

Publicato in “Annali” della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Siena,
vol. 30, 2009, pp. 73-96.

TERESA LUCENTE

IL POTERE ALCHEMICO DELLA SCRITTURA IN ILDEGARDA DI BINGEN

«Poiché infatti non vollero rifulgere nella lode del loro creatore, sono stati ridotti a una nullità, così come una pergamena non scritta è vuota, priva dell’onore della scrittura» (Ildegarda di Bingen 2003, III1, p. 857).

Dodicesimo secolo. Tra il 1163 e il 1174 Ildegarda di Bingen scrive il *Liber divinorum operum*, opera conclusiva del suo pensiero, a cui dedicò gli ultimi anni della sua lunga e travagliata avventura terrena. Il *Liber* è una composizione di dieci visioni divise in tre parti in cui l’autrice ripercorre le tappe di un percorso che conduce l’essere umano dalla sua creazione all’interno di un più grande e creativo progetto cosmologico, fino alla sua salvezza in una difficile ma naturale coincidenza tra l’umano e il divino.

Ildegarda di Bingen (1098-1179), unica fra le donne del suo tempo, fu una delle figure più notevoli del medioevo. Destinata sin da bambina ad una vita di silenzio e di clausura riuscì, grazie al suo genio e alla potenza della sua immaginazione a ritagliare per sé una posizione di spicco sia in ambito pubblico che culturale. Entrò in corrispondenza con i potenti del suo tempo, autorità sia secolari che ecclesiastiche, giocando un ruolo attivo nelle dinamiche del potere grazie al riconoscimento del carisma profetico di cui era investita, e che le valse già in vita l’appellativo di *prophetissa teutonica*. Ma quello che la rende così straordinaria ai nostri occhi, a molti secoli di distanza e in una società che tende a rifiutare le istanze culturali all’interno delle quali la badessa di Bingen si muove, il profetismo e più in generale un uso dell’immaginario oggi quasi completamente dimenticato, è senza dubbio la

sua scrittura. Straordinaria in almeno due modi diversi. Intanto perché Ildegarda scrive in un'epoca in cui la scrittura è un affare esclusivamente maschile; la sua è l'unica voce femminile che si unisce al coro dei filosofi medievali per trattare di argomenti non strettamente legati alla sfera intimista e lirica, unica deroga al principio che accordava solo agli uomini la licenza di scrivere. Il *Liber divinorum operum*, infatti, si inserisce in un'ampia produzione di testi che superò l'opera scritta degli uomini del suo tempo sia per l'ampiezza delle materie che per la potenza intellettuale con cui i vari argomenti furono trattati. E, in secondo luogo, ed è su questo punto che si centra la mia riflessione, perché la scrittura di Ildegarda non è mai puramente una trascrizione di idee o eventi, ma assume le caratteristiche di una scrittura di trasformazione, che si pone all'interno di un circolo ermeneutico che parte dal nucleo centrale dell'essere per farvi poi ritorno arricchendolo e, appunto, trasformandolo. Nel dodicesimo secolo spesso scrivere equivaleva a copiare i testi degli autori classici e i testi patristici, attività che riportò in auge la tradizione e fu senz'altro un forte stimolo al rinnovamento culturale che fece di questo secolo un secolo di rinascita, ma Ildegarda che più volte ha ribadito la sua estraneità alla dimensione scolastica e filosofica del suo tempo che in quanto donna le era preclusa, si allontana dal coro dei suoi contemporanei per unirsi alla moderna sensibilità di chi, come Mallarmé, sostiene che ogni cosa al mondo esiste per essere inclusa in un libro.

Ildegarda di Bingen è, per sua ammissione, una donna incolta, una *paupercula et foeminea forma* che non ha avuto il privilegio di studiare in una scuola ma che all'interno di un monastero ha imparato i salmi e poco più, eppure 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. Parliamo di mentalità alfabetizzata tenendo conto, sulla scia di studiosi largamente accreditati, che l'alfabetizzazione è sì una condizione sociale, ma è anche, forse prima di tutto, uno stato mentale.

Il comportamento linguistico di un gruppo è strettamente legato alle sue capacità comunicative, ed è innegabile che l'alfabetizzazione abbia prodotto un cambiamento notevole nella percezione e nella comprensione di nozioni quali "tempo, spazio, natura, io" e, quindi, nelle modalità in cui i soggetti, da allora in poi, si sono relazionati con tali nozioni (Narasimhan 1995). 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 una 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-cervello. Questo comporta una nuova possibilità che si rivelerà altamente funzionale nel cambiamento dei processi sociali ed economici; la possibilità di formazione di una memoria esterna senza la quale non avremmo avuto la filosofia, la scienza, la letteratura, la storia (Squillacciotti 1998).

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 nuova.

Dal continuo ricordo alla memoria alfabetizzata, una transizione che già Platone nel *Fedro* presentava come il viaggio solo andata verso un’epoca interamente nuova. 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» (Illich 1995, pp. 45-46; Bischoff 1992). 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 testo. 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 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. 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.

«Ciò che voglio rilevare è la speciale corrispondenza tra l'emergere dell'io inteso come persona e l'emergere dalla pagina di quello che sarà *il testo*» (Illich 1994, p. 24).

Tutto questo accade proprio mentre Ildegarda di Bingen lotta contro emicranie e divine ispirazioni tra le mura di una piccola cella. È un'immagine un po' romantica della badessa di Bingen che non corrisponde propriamente a verità, evidentemente non abbiamo di fronte una donna fragile e malata chiusa nel silenzio di un monastero. Abbiamo di fronte una donna lucida e potente, in contatto con la realtà del suo tempo, con i luoghi e le persone che quella realtà stavano cambiando; ed è senz'altro presumibile che ogni tipo di innovazione e, soprattutto, un cambiamento epocale come quello che stava avvenendo sotto i suoi occhi, non la cogliesse di sorpresa. Da un punto di vista strettamente tecnico appare evidente l'appartenenza di Ildegarda al suo tempo, la sua non estraneità ai processi evolutivi che hanno modificato il rapporto degli intellettuali di quest'epoca con la tradizione, consentendo nuove aperture e un nuovo spirito critico. Ma proprio la modalità delle sue riflessioni la pone in un piano diverso rispetto agli autori della sua generazione, un piano che esula dal contesto scientifico e teologico in cui si muovono i nuovi professionisti del sapere presenti nelle scuole. Il contesto in cui Ildegarda, giorno dopo giorno, assapora i frutti per lo più amari della vita, è senz'altro ancora incline al distacco dal reale, al percorso senza tempo dell'immaginazione e dei sogni. È un mondo in cui il valore mitico di una recente antichità pervade molte sacche dell'esistenza, dove il conoscere è ancora pratica di un sapere che,

tuttavia, va ripensando se stesso. 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. La Scolastica si adoperava per essere ricordata come l'esperienza più cospicua del pensare indirizzato, la parola assumeva un significato sempre più assoluto, univoco, e la pratica del sapere lasciava il posto ad una "ginnastica dialettica", nuovo strumento di cultura. Mentre Ildegarda si lasciava andare verso mete sconosciute, in una superba deriva psichica che promette, alla fine, integrata armonia. Nel suo caso non siamo di fronte ad una scrittrice nel senso pieno del termine; le parole che creano il testo non nascono da ricerche stilistiche, né da un paziente lavoro di cernita né, soprattutto, dal paziente recupero del testo della memoria. Le parole di Ildegarda nascono dall'immagine; niente di quello che scrive nasce da lei, ma è frutto di un'ispirazione divina che le mostra quello che in un secondo momento le racconta. In vari momenti la badessa di Bingen ha ribadito la forza della visione a cui, suo malgrado, non ha potuto resistere, ma la testimonianza forse più autentica della devastazione dell'intelletto prodotta dal fulgore della luce e dall'armonia della voce, è la nota Epistola a Wibert di Gembloux, *De modo visitationis suae* (Alloni 1997), in cui l'intimità della scrittura sembra volerci far assistere al momento in cui l'immagine fa presa sulla coscienza:

«Tutto ciò che imparo e vedo in visione, rimane per lungo tempo nella mia memoria, così che ricordo ciò che ho visto e udito una volta. Contemporaneamente vedo, ascolto e comprendo, e quasi simultaneamente imparo ciò che comprendo».

Ed è proprio partendo dalle ammissioni di Ildegarda sulla natura della sua conoscenza che nel mio studio sul *Liber divinorum operum* ho cercato di mostrare come un'interpretazione che voglia restituire un'idea completa della teologia ildegardiana non possa esimersi dal mettere a confronto la visione, punto di partenza del sapere della badessa, con il testo che di quella stessa visione è frutto. Un tale confronto mostra come le informazioni contenute nell'immagine superino, il più delle volte, le riflessioni che il testo ci mette a disposizione. Un esempio potrà forse aiutarci a seguire l'intricato percorso che nel *Liber* così come in tutti i suoi testi ci conduce dall'esperienza visionaria alla riflessione filosofica, e potrà chiarire come i due momenti non sono scindibili sebbene intervallati da un periodo, anche lungo, in cui l'immagine viene assorbita e metabolizzata dalla memoria trasformando i suoni prodotti dalla Voce che accompagna la visione in parole che la coscienza organizza successivamente in un testo, come leggiamo nella già citata Epistola:

«Le parole che vedo e sento in questa visione, non sono come le parole pronunciate per bocca di uomo, ma come una fiamma ardente e una nube che si muove nell'aria pura. In alcun modo riesco a scorgere la forma di questo lume, così come non sono in grado di discernere perfettamente il disco solare».

Ognuna delle dieci visioni che compongono il *Liber* è costituita da una descrizione accurata dell'immagine seguita da un testo esplicativo. Ildegarda ci introduce all'immagine sottolineandone sempre il carattere visionario attraverso locuzioni quali "E vidi", "Quindi apparve", "E successivamente vidi", indicazioni queste che ci permettono anche di considerare le dieci visioni non come immagini che si succedono in maniera autonoma ma, piuttosto come momenti successivi di un'unica esperienza. Allo stesso modo il testo che segue la descrizione è introdotto sempre da un riferimento alla Voce che guida Ildegarda nella comprensione delle immagini che le appaiono: "E udii una voce dal cielo che mi diceva", a ribadire ogni volta l'origine divina delle sue parole. Tuttavia il testo delle visioni non si limita a spiegare l'immagine ma contiene riferimenti che ci consentono di collocare il pensiero ildegardiano all'interno del panorama filosofico della sua epoca. Ma è soprattutto nelle immagini simboliche che troviamo riferimenti che ci consentono di risalire alle fonti che, sebbene non esplicitate nel testo, ci appaiono come i presupposti fondamentali del pensiero della badessa. Mi riferisco in particolar modo al *Timeo* platonico e all'*Asclepius* ermetico che in più punti delle immagini compaiono ad articolare il percorso cognitivo di Ildegarda. Così ad esempio nelle visioni cosmologiche della prima parte del *Liber* in cui Ildegarda ci presenta un universo circolare in sostituzione dell'universo in forma ovi che appare in precedenza nei suoi scritti (*Liber Scivias*) e che richiama fortemente la sfera del mondo che Platone ci presenta nel *Timeo* «in ogni parte ugualmente distante dal centro alle estremità, che è la più perfetta di tutte le figure» (Platone 2003, p. 195), e un essere umano, centrale in questo cosmo, che richiama la centralità dell'uomo nell'universo ermetico, il *magnum miraculum* «composto di due nature, una divina e l'altra mortale, affinché fosse buono e potesse essere immortale [...], migliore persino degli dei» (Ermete Trismegisto 2002, p. 335).

Ma senza inoltrarci nell'analisi dettagliata del *Liber divinorum operum* che esula dagli scopi di questo saggio e per la quale rimando al mio *La quadratura del cerchio. Incarnazione e libertà nel Liber divinorum operum di Ildegarda di Bingen*, ci bastino alcune brevi considerazioni sulla prima visione della prima parte per capire come le immagini dicano più di quanto il testo non proponga e come il confronto tra i due livelli, quello visionario e quello testuale, ci ponga di fronte a quelle che ad un primo sguardo possono sembrare delle incongruenze tra i due piani ma che, in realtà, sono il risultato dell'impossibilità delle parole

di aderire perfettamente all'immagine, perché seguendo le indicazioni di Gibson per quanto si possa essere abili nello spiegare facendo ricorso alle parole, si vedrà sempre più di quanto non si possa dire (Gibson 1999).

Partendo dal testo qualche studioso del manoscritto ha letto la prima visione di questa serie di dieci come la visione dello spirito del mondo o *Anima mundi* di derivazione platonica (Calderoni Masetti – Dalli Regoli 1973, p. 28); secondo altri si tratta, invece, della visione della Trinità.

In effetti il testo della prima visione ci introduce ad un'idea trinitaria della divinità, e al tema che lega tutta l'opera - e in generale tutti gli scritti ildegardiani - quell'ordine razionale attraverso cui la divinità crea e attraverso cui l'essere umano si redime:

«Io sono la suprema e infuocata energia, che ho acceso tutte le scintille viventi [...]. Io, vita di fuoco della sostanza divina, fiammeggio sulla bellezza dei campi, riluco nelle acque e ardo nel sole, nella luna e nelle stelle;

Io sono la razionalità col suo vento che è il verbo risonante, attraverso il quale ogni creatura è stata fatta;

Io sono [...] vita che non ha avuto inizio e non avrà fine; quest'unica vita che muove se stessa e opera è Dio, e tuttavia questa vita è una in tre energie vitali. L'eternità è il Padre, il verbo il Figlio, il soffio che li connette è detto Spirito santo, e ciò Dio volle significarlo nell'uomo, in cui vi sono corpo, anima e razionalità» (Ildegarda 2003, II, pp. 139 e ss.).

Un primo sguardo all'immagine sembra, in effetti, confermare la struttura trinitaria della visione: «una bella e mirabile immagine nel mistero di Dio, simile a una figura umana, il cui volto era di tanta bellezza e chiarore, che avrei potuto fissare la luce del sole più facilmente di essa; un largo cerchio del colore dell'oro ne circondava la testa. Sulla sua sommità apparve un altro volto, come di un vecchio», presumibilmente Dio Padre, e più in basso, tra le mani della figura umana rivestita di una tunica sfolgorante come il sole appare un agnello splendente come la luce del giorno, simbolo accreditato del figlio immolato, l'agnello di dio che spezza il pane dell'ultima cena. Ecco la Trinità.

Ma ad uno sguardo più attento ci si accorge che la trinità raccontata nel testo non esaurisce l'immagine vista. Essa si arricchisce di un quarto elemento che la trasforma in una croce, il cui asse portante è senz'altro la trinità, sebbene sia una trinità insolitamente dominata dallo spirito, simboleggiato ora da una figura umana e non più dalla colomba dell'iconografia classica.

Contrariamente a quello che possiamo leggere nel testo la prima visione del *Liber* sembra essere, così, non la visione della trinità ma della totalità che non è trina ma quadrupla.

Ma soffermiamoci su questa immagine dello spirito. È senz'altro il motivo dominante dell'immagine, elemento di connessione tra il padre e il figlio, elemento dominante di questa trinità che sembra autosvelarsi in una figura umana che supera il padre nel figlio e, finalmente, il figlio nell'uomo. L'essere umano a cui spetta il compito di reintegrare la perdita originaria unità, e che nell'uguaglianza e somiglianza riporta lo spirito al suo originario splendore. È il momento dell'uomo, ci dice questa donna del XII secolo. È il momento che l'uomo si faccia immagine e somiglianza e incarni il suo unico dio creatore.

L'uomo nuovo di un tempo nuovo. L'uomo che supera il suo duplice destino in una perfetta struttura trinitaria. L'età del figlio, dominata dal conflitto originario corpo/anima, con un corpo privo di luce e un'anima illuminata dal chiarore razionale che con discrezione procede verso dio, lascia il posto all'età dello spirito (e qui sta il senso delle dimensioni e del fulgore straordinari con cui l'immagine dello spirito si manifesta nella visione), dominata da un uomo trino. Corpo, anima e razionalità come padre, figlio e spirito santo.

Ma torniamo all'immagine della visione.

Ildegarda, dicevo, vede una croce. E la croce è inequivocabilmente una quaternità (Jung 1995).

L'asse verticale di questa particolarissima croce è, lo abbiamo visto, dominata da una trinità che si regge sullo spirito santo, simile ad una figura umana sulla cui sommità appare il volto di un vecchio e nelle cui mani poggia il figlio immolato. Ma non finisce qui. Un po' più in basso, «*sotto i piedi calpestava un mostro orribile di forma e velenoso e nero di colore*». Sull'asse verticale della nostra croce incontriamo, quindi, un quarto elemento. L'assente al banchetto platonico, il quarto mancante dei Kabiri di cui Goethe dice nel *Faust* "non volle venire", il quarto espulso dal pensiero cristiano di dio ma che, ossessivo ritorna, nell'ordine dei simboli e della natura.

Questo quarto è un elemento attivo e, sebbene il figlio di dio lo abbia annientato sulla croce, continua ad insidiare l'uomo simulando di fare il bene e portando alle estreme conseguenze la discordia. La bella e mirabile immagine che si mostra "nel mistero di dio", chiedendo di essere raccontata, scritta, per la salute dei corpi e delle anime degli uomini, è la visione totalizzante di dio. Ildegarda che guarda l'immagine e ascolta le sue parole, si trova davanti una quaternità e non più una trinità.

La luce e l'ombra, il chiarore dello spirito e l'oscurità del mostro sotto i suoi piedi, entrambe in un unico dio.

La simbologia quaternaria si ripropone anche sull'asse orizzontale della croce sotto forma di una doppia coppia di ali che si aprono in direzioni opposte ai due lati del collo di questa figura e da ciascuna delle sue spalle.

Fermandoci al testo la riflessione della monaca di Bingen sembra pervasa da un «agonizzante senso di conflitto tra spirito e materia» (Dronke 1985, p. 99) o, addirittura, usando ancora le parole di Dronke, sembra che nel pensiero ildegardiano ci siano due impulsi base in tensione: un dualismo di manichee, quasi mitiche, dimensioni, e una serie di sforzi per portare l'immagine dualistica entro una monistica visione del mondo. Niente male per una che non ha risparmiato aspre condanne all'eresia dilagante nel suo tempo, che aveva visioni sul pericolo imminente dell'eresia catara in forza delle quali interveniva direttamente nel processo di condanna delle correnti ereticali animate da forti spinte dualistiche.

Ma tutto il simbolismo con cui entriamo in contatto nel *Liber* ci mostra quanto il pensiero di Ildegarda sia, al contrario, animato da un principio unico, un'indissolubile unità che si articola in forme e numeri che ritrovano in essa la loro sintesi.

L'*Omnia unum* ildegardiano è un cerchio contenitore di contrari, come il *t'ai chi* cinese che, nella sua forma rotonda, contiene in sé bianco e nero, giorno e notte, cielo e terra, maschile e femminile. È l'unione di corpo e anima che insieme guidano l'uomo alla salvezza. È l'archetipo che si svela all'inizio di questa "mirabile visione": il Bene e il Male che si combattono sulla croce. È la sintesi dei quattro che si congiungono nel centro della quinconce. È la quadratura del cerchio al termine di questo lungo viaggio.

Il divino è un *mysterium coniunctionis*, un mistero in cui non c'è dualismo ma complementarità. Perché il dio ildegardiano non è il *Summum Bonum* dei Padri da cui l'ombra del male resta esclusa, ma è il principio e la fine di ogni cosa che comprende in sé tutto e a cui tutto deve essere ricondotto.

E se il testo potrebbe trarci in inganno facendoci rievocare il dualismo dei sistemi gnostici, le immagini ci mostrano con chiarezza e precisione che in Ildegarda non troviamo due principi che si contendono il primato sulla creazione, piuttosto siamo attratti nel vorticoso abbraccio delle due facce di uno stesso principio in cui si compenetrano e da cui traggono la loro, unica, essenza.

Nell'universo simbolico ildegardiano i significati si sovrappongono, si allargano, si mischiano, creando corrispondenze e analogie che si riflettono nella fondamentale metafora che dà un senso a tutto questo vedere: l'*homo*, sigillo della creazione.

La parola viene, dunque, dopo l'immagine, il testo segue la visione. Seguendo le indicazioni di Ildegarda ci poniamo di fronte alla sua scrittura in una prospettiva

completamente diversa in cui le parole non sono la trascrizione di concetti, non sono l'espressione di un pensiero proteso verso il mondo, la realtà esperibile attraverso i sensi. La sua è la scrittura di un pensiero simbolico che si serve di immagini per veicolare non già un "significato" definito ma, piuttosto, un "senso" dinamico, polivalente, paradossale. La scrittura di Ildegarda non è la parola che parla alla ragione, ma è la scrittura dell'immagine che parla al cuore o, se si preferisce, all'anima. L'immagine non ha qui 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" (Illich 1994, p. 110) secondo l'uso che ne faceva, ad esempio, Bernardino da Siena il quale nelle sue prediche il quale usava le immagini per avvicinare un pubblico per lo più di analfabeti: le immagini si dovevano imprimere con forza nelle diverse facoltà della mente in modo da comunicare conoscenza e insieme operare una trasformazione morale, così da guidare alle soglie dell'esperienza mistica (Bolzoni 2002).

Nell'ambiente monastico medievale la pratica della meditazione comprendeva la fabbricazione di immagini mentali che, come quadri cognitivi, venivano usati per pensare; la retorica monastica insisteva sulla necessità di "visualizzare" i pensieri e organizzarli in immagini da utilizzare per approfondire, appunto, la meditazione. Le immagini (soprattutto tropi e figure individuate nella Bibbia) venivano, cioè, utilizzate come strumenti mnemonici, i procedimenti dell'arte monastica della lettura. Proprio come gli amanuensi dovevano prepararsi la pergamena, farsi le penne, mischiare gli inchiostri; i monaci, per comporre, si costruivano delle immagini e degli schemi cognitivi che su queste immagini si fondavano (Carruthers 2006). Questo particolare uso delle immagini nella retorica medievale richiederebbe un approfondimento che esula, tuttavia, dagli obiettivi di questo saggio, quello che mi preme, però, sottolineare è come le immagini di Ildegarda di Bingen non siano da considerarsi come strumenti mnemonici che servano la meditazione o aiutino a costruire pensieri. Le immagini con cui Ildegarda ci mette in contatto sono da considerarsi, piuttosto come una modalità del pensiero; non uno schema cognitivo ma un particolare e specifico modo di esperire la conoscenza.

L'immagine nella badessa di Bingen non è ancella della meditazione o del pensiero, essa è piuttosto la sorgente della rivelazione che le lettere trasmettono, è rivelazione essa stessa, incarnazione dell'arcana sapienza che abita la mente degli uomini.

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» (Hillman 1996, p. 49).

Archetipi, che ritornano ridondanti. L'immaginale, il non-dove di un'esotica teosofia della luce, gli *archai* che gli antichi greci consideravano i principi di cui è fatta l'esperienza.

Archetipi, un'idea che sembra così lontana ed estranea alla mentalità dell'uomo "globalizzato" che ha superato le frontiere del globale senza neppure rendersene conto. Leggibili solo come metafore, metafore essi stessi; visibili solo come immagini, riflessi essi stessi del senso pieno delle cose.

Ecco allora che per Ildegarda non si tratta di trascrivere l'astratto, il già pensato ma, piuttosto, di trasformare attraverso le parole un'esperienza che è prima di tutto l'esperienza di un ritrovato equilibrio tra il mondo fuori e un sentire originario, interno alla psiche, di cui è proprio il corpo a fare per primo esperienza (Barcellona 2007). 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:

«Ma io, benché vedessi e udissi queste cose, tuttavia per l'incertezza, le opinioni sbagliate, i diversi discorsi degli uomini, non comunque per ostinazione, ma per umiltà, mi rifiutavo di scrivere, finché non caddi a letto malata, abbattuta dal castigo divino. [...] Ripresami dalla malattia, in meno di dieci anni portai a termine quest'opera» (Flanagan 1991, p. 14).

La scrittura è il passaggio dall'immagine alla parola, è il passaggio dalla dimensione monastica a quella profetica, allegoria dell'incarnazione della Parola nel Libro, di dio nella donna. Essa si colloca nel punto in cui la dimensione pubblica e privata si incontrano, per non lasciarsi più. Non dimentichiamo che Ildegarda di Bingen, la profetessa, la *Sibilla del Reno*, la voce che ammonisce papi e imperatori e che interviene d'autorità nelle questioni politiche, la monaca che esce dal convento per predicare, per curare, per esorcizzare, nasce con una "licenza di scrivere" accordatale dal papa durante il concilio di Treviri.

È grazie alla scrittura che Ildegarda la visionaria, la donna fragile e illetterata scossa sin da tenerissima età dalle "visitazioni dello Spirito", diventa la filosofa dall'immaginazione più

potente che abbiamo ricevuto in eredità dal medioevo. La scrittura è l'alchimia che trasforma e plasma, che rivela e costruisce identità.

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. Un testo, un'identità. Forse in nessun altro autore medievale possiamo riscontrare un'equazione così evidente, una penetrazione così profonda nei misteri della scrittura e delle sue possibilità come laboratorio per la formazione e la realizzazione di una coscienza. Quasi un'eco, lontana ma tutt'altro che debole, alla voce che un'altra donna presta alle parole che avranno ora, nello scrivere, una diversa funzione: «non serviranno più il momento oppressore, non serviranno più a giustificarci di fronte all'assalto del momentaneo, bensì, partendo dal centro del nostro essere raccolto in se stesso, ci difenderanno di fronte alla totalità delle circostanze, di fronte alla vita intera» (Zambrano 1996, p. 24). Un'eco alle voci di altre donne e altri uomini che, partendo dal centro del loro essere, hanno trovato nella scrittura il luogo di un'identità. Scrivere è tentare di sapere cosa scriveremmo se scrivessimo, sostiene Marguerite Duras, che è come dire tentare di sapere chi siamo se ce lo dicessimo. Ma scrivere, ci dice sempre la Duras, è anche non parlare, è tacere, è urlare senza emettere suoni. Scrivere è guardarsi dentro e trasmettere questo sguardo interiore alle parole; scrivere è entrare nella dimensione dell'eterno e trovare liberazione e durevolezza.

Scrivere è lasciare che le parole trovino un filo all'interno delle immagini dell'anima; è praticare una breccia nel muro della coscienza per affacciarsi sulla meravigliosa mutevolezza di un mondo sotterraneo e nascosto.

Pagine bellissime riempiono la letteratura di questo ripiegare su se stessi che è la scrittura. Per uno scrittore le parole hanno una vitalità propria con cui trasmettere, comunicare, "fare" l'anima:

«Allora comprendiamo quale miracolo sia trovare le parole giuste, le parole che comunicano l'anima in modo accurato, dove si intrecciano pensiero e immagine e sentimento. Allora comprendiamo che l'anima può essere fatta lì per lì, semplicemente attraverso la parola» (Hillman 1996, p. 49).

In maniera a volte persino ossessiva da Baudelaire in poi si scava nel profondo, si scardinano le porte della coscienza e si scrive, in un circuito che parte da sé e, attraversando il mondo, torna al punto di partenza. Uno scrittore, scrive Pamuk, «è colui che passa anni alla paziente ricerca dell'essere distinto che porta dentro di sé e del mondo che lo rende la persona che è: quando parlo di scrittura, la prima cosa che mi viene in mente non è un romanzo, una poesia o la tradizione letteraria, ma è una persona che si chiude in una stanza, si siede a un

tavolo e si ripiega in se stessa e sulle proprie ombre costruisce un mondo nuovo con le parole».

Un'immersione così profonda che, a volte, costa il silenzio: «Quando non conoscevo la vita, scrivevo; adesso che ne conosco il significato, non ho nient'altro da scrivere», rispondeva Oscar Wilde a chi lo interrogava sul silenzio dei suoi ultimi anni.

Certo per la badessa di Bingen scrivere non è propriamente una scelta, si tratta piuttosto di adeguare la volontà ad un destino che la vuole depositaria di un dono, la profezia. Come sottrarsi all'urgenza di una trasformazione inesorabilmente innescata dalla comprensione del messaggio di cui è depositaria? L'equilibrio è ormai definitivamente compromesso e Ildegarda non può più esimersi dal diventare profeta. Ildegarda non ha scelta, mai il profeta ha una scelta.

Egli è scelto, piuttosto, da una volontà che trascende gli angusti confini dell'io e lo lascia precipitare negli strati più antichi dello spirito umano, attraverso immagini dense di senso che si attivano negli strati sotterranei della psiche.

Ildegarda non contempla la bellezza del volto di dio nel silenzio e nella solitudine della sua cella. La sua non è l'estasi statica delle mistiche che celebrano l'unione con il Cristo. In lei è l'archetipo stesso che si attiva, muovendo in una continua tensione tra regressione e progressione, fino alla sua realizzazione nella completa quadratura del cerchio (ultima visione).

Il particolare uso e l'originale combinazione delle immagini ci dà l'opportunità di seguire un percorso psichico che dalla ricezione passiva del simbolo passa all'attiva acquisizione dei suoi contenuti. L'immagine affiora dalle profondità dell'inconscio e, sotto la spinta dell'archetipo, si attiva frangendo le barriere della coscienza e depositandosi nella memoria. È qui che i contenuti inconsci e consci si incontrano e si integrano, nello spazio di una coscienza che via via si amplia e amplia i confini delle sue riflessioni.

Ricorriamo ancora alla *Epistola* a Wibert e leggiamo un passo in cui Ildegarda prende chiaramente le distanze sia dalla conoscenza sensibile che dall'esperienza mistica, per sottolineare la natura essenzialmente e indubitabilmente profetica delle sue visioni:

«Queste cose non le ascolto con le orecchie del corpo, né sono frutto di mie elucubrazioni, né le percepisco attraverso i cinque sensi, ma avvengono nella mia anima, mentre gli occhi corporei sono ben aperti, così che non cado mai nello stato di svenimento proprio dell'estasi, ma le vedo di notte e di giorno rimanendo pienamente cosciente».

La mistica è uno stato dell'essere, lo stato del dissolversi della coscienza; la profezia è, invece, la modalità cognitiva dell'espandersi di quella stessa coscienza. Ed è questo, in definitiva, l'insormontabile scoglio che le separa.

Il profeta presta la sua voce ad un mitico originario passato che latente e minaccioso si nasconde ben al di sotto, ormai, della soglia di coscienza.

Il dono della profezia comporta, dunque, una sospensione della volontà; uno svuotare la mente simile allo svuotamento di un vaso destinato ad accogliere materia ben più preziosa; un distogliere lo sguardo dal mondo per adeguarlo allo sguardo di dio.

Il medioevo conosce varie definizioni della profezia o del profetismo. Per Pietro Lombardo il profeta è un veggente e la profezia una visione; per Abelardo la profezia è la grazia di interpretare e di esporre le parole divine; mentre per Ugo di san Vittore si tratta di «un'ispirazione divina che fa conoscere l'avvento delle cose nascoste nella loro verità immutabile» (Vauchez 2000, pp.122-124). Un sovrapporsi di definizioni che accompagnano quelle più correnti legate a Cassiodoro e Agostino.

Secondo Cassiodoro la profezia è lo spirito divino, che annuncia con verità immutabile accadimenti reali attraverso gli atti e le parole di alcuni (Pereira 1997). Profezia è, dunque, rivelazione, ispirazione, interpretazione.

La visione ne è l'elemento centrale, ma l'interpretazione ne diventa il presupposto fondamentale. Perché il veggente si faccia profeta è necessaria la sua partecipe comprensione del mistero dell'immagine vista. Nel caso di Ildegarda, a fugare ogni possibile dubbio (data, del resto, la sua condizione doppiamente marginale di donna incolta), interviene una Voce che ha lo specifico compito di chiarire ciò che si svela sotto i suoi occhi. E così si spiega l'urgenza di una scrittura che nasce dalla visione, impotente di fronte all'immagine che la genera come un'appendice. Se la conoscenza non nasce dalle parole del concetto ma dalla visione dell'immagine simbolica, perché scrivere? Perché l'immagine è muta, non parla, è sempre al di qua del linguaggio (Carboni 2002), e la visione preme sul corpo e sulla mente perché sia rivelata. Il profeta è chiamato ad interpretare i simboli che si attivano sotto l'influsso dello spirito. Un archetipo si affaccia alla coscienza; il ricordo di quello che realmente, profondamente, è un essere umano, si fa spazio nella memoria. E da lì la capacità di comprendere trasporta quel ricordo al di qua della coscienza. Profetare è conoscere. E la conoscenza implica tutte le possibilità cognitive dell'intelletto.

La profezia innesca una sospensione della volontà, la metafora del vaso rende pienamente il senso di questa apnea che dura lo spazio della visione. Ma al di là dell'attimo epifanico il vaso, ormai pieno, chiede di essere sapientemente svuotato.

La posizione assunta dalla monaca di Bingen rispetto alla natura della profezia è chiara. Non si tratta di *una tantum* concessa una volta per tutte. Essa è connaturata alla natura umana, le appartiene come l'anima appartiene al corpo. Invisibile eppure continuamente all'opera.

«La profezia è come l'anima nel corpo; perché come l'anima è resa opaca dal corpo che governa, così la profezia che viene dallo spirito di Dio, superiore a tutte le creature, è invisibile, eppure spiana le valli e quanti hanno imboccato la strada sbagliata vengono riportati sulla via della rettitudine» (Ildegarda 2003, III2, p. 871).

Certo Ildegarda non si pone al di là di una tradizione largamente accreditata che vede nelle profezie dell'*Antico Testamento* l'annuncio della venuta di Cristo, l'annuncio che la donna avrebbe partorito il figlio di Dio come un fiore che cresce nell'aria dolcissima. Così gli antichi seppero, nello spirito della profezia.

La profezia che, proprio in virtù del figlio, «traboccò in parole veridiche quando, affermando che la stessa parola per mezzo della quale sono state fatte si sarebbe rivestita di carne, annunciò le opere mirabili e l'avvento futuro del re dei re» (Ivi, p. 873).

E più avanti, nella stessa visione si legge: «da questo germoglio sbocciarono fortissimi e risoluti i profeti, che con il vigore della propria parola annunciarono pieni di fede le cose che vedevano nello Spirito Santo: cioè che Dio avrebbe mandato nel mondo il suo verbo, che era in lui prima di tutti i tempi. Ed esso si fece carne, in modo tale che il mondo intero ne prova meraviglia: le parole dei profeti oltrepassavano il tempo e lo spazio quando annunciavano questo miracolo affermando che sarebbe venuto sulla terra il più splendido fra i figli degli uomini».

Al profeta veterotestamentario è affidato, dunque, il mistero più insondabile della potenza divina, l'incarnazione; quella stessa incarnazione da cui si origina un nuovo tempo, un tempo diverso, non secondo la carne ma secondo lo spirito. È l'età nuova dello Spirito venuto a santificare le opere dell'uomo, proprio come il Figlio era venuto a santificare l'opera del Padre.

Di questo nuovo tempo Ildegarda ci dice che converte all'intelligenza spirituale, alla conoscenza delle profondità velate in cui lo spirito divino sacrifica se stesso e si fa dono. Dono di comprensione e non più di preveggenza.

I profeti chiamati ad anticipare la venuta di Cristo furono le ali del vento su cui il figlio di dio camminava; essi furono “le ali delle parole dello Spirito Santo”. La rivelazione profetica era per loro “simile alle parole dei bambini che non si capiscono”, la loro voce fu per questo «ignorata e incompresa. Ma poi, quando sono cresciuti, allora si intendono le loro

parole; [la profezia] in Cristo si aprì, perché egli fu la radice di tutti i rami buoni» (Ivi, p. 923).

Tutt'altro che conclusa, quindi, la profezia trova proprio in Cristo lo spazio di un nuovo fulgore, il rinnovato splendore di una, ormai possibile, conoscenza.

«Ogni opera umana si compie secondo questi due modi della conoscenza. La scienza della vista interiore insegna all'uomo le cose divine, cui la carne si oppone; invece la scienza cieca compie opere notturne, ed è come gli occhi del serpente che non vedono la luce» (Ivi, p. 909).

Ed ecco che ritorna in ballo l'uomo ancipite che si dibatte in un conflittuale e drammatico idillio amoroso tra gli opposti anima e corpo. L'uomo che nella sua razionale immortalità vede congiungersi quegli stessi opposti nel riflesso di quell'immagine a cui naturalmente aspira, verso cui liberamente e intenzionalmente si dirige. Congiunzione degli opposti corpo e anima, e congiunzione degli opposti cielo e terra. Croce su cui il bene e il male giocano la loro battaglia; quinconce in cui si dispongono le forze in campo, i vizi e le virtù; perimetro quadrato entro cui si svolge e si racconta la storia; cerchio in cui si celebra la vittoria; centro in cui tutti i punti della circonferenza coincidono, epifania della sacra coincidenza tra l'immagine e il suo riflesso.

Nella sua duplice natura l'uomo dispone di un duplice accesso alla conoscenza: la via che porta al mondo che è chiamato a governare, e la via che porta al dio da cui proviene. Due direzioni opposte: l'una verso l'esterno, la realtà dei sensi, del corpo, della materia; l'altra verso l'interno, la realtà inconscia che sopravvive sotto gli strati più profondi della coscienza, la realtà dell'anima, dello spirito, di dio. Due diverse strade, percorribili entrambe, che si congiungono nell'originaria conoscenza concessa ad Adamo, una conoscenza chiara e immediata, «finché mediante lo spirito potesse conoscere l'immortalità e non negasse le cose che sono invisibili alla vista esteriore degli occhi».

Ed è qui che si profila la grandezza della profezia, perché la conoscenza illuminata dalla "luce della vita immortale", questa conoscenza "mai offuscata", la conoscenza di Adamo, "era di carattere profetico". La profezia fa, così, il suo ingresso nell'universo cognitivo, facoltà di una coscienza ispirata in cui l'archetipo inconscio si rivela. E lo fa nel tempo adamitico che, per Ildegarda, è sinonimo di originaria perfezione; va da sé, allora, che non solo la profezia è una modalità di accesso al sapere, ma essa è, tra tutte, quella che più si avvicina alla trasparenza della verità, alla perfezione delle origini da cui, lentamente nel corso della storia, gli uomini e le donne si sono allontanati.

«Prefigurai in Adamo tutti gli uomini che sarebbero nati» (Ivi, p. 891).

L'umanità è prefigurata in Adamo. Da lì in poi, strati su strati di tempo e di esperienze sono intervenuti ad offuscare l'immagine di questo stampo originario su cui l'essenza dell'umanità è stata forgiata. Adamo è, dunque, un modello, un archetipico uomo di cui conserviamo, traccia indelebile, la memoria. La profezia è conoscenza in Adamo, ed è conoscenza anche nei sotterranei delle umane coscienze. Spesso solo come possibilità, a volte come esperienza. Un'esperienza chiara e incontenibile, qual'è quella dei profeti.

Dal Padre procede il Figlio, e il Figlio riflette l'immagine perfetta di quel che sarà in Adamo, che per l'umanità sarà padre. Adamo, in cui la divinità ha prefigurato l'umanità di dio che si è fatto uomo. Adamo, l'uomo simbolo di se stesso, di quel Sé in cui dio ha impresso il sigillo della creazione. E, con il sigillo, la sua immutabile ed eterna immagine. Adamo è l'uomo fatto ad immagine e somiglianza del suo dio, la creatura che conosce il suo creatore nell'immediatezza dello spirito. Quello Spirito che procedendo dal Padre e dal Figlio è la voce che guida l'anima umana nell'intricato labirinto dei misteri divini. Lo Spirito di conoscenza, la profezia.

È chiaro, dunque, che 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. Non si tratta di "mettere tra parentesi", di sacrificare un intimo e personale sé; quello che avviene è invece, di quello stesso sé, scoperta, conciliazione, armonia. Ed è qui che la scrittura, in quanto scrittura dell'indicibile, la scrittura della rivelazione profetica e poetica, diventa il luogo dell'identità, e il testo si scopre il soggetto di una corrispondenza storica ed eterna tra la creatura e il suo creatore. Nella profezia 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.

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" (Barthes 2003, p. 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. Nella scrittura l'apofatica visione si fa profezia, e la monaca che una *paupercula et foeminea forma* ha escluso dagli ambiti dottrinali del sapere, attraverso la scrittura trova spazio nella storia e può collocarsi nel mondo come soggetto. La scrittura è, dunque, attributo della modalità cognitiva che è la profezia, ma ne è anche, nel caso di Ildegarda, contenuto e, ancora prima, prescrizione.

«Scrivi!», intima perentoria la voce a seguito della visione; «scrivi ciò che vedi e odi». Leggiamo, infatti, dalla *Protestificatio* del *Liber Scivias*: O debole creatura umana, cenere da cenere, putredine da putredine, tu devi dire e scrivere ciò che vedi e odi. Tuttavia, poiché sei timorosa nel parlare, semplice nell'interpretare e incolta nello scrivere, dirai e scriverai queste cose non secondo il linguaggio degli uomini, né secondo il modo umano di comprendere, ma fondandoti su questo: che tu vedi e odi tali cose nell'alto del cielo, nelle meraviglie di Dio, e le riporti allo stesso modo di un discepolo che, percependo le parole del suo maestro, le diffonde così come le ha sentite dalla sua bocca e come esso vuole, mostra e insegna. In questo stesso modo tu, creatura umana, devi dire le cose che vedi e odi; e devi scriverle non alla maniera tua o di un'altra creatura, ma come vuole colui che sa, vede e ordina tutte le cose nel segreto dei suoi misteri. Dici dunque queste cose mirabili e scrivile come ti è stato insegnato. Orsù, dille!

La visione mostra i contorni della sapienza, ma solo la scrittura è in grado di farli coincidere in un testo, in cui si deposita la ragione profonda del messaggio.

Ildegarda, proprio come uno scrittore contemporaneo, scrive per essere letta, «perché qualcuno, uno o tanti, viva tenendo presente quanto è venuto a conoscere, perché viva in

modo diverso dopo averlo conosciuto» (Zambrano 1996, p. 29). Ma scrive anche per trovare un'identità che la collochi nel mondo; per dar voce alla verità che esplode nei sotterranei della coscienza, dove un mondo popolato di immagini reclama la scrittura come il riconoscimento della sua esistenza.

Così, al di là di questa intricata iperbole, ritroviamo la metafora che ha guidato il volo delle nostre riflessioni: ridotti a una nullità, così come una pergamena non scritta è vuota, priva dell'onore della scrittura.

E la ritroviamo proprio dove il testo, luogo di profetiche rivelazioni, diventa l'equivalente comunitario di un personale e moderno sentire che nella scrittura ritrova lo spazio dell'introspezione, il luogo della difficile scoperta di sé. E della sua storia. La ritroviamo nell'incavo della psiche dove ciò che è noto lascia posto all'ignoto che si libera così dagli orpelli del silenzio e della solitudine in cui una coscienza miope l'ha relegato. Immagine e testo si inseguono, si raggiungono, e ancora si separano in un crogiolo alchemico di simboli e suoni.

Un confine invalicabile li separa, il confine che segna l'incolmabile distanza in cui la parola non sa contenere tutta la trasparenza dell'immagine ma, semplicemente, la sfiora.

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.

Nel testo l'intuizione prende corpo. 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 Hildegarda, la poesia di una scrittura che affonda le proprie radici nel suo corpo e nella sua storia.

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 prigione, è la sua solitudine» (Barthes 2003, p. 10). 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 profetica 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'esenzone 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 che non racconta ma rivela, che si dà come il modo di esistere di un silenzio, l'espressione del desiderio, si colloca il testo in cui è finalmente possibile il godimento di un piacere.

Il testo si colloca al di là della scrittura, se è vero, come sottolinea Barthes, che esso nasce proprio dallo scivolare dolcemente della scrittura, appunto, verso l'estrema perversione del senso (Barthes 1999).

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. È una scrittura, questa di Ildegarda, che non nasce come mero strumento di comunicazione, 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. Ed è proprio nel testo che essa si fa fruibile, è 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 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 (Gibson 1999). 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. C'è un punto di incontro che è anche 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.

Bibliografia essenziale

- ALLONI P., *Profezia e mistica in Ildegarda di Bingen*, in Ildegarda di Bingen, *Il Centro della Ruota. Spiegazione della regola di San Benedetto*, Milano, Mimesis, 1997.
- BARCELLONA P., *La parola perduta: tra polis greca e cyberspazio*, Bari, Dedalo, 2007
- BARTHES R., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003.
- BARTHES R., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.
- BISCHOFF B., *Paleografia latina. Antichità e Medioevo*, Padova, Editrice Antenore, 1992.
- BOLZONI L., *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi 2002
- BURNETT C. and DRONKE P. (edd.), *Hildegard of Bingen. The context of her Thought and Art*, London, The Warburg Institute, 1998.
- CALDERONI MASETTI E DALLI REGOLI, *Sanctae Hildegardis Revelationes manoscritto 1942*, Cassa di Risparmio di Lucca, 1973.
- CARBONI M., *L'occhio e la pagina*, Milano, Jaca Book, 2002.
- CAVINESS M., *Hildegard as the Designer of the Illustrations to her Works*, in, *Hildegard of Bingen: The context of her Thought and Art*, a cura di Burnett-Dronke, London, The Warburg Institute, 1998.
- CARRUTHERS M., *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400 – 1200)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2006
- DRONKE P., *Donne e cultura nel medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1986.
- DRONKE P., *Fabula. Explorations into the uses of myth in medieval platonism*, Leiden, E.J. Brill, 1985.
- ERMETE TRIMEGISTO, *Corpus hermeticum*, Milano, Bur, 2002.
- FLANAGAN S., *Ildegarda di Bingen. Vita di una profetessa*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- GIBSON J. J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- HILLMAN J., *Fuochi Blu*, Milano, Adelphi, 1996.
- ILDEGARDA DI BINGEN, *Il libro delle opere divine*, a cura di M. Cristiani e M. Pereira, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003.
- ILLICH I., *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Cortina Editore, 1994.
- JUNG C. G., *Simboli della trasformazione*, in Opere 5, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- JUNG C. G., *Psicologia e religione*, in Opere 11, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

- MURRAY R., *Prophecy in Hildegard*, in *Hildegard of Bingen. The context of her Thought and Art*, a cura di C. Burnett and P. Dronke, London, The Warburg Institute, 1998.
- NARASIMHAN R., *L'alfabetizzazione: caratteristiche e implicazioni*, in *Alfabetizzazione e oralità*, a cura di D. Olson e N. Torrance, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995.
- OLSON D. e TORRANCE N. (a cura di), *Alfabetizzazione e oralità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1995.
- PEREIRA M., *Il potere che trasforma. Profezia e mistica femminile nel Medioevo*, Appunti per un convegno, Lecce 1997.
- PLATONE, *Timeo*, Milano, Bur, 2003.
- SQUILLACCIOTTI M., *La parola, l'immagine e la scrittura: una prospettiva etno-cognitiva*, in "Thule – Rivista di studi americanistica", **IV/V**, 1998.
- VAUCHEZ A., *Santi, profeti e visionari. Il soprannaturale nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- ZAMBRANO M., *Verso un sapere dell'anima*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.