensazione-immaginazione-pensiero, qui l'immaginazione si emancipa dalla sensazione e, così, la concezione araba appare del tutto slegata dall'impianto aristotelico specie quando insiste sul legame tra immaginazione profezia e rivelazione, ovvero con la visione teoretica delle verità divine e del loro essere simbolizzabili in immagini di perfetta bellezza. A questo punto è già possibile una prima osservazione: le immagini così prodotte hanno una valenza ontologico-cognitiva loro propria. Questo significa che sono indipendenti dal testo e semmai lo precedono, al contrario delle immagini rappresentative che seguono e illustrano il testo.

La teoria dell'immaginazione che qui interessa si basa sul fatto che esiste un modello (le verità divine o, per dirla con Guénon, il mondo dei possibili) accessibile all'uomo grazie a questa facoltà, la quale è capace di trasferire il modello all'attività conoscitiva dell'uomo attraverso la produzione di immagini simboliche (il modello è conoscibile perché è simbolizzabile).

Nella teosofia della luce e nella mistica sufi di Ibn 'Arabi (XII – XIII secolo, Iran) il divino è visibile solo nell'immagine con cui ciascuna anima lo realizza operando una sorta di *coincidentia oppositorum* tra l'unità divina e la sua molteplicità.

Immagine, dunque, come un particolare piano della realtà, intermedio e "sottile", apparizione teofanica dell'essere.

In occidente si formano due fronti contrapposti che accolgono o condannano la teoria dell'immaginazione così formulata. La fa sua Alberto Magno e, ritenuta coerente con la tradizione ermetica, è accolta in vari testi medico-filosofici. Nel 1277 subisce la condanna del vescovo di Parigi, Tempier, e di gran parte della teologia dogmatica di impianto aristotelico. Questo spiega la marginalizzazione a cui va incontro questa teoria via via che la scolastica prende piede e "fa scuola" all'Occidente.

E forse spiega anche il perché quando si parla di immagini si pensa immediatamente alle illustrazioni di un libro, alle immagini cinematografiche, fotografiche, pubblicitarie, diverse fra loro ma con in comune un dato fondamentale. Servono tutte a corredare una storia, seguono un racconto, una traccia, un copione. Vengono, cioè, dopo le parole. Le immagini di cui trattiamo qui hanno una natura diversa: precedono il discorso, anticipano le parole, generano il concetto. C'è un'unità, eternamente presente nella psiche ed io la comprendo attraverso l'immagine simbolica che, **spontaneamente**, si presenta alla

coscienza che la elabora e la epura di tutti i nessi significativi che ritiene d'ingombro. Questa immagine dal carattere simbolico ha una doppia componente: dinamica e contenutistica, in base alle quali si comporta, rispettivamente, come un "trasformatore di energia" e un "formatore di coscienza". Rispetto alla conoscenza l'immagine si pone, quindi, in una posizione primaria e privilegiata; il momento immaginativo si pone, cioè, alla base del processo cognitivo. L'immagine non si pone al di là del conoscere; essa è, proprio in quanto dato psichico, immanente al conoscere, all'intelletto, ai suoi modi discorsivi. E se si accetta la datità psichica dell'immagine, allora si dovrà ammettere che l'immaginazione non è un *accidens* della percezione; si dovrà ammettere che essa funziona come attività sintetica, come capacità di comporre il molteplice sensibile; si dovrà ammettere che essa non è un attributo esterno e derogabile del pensiero. Bisognerà riconoscere che l'immaginazione è un'abilità cognitiva, e che l'immagine proprio come la parola è un innesco per la miccia della conoscenza.

Pensando l'immagine il pensiero pensa anche se stesso. Mai essa può limitarsi a rappresentare un mero contenuto tra gli altri del pensiero; ne rappresenta piuttosto una modalità intrinseca.

Il conoscere simbolico è il conoscere implicito nella creatività, esso permette di afferrare la "realtà unitaria" prima di ogni scissione in soggetto e oggetto, prima di ogni contrapposizione tra psiche e mondo. La realtà originaria e unitaria "più profonda, più primordiale e più perfetta" è attingibile solo nel ritrovamento del primordiale coincidere tra esterno e interno, mondo e psiche, oggetto e soggetto. Questa esperienza è l'esperienza creativa, l'esperienza visionaria.

Vi sono, dunque, due modi di pensare. Due modalità complementari e non contrapposte di accedere alla sapienza di noi e del mondo. Due diverse abilità che l'intelletto mette in gioco in condizioni diverse e con strumenti diversi. Parole e concetti, da un lato; immagini simboliche, dall'altro. Non si tratta di sovrapporre le une alle altre alla ricerca di una superiore efficacia, o di una migliore incisività. Si tratta, piuttosto, di trovare per ognuna la via dell'adeguatezza che le renda agibili nelle loro rispettive collocazioni.

Il visibile e il dicibile non si sovrappongono, ma rimandano l'uno all'altro in un gioco di specchi in cui riflessi si perdono in altri riflessi, uguali e diversi, mostrandosi nella loro "originaria e fondativa complementarità"⁴.

Vedere è, dunque, sapere. Un sapere indicibile dalla coscienza, incomprensibile alla logica; eppure un sapere che scava a fondo, oltrepassando gli angusti spazi di una realtà sensibile che si lascia appena sfiorare.

"La visione è davvero qualcosa di primario, una specifica modalità dell'intuizione, che ci fa assistere all'affiorare di qualcosa nello spazio, *partes extra partes*, alla manifestazione originaria dell'essere nel mondo. La visione colloca il soggetto in una posizione privilegiata, di veduta panoramica e sinottica in cui tutto si offre istantaneamente e immediatamente.

La visione, nella sua globalità, coinvolge quindi il soggetto molto più intensamente della verbalizzazione, che necessita di un apprendistato, di una scoperta progressiva, e implica una inibizione del *pathos*"⁵.

Parlare non è vedere e scrivere non è mostrare, possiamo concordare con Carboni. La parola e l'immagine non potranno mai aderire, né rispecchiarsi perfettamente. Esse

⁴ M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, Jaca Book, Milano 2002, p. 58.

⁵ Ivi, p. 21, nota 6.

condividono, però, lo spazio del pensiero e questo crea tra loro una circolarità in cui lo spazio in cui si parla e lo spazio in cui si guarda si compenetrano furtivamente.

Il linguaggio non potrà mai andare al fondo dell'immagine, si può parlare di una ineludibile incommensurabilità tra verbale e visivo, ovvero dell'irriducibilità della visione alla nominazione. Esiste, tuttavia, la possibilità di riformulare l'immagine nella parola; è possibile, come direbbe Carboni, "una trasferibilità verbale del visivo". Si deve, però, essere disposti a guardare all'indicibilità dell'immagine non come un problema da risolvere, non come una caratteristica difettiva dell'immagine rispetto alla parola, un terreno paludoso da bonificare. Ma, piuttosto, occorre trovare il punto in cui l'immagine attraversa la parola, lasciandovi la traccia di una presenza sfuggevole. Il punto in cui la visione e non la parola sia l'indicatore dell'essere.

L'essere che è presenza e compimento, conoscenza e interpretazione.

Il pensiero simbolico, riconoscendo lo statuto ontologico dell'immagine, si pone in una posizione diversa rispetto all'idealismo di una coscienza che segna i confini della conoscibilità del mondo. Esso pone in forse l'idea che l'essere è conoscibile solo in quanto è dicibile: non conosciamo del mondo solo ciò che può dirne la coscienza, ciò che le appare e nient'altro. Attraverso i simboli che popolano l'inconscio possiamo svelare anche quello che le si nasconde, quello che la trascende.

A volte si pensa con parole, e le immagini seguono a illustrare, chiarire, semplificare i contenuti gravosi dei concetti.

A volte si pensa per immagini, e le parole seguono a delineare un senso che, tuttavia, non si lascia esaurire; a fissare significanti inequivocabili per significati per loro natura ambigui.

In entrambi i casi c'è un processo cognitivo, diverso perché diversa è la base su cui si costruisce.

E quando alla base del processo cognitivo troviamo il momento immaginativo, allora sappiamo che occorre andare al di là delle parole e tuffarsi, senza mediazioni, nell'oscuro universo dei simboli.

È questo il caso di Ildegarda di Bingen.

2. È, tuttavia, opportuno sottolineare che Ildegarda si pone pienamente all'interno del nuovo ordine, sociale ed economico, che si è prodotto innegabilmente con il contributo del processo di alfabetizzazione, sebbene l'espressione di questa dinamica rimanga ancora oscura.

Anche Ildegarda è soggetto che percepisce e comprende in un modo nuovo nozioni di *tempo*, *spazio*, *natura* e *io*, e sperimenta una diversa capacità di cimentarsi con tali nozioni⁶.

E, sebbene abbia lei stessa più volte ribadito la sua estraneità alla dimensione scolastica e filosofica dei suoi contemporanei, la dignità da lei accordata alla scrittura, in quanto portatrice di senso e, perciò, di vita, la pone senza mediazioni necessarie all'interno di quella mentalità alfabetizzata che darà corso alla moderna civiltà occidentale.

Quel processo di alfabetizzazione senza il quale non avremmo avuto la filosofia, la scienza, la letteratura; quello stesso processo che, tuttavia, non si pone in isolata autogenerazione ma si dà come il risultato dell'integrazione "delle consuetudini linguistiche orali che sono parte della nostra eredità biologica".

L'alfabeto introduce una distanza, la possibilità di distinguere tra il pensiero e la parola; decontestualizza il pensiero e permette interazioni al di là della situazione immediata e concreta; sposta i confini della memoria e ne crea un'altra, esterna, del tutto nuova⁷.

⁶ R. Narasimhan, *L'alfabetizzazione: caratteristiche e implicazioni*, in D. Olson e N. Torrance (a cura di), *Alfabetizzazione e oralità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995.

Dal continuo ricordo alla memoria alfabetizzata, una transizione che già Platone nel *Fedro* presentava come il viaggio solo andata verso un'epoca interamente nuova⁸.

Ai tempi di Ildegarda il processo di alfabetizzazione si arricchisce di uno strumento che sin da subito appare come il riflesso più appropriato di quell'evoluzione di immagini e concetti che si sono formati sotto il segno dell'alfabeto: “secoli prima che Gutenberg incidesse il suo primo carattere mobile, una combinazione di piccole tecniche presso gli *scriptoria* dei monasteri del XII secolo creò il testo visibile in cui un'evoluzione estremamente complessa di stili di vita alfabetizzati e di immagini trovò il suo riflesso più appropriato”⁹.

Il testo. Nell'accezione comune, il testo da compulsare, il testo su cui si può riflettere rivoltandolo da cima a fondo e viceversa, il testo che scalza la memoria di tradizione classica dal podio dell'unico mezzo per recuperare le informazioni, il testo che assaporiamo scoprendo i nessi che legano e separano le frasi. Il testo che non esiste fino alla metà del dodicesimo secolo.

Il medioevo conosceva le lettere, una sequenza di una ventina di lettere ereditate tramite i greci e gli etruschi dell'VIII secolo dai fenici e da qualche tribù semitica del nord della Palestina. E conosceva certo anche il libro, le tecniche che la tarda età imperiale adottava per tagliare il rotolo in fogli per poi cucirli insieme e legarli tra due copertine. E, senz'altro, aveva una serie di strumenti per scrivere, ma fu solo nella metà del dodicesimo secolo che nuove tecniche e nuovi materiali rendono possibile la nascita del testo¹⁰. Un primo passo in questa direzione fu la separazione delle parole che, introdotta nell'VIII secolo, rese possibile la lettura silenziosa. La sequenza ininterrotta di lettere che fino ad allora, infatti, albergava su tavolette cerate e pergamene, richiedeva la lettura delle frasi a voce alta per capire se avevano un senso. Lo spazio vuoto tra le parole non solo cambiò il significato del verbo leggere, che prima stava per “recitare ad alta voce”, ma aprì la strada alla combinazione di tutta una serie di tecniche che permisero la creazione di un nuovo testo. Non solo si poteva leggere senza far rumore, ma si poteva suddividere i capitoli per titolo e sottotitolo, si poteva numerare i versi, introdurre i paragrafi e disporre un indice dei contenuti. Non solo si poteva leggere senza svegliare i confratelli (tanto più là dove vigeva la regola monastica del silenzio), ma si poteva disporre del testo in ogni momento e, soprattutto, lo si poteva finalmente consultare.

Una rivoluzione, una vera e propria rivoluzione nell'arte della scrittura come fare concreto e materiale, ma anche come abilità cognitiva del narrare e dell'apprendere. La nascita del testo come nuova possibilità comunicativa oltre che cognitiva, genera un nuovo lettore che in biblioteca e non più in sacrestia trova una nuova chiave per accedere a sé e al mondo. E genera un nuovo autore che trova nella scrittura non più solo lo spazio per registrare pensieri, ma vi trova lo spazio per colmare il vuoto della sua solitudine. E genera nuovi spazi entro cui esercitare il suo dominio: le scuole, le università, in cui i segni tracciati sulla pagina erano non tanto stimoli per forme di suono quanto simboli visivi di concetti.

⁷ Vedi M. Squillacciotti, *La parola, l'immagine e la scrittura*, in “Thule – Rivista di studi americanistica”, n. 4/5, 1998: “Nel processo simbolico della fissazione grafica [...], due componenti sono strettamente connesse. La prima componente è di carattere costitutivo e consiste nella materialità della scrittura, fatta di sapere della mano e guida dell'occhio di contro all'effimero della parola. La seconda è di carattere funzionale e consiste nella formazione di una memoria esterna rispetto alla memoria interna realizzata per via della parola”.

⁸ Vedi I. Illich, *Un incoraggiamento alla ricerca sull'alfabetizzazione laica*, in Olson/Torrance, *Alfabetizzazione e oralità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995.

⁹ Ivi, pp.45-6.

¹⁰ Sull'argomento vedi I. Illich, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Cortina Editore, Milano 1994.

Non più *narratio* della memoria il testo è ora pronto a riflettere una struttura di pensiero, uno schema di ragioni pronto a porsi al di là del discorso, uno schema che la nuova impaginazione è pronta a imprimere sulla memoria visiva. Il testo acquista una sua autonoma identità, slegata dalla pagina ma anche dal suo autore, e che ogni possibile lettore colora di sfumature molteplici e diverse.

3. Ildegarda si pone esattamente sulla linea di confine che separa il margine dell'immagine dal margine della logica. Si muove in una inconsueta *no man's land* in cui si attua la transizione da un pensare per immagini che opera con contenuti sconosciuti e motivi inconsci, ad un pensare indirizzato che è, al contrario, proprio un pensare la realtà, un adeguarsi ai confini del linguaggio e del concetto.

In Ildegarda di Bingen **il momento immaginativo è alla base del processo cognitivo**. Ildegarda non entra nella dimensione speculare della ragione per accostare la verità, ma in quella immaginale dello spirito; non dalla parola scaturisce il suo sapere, ma dall'immagine che, spontaneamente, la investe prima di riversarsi con sapienza nella chiarezza della scrittura.

Ecco, allora, che il *Liber divinatorum operum*, nella sua duplice veste di **immagine e testo**, ci consente di seguire i percorsi di un pensiero che nasce sotto la spinta di immagini simboliche; e ci consente di seguirne le tracce anche quando questo pensiero attraversa la memoria per affacciarsi alla soglia di una coscienza in cui l'immagine si fa testo.

Le parole di Ildegarda nascono dall'immagine, ma è solo nella penna della scrittrice che diventano le tappe di un personale cammino di scoperta di sé e del mondo.

Le parole di Ildegarda nascono dall'immagine, realizzano l'immagine. Niente di quello che scrive nasce da lei, come ha più volte ribadito, ma è frutto di un'ispirazione divina che le mostra quello che in un secondo momento le racconta. La parola viene dopo l'immagine, il testo viene dopo la visione.

Dall'immagine al testo. L'immagine è qui incarnazione dell'arcana sapienza che abita la mente degli uomini. La scrittura è il passaggio dall'immagine alla parola; il passaggio dalla dimensione monastica a quella profetica. Allegoria dell'incarnazione della Parola nel Libro, di dio nella donna.

L'immagine non ha in Ildegarda il valore ornamentale che ritroviamo in molti manoscritti medievali; non serve a mostrare all'occhio corporeo dei semplici ciò che oltrepassa la loro capacità intellettuale secondo l'uso che ne faceva, ad esempio, Bernardino da Siena nelle sue prediche; non ha lo scopo di ispirare il lettore. L'immagine si presenta qui come un dato primario della psiche piuttosto che come figura che illumina il significato della parola scritta.

“Sulla scia di Jung [...] considero le immagini come i dati basilari della vita psichica, aventi origine autonoma, ricchi di inventiva, spontanei, compiuti in se stessi e organizzati in configurazioni archetipiche. Le immagini fantastiche sono, a un tempo, le materie prime e i prodotti finiti della psiche, e costituiscono il modo privilegiato d'accesso alla conoscenza dell'anima”¹¹.

Attraverso queste immagini Ildegarda conosce l'anima del mondo, conosce dio e conosce l'uomo.

Ma che bisogno c'è allora di scrivere? Da dove nasce l'urgenza di una scrittura che è, tuttavia, impotente di fronte all'immagine che la genera come un'appendice. La visione precede il testo, lo genera come un'appendice, importante, ma pur sempre un'appendice. Ma allora, perché scrivere?

¹¹ J. Hillman, *Fuochi Blu*, Adelphi, Milano 1996, p. 41.

Perché l'immagine è muta, non parla, è sempre al di qua del linguaggio¹²; e la visione di Ildegarda preme sul suo corpo e sulla sua mente perché sia rivelata.

Scrivere, ai tempi in cui vive Ildegarda, non è un'attività personale e privata; occorre strumenti, luoghi e persone che la rendevano un'attività pubblica e comunitaria; né tanto meno è un'attività legata al libero genio dello scrittore: occorre, al contrario, un esplicito consenso, la concessione di un onore, l'investitura papale.

La scrittura si colloca proprio nel punto in cui la dimensione pubblica e privata si incontrano, per non lasciarsi più.

Scrivere per Ildegarda è cura dalle terribili sofferenze che la immobilizzano a letto per giorni e giorni finché non si decide a svelare, nel lento e faticoso processo della scrittura, quello che lo spirito divino le ha rivelato. Scrivere è parte integrante del messaggio, è l'urgenza inderogabile della svelata verità, è un ordine divino a cui, suo malgrado, non si può sottrarre.

Ildegarda scrive per "non essere scritta", scrive per trovare uno spazio nella storia, scrive perché solo la scrittura può conferire dignità di vero alle immagini che le si svelano sin da bambina e, solo attraverso la scrittura, può collocarsi nel mondo come soggetto al di là della sua *paupercula et foeminea forma*.

Scrivere per agire sul comportamento morale degli altri la badessa di Bingen; scrive per rivelare agli uomini il segreto della loro provenienza e le coordinate della loro direzione. Scrive per spiegare agli uomini che essi sono il riflesso di dio nello specchio della creazione e che basta concedersi volontariamente al desiderio insito nella natura umana per scoprire il sentiero che conduce all'originario destino.

Nella scrittura l'apofatica visione si fa profezia, nella doppia accezione di *modus* e sostanza, forma e contenuto.

La visione fa da tramite tra il mondo del corpo e quello dello spirito. È il pensiero immaginativo che vede i miti del passato e li riflette su una coscienza orientata o, come direbbe Jung, su un pensiero completamente "indirizzato". E anche il profeta è un tramite. Un tramite tra il simbolo che si mostra nelle immagini e le parole che lo possano comunicare. Il profeta è chiamato a divulgare.

Qualunque sia la forma in cui il dato sopraggiunge è un messaggio che va svelato. E perché possa essere svelato è necessario che possa essere, e venga, compreso all'interno della personale e irripetibile vicenda umana di colui che il cielo ha designato profeta. Compreso con la mente e sofferto con il corpo, perché solo spingendo il basso verso il basso si può rischiare di congiungersi con l'alto che via via si innalza.

La profezia non è un viaggio dell'anima fuori dal corpo come negli stati estatici o nella trance. Nella profezia, al contrario, l'anima si spinge sempre più in profondità all'interno di quel mondo psichico popolato di forme e suoni, che il corpo ha perso la capacità di esperire. È una specie di mitico "viaggio agli inferi", per l'eroe la prova più dura, quella decisiva, definitiva. Un viaggio nel mondo occulto dell'inconscio perché la coscienza possa, finalmente, capire.

E, proprio come un eroe mitico, Ildegarda ritorna al mondo arricchita di un dono, il dono della scrittura. Ed è qui, in questo passaggio dalla regressione verso l'inconscio alla progressione verso la coscienza, nello spazio della memoria che diventa l'orizzonte della deriva, che si incontra la soglia al di là della quale niente rimane più lo stesso.

Dal confronto con la visione nasce la scrittura; nelle immagini si delinea lo scintillio delle parole; nel suono della voce che spiega si intuisce il suono della voce che riceve, raccoglie e scrive il fuoco della conoscenza.

¹² Vedi M. Carboni, *cit.*, p. 15: "L'immagine non parla, è *in-fans*, è sempre bambina, è sempre al di qua del linguaggio. Siamo noi che le prestiamo una lingua, ma in questa lingua dissiperà il suo segreto, mai il dicibile darà fondo al visibile". Sull'argomento, dello stesso autore, *Il visibile (in)dicibile*, in M. G. Di Monte, *Immagine e scrittura*, Meltemi editore, Roma 2006.

È qui che interviene l'azione dell'interprete, nella possibilità di rendere nel linguaggio della coscienza quello che, per ispirazione divina, si produce nell'immaginario dell'inconscio. Ed è qui che la scrittura assume una natura ambigua, da un lato riflesso del confronto di un'anima con il suo dio; dall'altro, "mediante una sorta di tragico transfert rinvia lo scrittore alle sorgenti strumentali della sua creazione"¹³. La necessità della scrittura crea nello scrittore una condizione tragica, il dramma tormentato di una continua spola tra un dentro che si racconta e un fuori che, questo racconto, lo accoglie e lo amplifica. Nella scrittura Ildegarda si perde per poi ritrovarsi, presente a se stessa come non lo era mai stata.

E, intanto, l'intuizione prende corpo nel testo. Al di qua della scrittura, la visione; al di là della scrittura, il testo. La scrittura produce una trasformazione, è trasformazione. È lo strumento attraverso cui si opera l'alchimia, ma è anche il materiale che, scomponendosi e ricomponendosi secondo infiniti schemi, crea una nuova e unica sostanza. La scrittura è, in definitiva, il *limen* in cui si compie il passaggio dall'immagine alla parola. È la condizione tragica, ambigua, in cui l'Io divino e l'Io di una fragile donna, monaca nel medioevo, si incontrano e si sovrappongono, fondendosi in un'unica voce. E questa voce è lo "stile" della scrittrice Ildegarda, la poesia di una scrittura che affonda le proprie radici nel suo corpo e nella sua storia.

4. Lo stile, scriveva Barthes, è sempre il prodotto di un impulso, mai di un'intenzione. Nel nostro caso l'impulso è la divina ispirazione che scalza intenzioni e volontà.

Lo stile "è la *cosa* dello scrittore, il suo splendore e la sua prigionia, è la sua solitudine"¹⁴. È il momento segreto, la parte privata del rituale, quando ancora il testo gli appartiene, a lui e a lui soltanto. È il momento in cui la scrittura si fa esperienza privata e personale. Questo comporta un'assunzione di responsabilità, ma garantisce anche la libertà della scelta. Seguendo le tracce di un'ancestrale e incessante inquietudine, la scrittura non è mai una riconciliazione, è piuttosto il tragico rituale di un segreto, di una chiusura, di una sofferta ricerca del senso dimenticato.

Agli estremi del rituale si colloca il testo con quel suo essere teatro del gioco delle parole in movimento. Teatro di un vuoto che si produce nell'essenzialità di senso di un *satori* che fa vacillare la coscienza e crea, appunto, un vorticoso "vuoto di parola".

Agli estremi del rituale, al di là della scrittura, si colloca il testo: il modo di esistere di un silenzio, l'espressione del desiderio, il godimento di un piacere.

È nel testo che si compie la comunicazione. Se, infatti, nella scrittura si delinea il gioco del rovescio tra l'Io e il mondo o, meglio, tra un Io che recupera il centro del suo Sé e una delle infinite possibili realtà; è nel testo che la comunicazione del messaggio diventa possibile. Il testo incarna, allora, il passaggio dalla dimensione intima e privata della scrittura, alla dimensione pubblica della comunicazione. La scrittura non serve a comunicare, essa è piuttosto lo strumento di una pratica che mette in gioco il corpo prima ancora che la mente, il senso nascosto dell'essere prima che il confronto con la realtà. È, invece, il testo a rendere possibile l'incontro tra la tormentata inquietudine dello scrittore e il lettore, desideroso di parole che arricchiscano, in qualche modo, il suo tempo. È il testo che svela ciò che la scrittura nasconde; è nel testo che si opera il riscatto dalla sofferenza di segni che si muovono, scintillanti, nella memoria. Quella memoria di cui non la scrittura è appendice, ma il testo con la sua capacità di conservare e svelare la trama dei significati che, abilmente, vi si intrecciano. Al contrario della scrittura che è uno spazio aperto, in cui ogni deriva è ugualmente percorribile; il testo è uno spazio

¹³ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003, p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 10.

ormai concluso, in cui una linea di confine netta e insormontabile, delimita lo spazio del messaggio.

Abbiamo seguito fin qui gli intricati percorsi che dall'immagine portano alla scrittura che, lungi dal sostituirsi alla memoria, vi attinge la preziosa materia prima della sua opera. E abbiamo visto come la scrittura generi il testo, la definitiva, inequivocabile delimitazione di senso. La parola segue l'immagine, seguendo un ritmo diverso, non con la stessa frequenza e neppure con la stessa intensità. Possiamo concordare con Gibson che "per quanto si possa essere abili nello spiegare facendo ricorso alle parole, si vedrà sempre più di quanto non si possa dire"¹⁵. Le visioni del *Liber divinorum operum* ce lo dimostrano ampiamente; osservando le immagini ci si imbatte in una stratificazione di significati il cui punto d'inizio si perde nell'oblio del tempo. C'è tra l'immagine e il testo una diversa dimensione temporale che coinvolge rispettivamente il passato e il futuro. E c'è un punto di incontro che è anche un punto di partenza, costituito dalla sospensione del tempo e dello spazio nel momento creativo della scrittura. È qui che, dall'*hic et nunc* di un eterno presente, il senso dell'immagine srotola via verso un misterioso passato, mentre la danza delle parole apre la strada ad un possibile futuro. Un futuro che, tuttavia, senza l'immagine del passato non sarebbe possibile.

[Corredo di immagini per tavole singole](#)

Le immagini delle miniature sono concesse dalla Biblioteca Statale di Lucca, che qui si ringrazia.

[Immagini in movimento](#)

Elaborazione grafica di Francesco Di Pietro.

¹⁵ Vedi J. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.