

ISTITUTO VENETO
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATTI

TOMO CLXVIII

CLASSE DI SCIENZE MORALI, LETTERE
ED ARTI

Fascicolo II

CLXXII
ANNO ACCADEMICO
2009-2010

VENEZIA
2010

ISSN 0392-1336

© Copyright Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Venezia

30124 Venezia - Campo S. Stefano 2945
Tel. 041 2407711 - Telefax 041 5210598
ivsla@istitutoveneto.it
www.istitutoveneto.it

Direttore responsabile: LEOPOLDO MAZZAROLLI

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 544 del 3.12.1974

STAMPATO PER I TIPI DELLA TIPOGRAFIA LA GARANGOLA - PADOVA 2010

INDICE DEL FASCICOLO SECONDO

PABLO GARCÍA ACOSTA, <i>Ermeneutica dell'immagine nel Mirouer des simples ames di Marguerite Porete: il caso dell'aquila di Ezechiele</i>	Pag.	219
LORENZO CARLETTI, CRISTIANO GIOMETTI, « <i>Un altro sfallo del 1938</i> »: la Mostra del Ritratto italiano nei secoli a Belgrado	»	257
LEONARDO MEZZAROBA, <i>Le medaglie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti</i>	»	291
AMALIA PACIA, <i>Carissimo Ettore, Carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giordione di Castelfranco Veneto (1931-1935)</i>	»	359
YVES LUGINBÜHL, <i>Théories et méthodes du paysage en France</i>	»	429
GIUSEPPE TASSITANO VIOLANTE, <i>Favola ovidiana, erudizione e mondanità: La Vainiglia di Andrea Rubbi</i>	»	445

ERMENEUTICA DELL'IMMAGINE
NEL *MIROUER DES SIMPLES AMES*
DI MARGUERITE PORETE:
IL CASO DELL'AQUILA DI EZECHIELE¹

PABLO GARCÍA ACOSTA*

Nota presentata dal socio corrispondente Francesco Zambon
nell'adunanza ordinaria del 30 gennaio 2010

*Lo speculum come genere didattico e il discorso apofatico del Mirouer:
la costruzione dell'immagine dell'anima semplice.*

In una prospettiva attuale, *Le Mirouer des simples ames*, composto da Marguerite *dicta* Porete nella seconda metà del XIII secolo, fu un testo perseguitato, proibito, e messo pubblicamente al rogo

* Gruppo di Ricerca della Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

¹ L'articolo che presentiamo nelle seguenti pagine è frutto di una riorganizzazione del materiale, delle analisi e della teoria metodologica iniziale che costituisce tanto l'Introduzione come il «2° capitolo» della nostra tesi di Dottorato, *Poética de la visibilidad* del *Mirouer de simples ames de Marguerite Porete*, discussa il 7 luglio 2009 presso l'Università Pompeu Fabra di Barcellona. In essa studiamo secondo le prospettive esposte qui di seguito, le 'immagini' poretiane, prendendo in esame la sua produzione retorica, la funzione devozionale del testo, la semantica storica, basandoci su analisi intratestuali e comparative. Una prima versione dell'articolo fu letta, in forma orale, durante il *Col.loqui Imatge i text*, organizzato dalla Prof. Victoria Cirlet Valenzuela tenutosi presso l'Università Pompeu Fabra di Barcellona nei giorni 18 e 19 Febbraio 2009. La tesi è stata pubblicata on line nel database TDX (Tesis Doctorales en Xarxa) e può essere consultata nel seguente link: <http://www.tesisenxarxa.net/>

Abbreviazioni:

Aberdeen «The Aberdeen Bestiary», Aberdeen University Library, ms. 24, a cura di I. BEAVAN *et al.* [on line]. <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary>>.

dall'Inquisizione Francese². Come sappiamo, la seconda volta che ciò accadde, nel rogo non arse solo il libro ma la stessa autrice³. Si è discusso sul perché l'Inquisizione si sia presa tanto disturbo a giustiziare una beghina e mettere a tacere, in questo modo, il suo discorso⁴: benché non disponiamo ancora di una risposta pienamente soddisfacente, possiamo supporre che le cause stessero a metà strada fra il messaggio che l'opera conteneva e l'ampia diffusione che essa stava raggiungendo⁵. In questo senso, il cosiddetto «Manoscritto di Chantilly» è generalmente considerato come il più prossimo al discorso poretiano, in quanto, sebbene tardivo, il codice ha il merito di essere l'unico esemplare conservato in un medio francese con influssi piccardi: quello che più si avvicina alla lingua

-
- DS* M. VILLER *et al.*, *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris 1937. Si citerà AUTORE, *Articolo*, in *DS*, volume, colonna/e.
- Espejo* M. PORETE, *El espejo de las almas simples*, a cura di B. GARÍ, Madrid 2005.
- Mirouer* M. PORETE, *Le mirouer des simples ames – Speculum simplicium animarum*, a cura di R. GUARNIERI - P. VERDEYEN, Turnholt 1986. Si citerà *Mirouer*, capitolo (in numeri romani), pagina/e: riga (in numeri arabi).
- Specchio* M. PORETE, *Lo specchio delle anime semplici*, a cura di R. GUARNIERI - G. FOZZER - M. VANNINI, Milano 1994.

Si ringrazia Sonia Casti per la sua disponibilità a tradurre questo articolo nella sua lingua materna. Si ringraziano inoltre Francesco Zambon per la sua revisione della traduzione italiana dell'articolo, e Victoria Cirlot e Bianca Garí per le osservazioni con cui hanno contribuito alla sua stesura.

² Nel corso di questo articolo utilizzeremo come testo francese di riferimento l'edizione bilingue francese-mediolatino, *Le mirouer des simples ames – Speculum simplicium animarum*, a cura di R. GUARNIERI - P. VERDEYEN, Turnhout 1986. Due ottime introduzioni alla figura e all'opera di Marguerite Porete, che la collocano all'interno della tradizione mistica femminile del Medioevo, si trovano in G. ÉPINEY-BURGARD - É. ZUM BRUNN, *Femmes troubadours de Dieu*, Turnhout 1988, pp. 174-198 e in V. CIRLOT - B. GARÍ, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid 2008, pp. 207-237. V. anche R. GUARNIERI, *Prefazione Storica*, in *Specchio*, pp. 7-54.

³ Cfr. i preziosi documenti pubblicati e commentati in P. VERDEYEN, *Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart*, «Revue d'Histoire Ecclésiastique», 81 (1986), pp. 47-94.

⁴ Cfr. p.e. B. GARÍ, *Espejo*, pp. 14-16.

⁵ Sulla ricezione del *Mirouer*, cfr. B. GARÍ, *Mirarse en el espejo: Historia de la recepción de un texto*, «DUODA», 9 (1995), pp. 99-120 e S.A. KOCHER, *Gender and Power in Marguerite Porete's Mirouer des simples ames*, tesi di dottorato - University of Oregon, Oregon 1999, pp. 67-145.

materna della sua autrice e, forse, a un originale perduto⁶. Oltre a questo testo, l'opera di Marguerite si conserva in varie traduzioni più o meno contemporanee ad essa⁷:

a) una traduzione latina, una versione unica nonostante le sue varianti testuali, conservata per intero o frammentariamente in cinque manoscritti della Biblioteca Vaticana e in un manoscritto de la Bodleian Library⁸;

b) due distinte versioni tradotte in italiano dal latino, probabilmente risalenti al XIV secolo: della più antica si conserva solo un manoscritto, mentre la seconda è trasmessa in tre copie manoscritte⁹;

c) una versione tradotta in medio inglese dal francese, realizzata tra 1350 e il 1360, trasmessa in tre copie manoscritte. Da questa versione fu realizzata una nuova traduzione in latino¹⁰.

⁶ Il codice risale alla fine del XV secolo o agli inizi del XVI, calcolando la redazione e l'inizio-diffusione dell'opera poretana intorno alla fine del XIV secolo. Una preziosa introduzione agli aspetti materiali di questo manoscritto ci è fornita da R. GUARNIERI, *Il movimento del Libero Spirito. Testi e documenti*, «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», IV (1965), pp. 502-504. Un riassunto di queste pagine si trova nel *Mirouer*, p. VIII. In merito al piccardo come lingua materna di Marguerite e le relative conseguenze riguardo al fatto che potesse essere a sua volta lettrice di opere della mistica fiamminga si veda R. GUARNIERI, *Prefazione storica*, in *Specchio*, pp. 29-30. Nel momento in cui stiamo correggendo le prove di stampa di questo articolo si apre nuovamente la discussione sulla lingua di scrittura del Marguerite e sul valore del Manoscritto di Chantilly come testo di riferimento, sulla base di frammenti ritrovati alcuni anni fa nella Biblioteca Pubblica di Valenciennes da G. Hasenhor. Non siamo stati in grado di includere le conclusioni di R. Lerner su questo articolo; si veda in cambio il suo *New Light on The Mirror of Simple Souls*, «Speculum», 85 (2010), I, pp. 91-116.

⁷ Per quanto riguarda le traduzioni e i suoi manoscritti è d'obbligo citare nuovamente GUARNIERI, *Il movimento del Libero Spirito*, pp. 504-509. D'altra parte, KOCHER, *Gender and Power*, pp. 41-56, attualizza, discute ed aggiorna la bibliografia sull'argomento.

⁸ Per un'introduzione ad ognuno di essi consultare l'informazione che ci fornisce P. VERDEYEN nel *Mirouer*, pp. VIII-XII.

⁹ Il manoscritto più antico, vale a dire il Riccardiano del 1468, è stato pubblicato come *Appendice* in R. GUARNIERI, *Specchio*, pp. 502-624.

¹⁰ Cfr. M. DOIRON, «*The Mirror of Simple Souls*». *A Middle English Translation*, «Archivio Italiano per la Storia de la pietá», 5 (1968), pp. 241-355. Cfr., a sua volta, E.

D'altra parte tutti gli indizi ci indicano come, oltre che per una lettura individuale (abituale in ambienti monacali) il libro fu realizzato anche per essere discusso di fronte a un uditorio non necessariamente ecclesiastico né colto¹¹. Tutto ciò si inquadra in un'epoca creativa e ricettiva nei confronti delle nuove forme di spiritualità, incentrate sull'esperienza mistica individuale, all'interno di quella che McGinn ha definito «la fioritura della mistica», «the flowering of mysticism»¹². Ma cosa rendeva questo testo così interessante da indurre a non ottemperare all'ingiunzione dell'Inquisizione di consegnarne le copie perché fossero bruciate? Cosa spingeva Mar-

COLLEGE - R. GUARNIERI, *The Glosses by «M. N.» and Richard Methley to «Mirror of Simple Souls»*, in *ibid.*, pp. 357-382.

¹¹ Ci sono indizi testuali che fanno pensare a un insegnamento diretto a un uditorio, molto probabilmente attraverso la lettura ad alta voce del testo. Uno di questi indizi è il continuo riferimento a una seconda persona plurale sollecitata a «sentire», «vedere», «capire» o «prender nota» (cfr. p.e. *Mirouer*, XXII^c, 88: 43: «Or ouez et entendez pour plus grant declaration»); un'altro indizio è l'uso dell'imperativo, in combinazione con quella stessa seconda persona plurale, esortata a 'lavorare sul testo' nel momento della sua ricezione (cfr. p.e. *ibid.*, LXXX^c, 226: 10: «Entendez, amans, que c'est a dire»), modalità che ritroviamo in trattati didattici noti come lo *Speculum Virginum*, appositamente creati per un'interazione insegnante-alunno. A questo proposito, uno dei codici italiani si apre con un *Prologo* di un lettore anonimo del *Mirouer* che sembra fornirci delle prove che confermano questa ipotesi: GUARNIERI lo pubblica come *Appendice 2* ne *Il movimento del Libero Spirito*, pp. 640-642. Infatti alla p. 641, corsivo nostro, leggiamo: «[...] dico essere pericoloso il mistero di questo libro a chi legge, o ode leggere [...]». Riguardo al tema dell'oralità nel *Mirouer*, cfr. L. MURARO, *Lingua materna Scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Napoli 1995, pp. 106-108 e relative note. Per un riassunto delle ipotesi sul pubblico del *Mirouer*, cfr. GARÍ, *Mirarse en el espejo*, pp. 104-106. Per una discussione accademica che comprenda sia i marcatori testuali sia una bibliografia completa sull'argomento cfr. KOCHER, *Gender and Power*, pp. 70-80. Indubbiamente questo tratto si deve intendere come facente parte delle nuove forme di spiritualità che nascono a partire dal XII secolo, caratterizzato dalla riattivazione della «vita apostolica», dalle forme di predicazione itinerante sorte da essa e dalla sua relazione con la religiosità femminile. In questo senso come in tanti altri è fondamentale H. GRUNDMANN, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter: Untersuchungen über die geschichtlichen zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den bettelorden und der religiösen Frauenbewegung um 12 und 13 Jahrhundert*, Berlin 1935.

¹² B. MCGINN, *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*, II, *The flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism 1200-1350*, New York 1998.

guerite Porete a dedicare tanto impegno a «legittimarlo» agli occhi dell'autorità ecclesiastica? In che modo il *Mirouer* si configura come dispositivo discorsivo? Crediamo valga la pena di spiegarne la genesi partendo dal testo stesso e cercando di rispondere successivamente a tutti questi quesiti. È imprescindibile perciò citare il seguente frammento¹³:

Une foiz fut une mendiant creature, qui par long temps quist Dieu en creature, pour veoir se elle luy trouveroit ainsi comme elle le vouloit, et ainsi comme luy mesmes y seroit, se la creature le laissoit oeuvrer ses divines ouvres en elle, sans empeschement d'elle; et celle nient n'en trouva, mais ainçois demeura affamee de ce qu'elle demendoit. Et quant elle vit, que nient ne trouva, si pensa; et sa pensee luy dit a elles mesmes, que elle le quist ainsi comme elle le demandoit, ou fons du noyau de l'entendement de la purté de sa haulte pensee; et la ala querir ceste mendiant creature, et se pensa che elle escriroit Dieu en la maniere qu'elle le vouloit trouver en ses creatures. Et ainsi escripsit ceste mendiant creature ce che vous oez; et vout che ses proesmes trouvassent Dieu en elle, par escrips et par paroles. C'est a dire et a entendre, qu'elle vouloit che ses proesmes fussent parfaitement ainsi come elle les diviseroit, au moins tous ceulx a qui elle avoit volenté de ce dire; et en ce faisant, et en ce disant, et en ce vouloir elle demouroit, ce sachez, mendiant et encombrée d'elle mesmes; et pource mendoit elle, que elle vouloit ce faire.

Queste righe sono state segnalate dalla critica come uno dei pochi passi del *Mirouer* in cui si possono individuare dei tratti autobiografici¹⁴. La sua eccezionalità all'interno del *corpus* è assoluta, in quanto esso abbandona in qualche modo il discorso teologico-dottrinale per assumere un andamento narrativo estraneo anche

¹³ *Mirouer*, XCVJ^e, 266-268: 9-28. Dobbiamo tenere presente che la forma su cui si regge tutta l'opera poretiana è quella del dialogo allegorico, per cui dobbiamo immaginare ogni frammento che menzioniamo come se fosse pronunciato da un personaggio dotato di un corpo e di una voce che afferma qualcosa o lo discute. In questo caso sentiamo *L'Ame*, l'anima scritta che parla del suo passato.

¹⁴ Per una bibliografia in proposito, cfr. B. GARÍ, *Filosofia en vulgar y mistagogia en el «Miroir» de Margarita Porete*, in *Filosofia in volgare nel medioevo*, a cura di N. BRAY - L. STURLESE, Louvain-la-Neuve 2003, p. 135, n. 6.

agli *exempla*, gli unici ad avere le medesime caratteristiche nel testo. Dati questi tratti distintivi, risulta difficile non riconoscere nella «mendant creature» una presenza autoriale e nei suoi «escrips et [...] paroles» il libro stesso. Inoltre, la genesi e il meccanismo del testo coincidono perfettamente sia con il funzionamento e le funzioni che caratterizzavano lo *speculum* medievale sia con le particolarità proprie di quest'ultimo, rivolto alle «simples ames, qui in vouloir et in desir demourent»¹⁵. Cercheremo di chiarire nelle pagine che seguono quali sono i meccanismi di rappresentazione e di riconoscimento cui allude la scrittrice, quali relazioni instaura il *Mirouer* con il «genere» nel quale si colloca e quali implicazioni esse comportano all'interno delle specificità proprie dell'opera.

Iniziamo la nostra analisi dal seguente passo: «et la ala querir ceste mendant creature, et se pensa che elle escriroit Dieu en la maniere qu'elle le vouloit trouver en ses creatures. Et ainsi escrispit ceste mendant creature ce che vous oez; et vout che ses proemes trouvassent Dieu en elle, par escrips et par paroles». Senza dubbio possiamo qui identificare la concezione medievale dello *speculum* come rappresentazione scritturale di un modello di cristiano nel quale il lettore si 'identifica'¹⁶. In particolare, seguiamo la concezio-

¹⁵ Preferiamo usare questo titolo per quanto riguarda una identificazione potenziale del destinatario 'ideale' del *Mirouer*, piuttosto che quello che apre il Manoscritto di Chantilly: «Le mirouer des simples ames *adnienties* qui demourent seulement en vouloir et desir d'amour» (corsivo nostro). Una delle ragioni è che quello da noi scelto concorda con la definizione generica dello *speculum* che p.e. ci fornisce M. SCHMIDT, *Miroir*, in *DS*, X, Paris 1980, c. 1294 (corsivo nostro): «Le plupart des *Miroirs* exemplaires [come nel caso del *Mirouer*] s'adressent à une *catégorie particulière* de chrétiens»: nel nostro caso tale «catégorie particulière» sarà costituita da queste «simples ames, qui en vouloir [...]»; come vedremo ora, esse si identificano con i contemplativi del quarto stato (denominati *marriz*, 'smarriti') e sono l'obiettivo pedagogico fondamentale del libro. Sul titolo del trattato cfr. la «Nota sul titolo» che precede il testo di *Specchio*, p. 121; L. MURARO, *Le amiche di Dio*, Napoli 2001, pp. 130-136 e KOCHER, *Gender and Power*, pp. 59-61.

¹⁶ Per un percorso cronologico attraverso la tradizione speculare si può consultare SCHMIDT, *Miroir*, in *DS*, X, Paris 1980, coll. 1290-1303, in cui è brevemente citata l'opera che stiamo trattando alla col. 1297. Per una trattazione sul genere e sulle sue particolarità, cfr. R. BRADLEY, *Backgrounds of the Title Speculum in Mediaeval Literature*, «Speculum», 29, 1 (1954), pp. 100-115. A sua volta sarà utile confrontare la lista che ci fornisce B. NEWMAN, *Appendix A: Religious Literature of Formation, 1075-1225*, in *From the Virile Woman to the Woman Christ*, Philadelphia 1995, pp. 313-316. Infine per uno

ne di Agostino d'Ipbona nell'affermare che questo specchio scritturale riflette in primo luogo il lettore, creando un riconoscimento della propria condizione di cristiano; in secondo luogo, ne presenta un'altra: un modello ideale verso il quale tendere¹⁷. Possiamo dedurre che l'orizzonte di attesa di coloro che si avvicinavano a uno *speculum* (almeno quello dei letterati) comportava la prospettiva di un 'incontro' (di qui l'uso del verbo *trouvassent* nel *Mirouer*) sia con la propria condizione cristiana, in questo caso di «simple ame», sia con lo stato ideale al quale si doveva giungere, nel nostro caso *Dieu*. È molto importante fissare questo punto di riferimento: il modello di perfezione che viene proposto dal *Mirouer* è quello di un'anima semplice che ha raggiunto l'unione, la *unio*, con la divinità nella vita corporea. In questo senso la «imitatio Christi» è solo uno dei *media* per arrivare ad essa¹⁸.

Per quanto riguarda il *Mirouer* dobbiamo innanzitutto comprendere che la funzione didattica è implicita in tutta la letteratura degli *specula* e che, come possiamo vedere, il titolo del libro di Marguerite ci fornisce un'informazione importantissima in merito al genere in cui esso si colloca e alla sua intenzionalità. Riguardo al paragrafo che stiamo analizzando, segnaliamo che la funzione propria degli *specula* si esprime nel seguente modo: «qu'elle [la 'mendiant creature'] vouloit que ses proesmes fussent parfaitement ainsi comme elle les diviseroit». Qui, il verbo *vouloit* allude a ciò che possiamo chiamare intenzione autoriale. Come possiamo vedere, vi è una consapevolezza testuale dei metodi di rappresentazione del genere, come pure una volontà di utilizzarli a fini didattici.

studio concreto del *Mirouer* in quanto *speculum*, cfr. G. FOZZER, in *Specchio*, pp. 55-71.

¹⁷ Per una tradizione patristica che include il vescovo di Ipbona (*Enarrationes in Psalmos*, 30 III 1; 108 I 4; 118 IV 3; *Contra Faustum* XI 27; XII 60 65; *Contra epist. Parmeniani*, III 2 9), cfr. SCHMIDT, *Miroir*, in *DS*, X, Paris 1980, col. 1292. Si veda inoltre B.M. BEDOS REZAK, *Replica: Images and the Identity in the Prescholastic France*, in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, a cura di J.F. HAMBURGER - A.M. BOUCHÉ, New Jersey 2006, p. 50.

¹⁸ Seguiamo B. NEWMAN nel contrapporre la teologia teocentrica poretiana a quella cristocentrica di Mechthild di Magdeburgo o a quella ibrida di Hadewijch di Anversa: cfr. NEWMAN, *From the Virile Woman*, p. 145 e A. HOLLYWOOD, *The Soul as Virgin Wife*, Notre Dame - London 1995, p. 107.

In questa prospettiva si deve appunto intendere la base immaginaria del *Mirouer* che troviamo nel «Prologue» dell'opera. Mediante un *exemplum* grafico e da un punto di vista teologico, è in esso descritto il libro che i lettori o gli ascoltatori stanno vedendo o ascoltando come una sorta di strumento, come un mezzo o un tramite: un'ermeneutica certa degli elementi che lo compongono ci informa sulla concezione della *imago* che giustifica la propria esistenza discorsiva. In questo modo, il libro si identifica con il pensiero di Marguerite Porete, con la *ymage* della divinità, che in questo contesto è equiparabile nel suo significato alla sua 'rappresentazione' e che Marguerite considera insufficiente come esperienza di Dio, dell'amato¹⁹.

Sorge qui una contraddizione apparente tra questo specchio-rappresentazione della divinità e la via negativa proposta da Marguerite: come affermare che la volontà didattica del testo si scontra frontalmente con la via negativa proposta dal testo stesso come metodo di divinizzazione, o che la struttura catafatica propria del genere speculare si trova in tensione con la proposta esperienziale da esso rivendicata²⁰. In effetti, il *Mirouer* è costruito come uno strumento, o per meglio dire come un oggetto didattico cosciente che mostra la possibilità totale dell'Anima Semplice. Come sappiamo, nel sistema poretiano solo a partire dal quinto stato della scala di Amore si contempla la via negativa come itinerario, via che raggiungerà il suo culmine nell'*esclar* deno-

¹⁹ Cfr. *Mirouer*, «Le Prologue», 10-14: 14-44. Per le due ermeneutiche di questo frammento che si completano nelle loro conclusioni, cfr. R.A. O'SULLIVAN, *The School of Love: Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls*, «Journal of Medieval History», 32 (2006), pp. 155-161 e P. GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad del Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*, tesis doctoral – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 2009, pp. 31-46. Il carattere teologico della 'distanza' e della 'mediazione' risulta evidente sia nel *Mirouer* grazie al termine *moyen* (cfr. p.e. *Mirouer*, V^e, 20-22: 15-37), sia nel prologo di tre dei manoscritti italiani, che parlano di *meççanità*: «Et questa è rettissima et divina giustizia, che l'amante tanto si doni all'amato, tanto sia tolto via ogni meççanità, la quale potesse impedire la detta congiunzione et hunione ovvero transformatione dallo amante all'amato» (corsivo nostro); cfr. GUARNIERI, *Il movimento del Libero Spirito*, p. 641.

²⁰ Osservata da GARÍ, *Espejo*, p. 223, n. 230 o da HOLLYWOOD, *The Soul as Virgin*, p. 110: «How can one create a mirror or representation of that which cannot be represented?».

minato *Loingprés*, il sesto²¹. Certo è lo stato ideale a cui si deve ambire; tuttavia Marguerite ha deciso di mendicare (*mendier*) da un luogo in cui l'espressione, la mediazione, le rendano possibile guidare il suo auditorio. Il significato tecnico di questo «mendicare» lo troveremo espresso nel passo che riportiamo di seguito e che ci permetterà, a sua volta, di affrontare diversi punti preliminari alle analisi che proporremo in seguito. Nel «XCVII^e chappitre» leggiamo²²:

[*La Soubzhaulcee Damoyse de Paix* -] Mais que avoit en pensée celle qui fist ce livre, qui vouloit que on trovast Dieu en elle, pour vivre ce mesmes qu'elle diroit de Dieu? Il semble qu'elle se voulsist revenger; c'est assavoir qu'elle vouloit que creatures mendiasent, aussi comme elle fist, en autres creatures!

L'Ame – Certes, faire l'esconvient ains que on viengne de tous poins a l'estat de franchise, j'en suis toute certaine. Et non pour tant, dit ceste Ame que escripsit ce livre, j'estoie aussi socte ou temps que je le fis, mais ainçois que Amour le fist pour moy et a ma requeste, que je mectoie en pris chose que l'en ne povoit faire ne penser ne dire, aussi comme feroit celuy qui vouldroit la mer en son oeil enclorre, et pourter le monde sur la pointe d'ung jonc, et enluminer le soleil d'ung fallot ou d'une torche. J'estoie plus socte que ne seroit celluy qui

ce vouldroit faire,

quant je mis en pris chose que on ne povoit dire,

et que je m'encombré de ces motz escripre.

Mais ainsi prins je mon cours,

pour venir a mon secours,

a mon darnier coron

de l'estre dont nous parlons

qui est en perfection,

quant l'Ame demoure en pur nient sans pensee; et non point

jusques a la.

Nel primo paragrafo riappare nuovamente il «Dieu en creature»,

²¹ Per lo schema graduale che organizza l'itinerario della deificazione proposto nel *Mirouer*, cfr. CIRLOT - GARÍ, *La mirada interior*, p. 234; come pure il nostro studio sulla tradizione del medesimo in *Poética de la visibilidad*, pp. 31-123.

²² *Mirouer*, 268-272: 3-46.

così definito dalla «*La Soubzhaulcee Damoyselle de Paix*»²³ (corsivo nostro): «celle qui fist ce livre, qui vouloit que on trovast *Dieu en elle*». Come abbiamo visto, la costruzione di un modello scritturale attraverso una *creatura* scritta è, nel *Mirouer*, un meccanismo di rappresentazione cosciente e, a livello testuale, esplicito. In questo senso, forse, quel che più ci interessa in questo frammento è l'affermazione in cui l'Anima dichiara assolutamente necessaria la «mendicità» nel suo cammino verso la deificazione.

Come già abbiamo affermato in precedenza, il termine «mendicità» è essenziale per capire il *Mirouer*: 'mendicare' dal punto di vista poretiano è *dipendere da un oggetto esterno di conoscenza*, cioè *dipendere dall'altro per sperimentare Dio*²⁴. Nel caso di un'anima annichilata la cui volontà si è fusa con quella divina, ciò significa dipendere da un qualche elemento esterno al soggetto; in questo senso, un libro come il *Mirouer* è uno di questi oggetti esterni: il «*Dieu en creature*» che esso contiene al suo interno come modello scritto, incarna quell'*altro* dal quale riceviamo una elemosina di sapere-esperienza nella mendicità. Marguerite si erge perciò nel discorso a creatura (allegoricamente incarnata, cioè visibile) toccata dalla grazia di Dio, che ha percorso il cammino fino ad arrivare a Lui e a fondersi con la sua volontà. Non solo, l'intero libro di Marguerite è concepito come una *immagine*, una immagine scritta, una conoscenza di Dio *rappresentata catafaticamente*²⁵. Dal punto di vista dell'annichilimento dell'anima, della sua deificazione attraverso il Nulla, il *Mirouer* è quindi un male necessario che *insegna* a non dipendere da altro per conoscere la divinità²⁶. Ricordiamo, in que-

²³ L'identificazione di tale personaggio ci viene offerta all'inizio del capitolo, in cui essa è citata come «qui vit de vie de glorie, mais ançois de gloire mesmes qui est en Paradis tant seulement»: così sono definite le anime che sono salite fino al sesto stato nella scala dell'Amore, quelle annichilate, mentre la gloria propriamente detta è riservata alle anime del settimo stato, del quale nulla si può dire e cui l'anima non può arrivare durante la vita corporale.

²⁴ Cfr. *Espejo*, p. 210, n. 48.

²⁵ Rinviamo alla bibliografia citata nella nota 19 di questo articolo.

²⁶ Un altro passo che ci chiarirà il significato di 'mendicare' (*mendier*) nel contesto poretiano si trova nel *Mirouer*, XXIIIJ^e, 90: 11-16 in cui leggiamo: «Les personnes qui telles sont [si riferisce alle anime che hanno raggiunto il sesto stato], sont si remplies, que elles ont dedans elles, sans mendier dehors elles, le divin soleil, par quoy elles

sto senso, che conoscere il divino, secondo la dottrina poretiana, è la stessa cosa che sperimentarlo²⁷.

La «mendicità» nel linguaggio della beghina di Valenciennes assume, ripetiamo, una connotazione negativa nel testo, ma è ritenuta al tempo stesso un'esperienza obbligatoria per raggiungere la divinizzazione. Nel caso di Marguerite, secondo il paragrafo citato, è la *scrittura* del modello, del «Dieu en creature», che la porta a sperimentare il divino e la muove nel suo cammino verso Dio: «quant je mis en pris/ chose que on ne povoit dire, // et que je m'encombré de ces motz escripre. // Mais ainsi prins je mon cours, // pour venir a mon secours». In questo modo l'esistenza della mediazione diventa necessaria: rappresentare una *immagine* dell'Anima Annichilata presuppone il ricorso a strumenti razionali o contemplativi come possono essere la materia scritta secondo il punto di vista di Marguerite o le immagini in essa latenti, figlie di Amore e di Ragione, nella prospettiva dei suoi lettori-ascoltatori. D'altra parte, questo paragrafo implica l'idea che prendere coscienza della impossibilità di esprimere il divino è il primo passo che conduce alla via negativa. Dipendere dall'esperienza unitiva di un altro, che la mostra come riflesso testuale, è quello che l'autrice intende per 'mendicare'. Ci troviamo quindi di fronte a una rivendicazione dell'apofasi come via, che parte da un presupposto didattico il quale, a sua volta, si basa sull'esperienza individuale²⁸.

pevent garder purté de cuer; et nulles aultres che elles, dit Amour, n'ont cognoissance du plus, et si elles nèn avoient cognoissance, elles pouroient mendier ou moins, et ainsi ne pouroient avoir souffisance». Qui, le anime del sesto stato si definiscono attraverso una effettiva autosufficienza, in quanto custodiscono in sé «le divin soleil»: l'effetto che ne deriva è che si sentono 'sazie' (*remplies*). Ne possiamo dedurre che a esse si oppongono le anime che devono «mendicare al di fuori di se stesse» («mendier dehors elles») quel «sole divino», cioè le medesime anime che hanno bisogno di questo libro, del «Dieu en creature» che esso rappresenta, per ottenere un sostituto dell'esperienza divina.

²⁷ Questa concezione fondamentale la incontriamo più volte nel corso dell'opera: si veda p.e. la sua prima enunciazione nel *Mirouer*, «Le Prologue», 10: 10-13, corsivo nostro: «Je vous prie par amour, dit Amour, que vous oyez par grant estudie du subtil entendement de dedans vous et per grant diligence, car *autrement le mal entendront tous ceulx qui l'orront, se ilz ne sont ce mesmes*».

²⁸ Cfr. *Espejo*, p. 223, n. 230, per un paragrafo esemplare di B. Garí che tratta questi aspetti.

D'altro lato, ci resta solo da chiarire un'idea che si ricava dalle pagine precedenti: il *Mirouer*, nonostante si sia fatto scrittura per mano di Marguerite, è stato dettato dalla volontà divina. Questa idea conferisce alle pagine del libro un carattere di scrittura rivelata che troviamo ovunque nel testo. Ad esempio, per citare un contesto a noi già noto: «stoie aussi socte ou temps que je le fis, mais ainçois que Amour le fist pour moy et a ma requeste». Notiamo che, sebbene mediante l'apposizione la scrittura sia attribuita a *Dame Amour* (il che fa del *Mirouer* un'opera divina), l'impulso autoriale è sottolineato dall'uso di *requeste*: ciò va ricollegato alla ricerca della «mendiant creature» di cui parlavamo in precedenza e al suo incontro con la scrittura come modo di perfezione. Per citare un altro passo: «J'ay dit, dit ceste Ame, que Amour l'a fait escrire par humaine science, et par le vouloir de la mutacion de mon entendement, dont j'estoie encombrée, come il appert par ce livre [...]»²⁹. Ragionevolmente, vedremo che si tratta di una conseguenza coerente con il paradosso di cui parlavamo all'inizio, in quanto è l'unico modo di trascendere la contraddizione di base del *libro-apofasi* di cui dispone l'autrice: al tempo stesso, ciò è coerente sia con la via negativa sia con la presunta esperienza di annichilimento dell'autrice, e quindi con la sottomissione della sua volontà a quella divina. Il fatto che il *Mirouer* sia dettato da Amore permette infine a Marguerite di diventare un modello di anima semplice nel senso quasi paradossale, di 'portata all'annichilimento da questo libro'.

Sintetizzando questo punto, diremo che il *Mirouer* nega la conoscenza di Dio per altro mezzo da ciò che non sia l'esperienza del medesimo *nel* suo Amore, ma contemporaneamente esso si propone come oggetto, come *yimage*, di conoscenza dello stesso: come abbiamo visto, l'idea di *speculum* si regge su una metafora basata sulla percezione visiva, quella dello specchio che riflette il cristiano che in esso si contempla³⁰. A sua volta, tale metafora è

²⁹ *Mirouer*, CXIX^e, 334, 23-25.

³⁰ Sebbene la maggior parte degli accademici che si sono occupati dell'opera di Marguerite Porete si siano soffermati su questo punto, le implicazioni dell'immagine non sono state sviluppate tanto quanto in C. MÜLLER, *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt de l'autre côté du miroir*, New York 1999.

quella su cui effettivamente si costruiscono i meccanismi testuali di identificazione, giacché sull'idea di riflessione scritturale si innalza un 'modello' attraverso l'esperienza di un individuo nel quale il destinatario *si vede*. D'altro canto, abbiamo già visto che il *Mirouer* è costruito come *ymage* della divinità, come supporto materiale a fini didattici: tali fini troveranno nella rappresentazione immaginale, cioè nella costruzione retorica di una visibilità interiore, uno dei suoi strumenti più utili.

Per concludere su questo punto, ci resta da affermare che, nonostante l'attribuzione del genere del *Mirouer* sia stato un tema comune negli studi su Marguerite Porete, ci sono stati pochi accenni critici che abbiano veramente approfondito il suo intento didattico. Citeremo qui per la sua rilevanza un articolo di R. A. O'Sullivan pubblicato recentemente, che tenta di reinserire il *Mirouer* nel contesto dell'insegnamento beghino della fine del XIII secolo, raccogliendo a questo scopo la maggior parte dei contributi accademici anteriori: esso mette a confronto il testo con altri scritti dell'epoca e completa la sua analisi con analisi intratestuali³¹. Per quanto riguarda invece il ruolo del *Mirouer* come *speculum* e la sua qualità didattica, non si può prescindere da un articolo di B. Garí che evidenzia due parti nettamente distinte nell'opera³²: la prima (dal «Prologue» al «CXXIJ^e capitolo») corrisponde a quello che possiamo chiamare propriamente lo *speculum* come genere, la seconda (dal «CXXIIJ^e chappitre» al «CXXXVIIIJ^e chappitre») è invece da ascrivere al trattato mistagogico. Ad ogni modo, tanto nella sua parte «speculare» come in quella mistagogica dobbiamo cercare la specificità del testo in questione nella proposta di seguire un cammino di ascensione e caduta basato sull'apofasi³³. Questi studi, insieme agli indizi presenti nel testo stesso, ci portano ad affermare l'importanza di rileggere il *Mirouer* in chiave di discorso costruito, a livello autoriale, per trasmettere una serie di insegnamenti. Così

³¹ O'SULLIVAN, *The School of Love*, pp. 143-162. Questo articolo fornisce un precedente molto chiaro delle prospettive e dei temi che trattiamo nella nostra tesi di dottorato: p.e. il rilievo che dà al ruolo delle immagini nella meditazione in *ibid.*, p. 150.

³² Ci riferiamo al già citato GARÍ, *Filosofía en vulgar y mistagogía*.

³³ Per una differenziazione di queste due parti riguardo alla didattica dell'immagine, cfr. GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad*, pp. 189-254.

mostreteremo qui di seguito, attraverso un esempio che abbiamo denominato «l'allegoria di Ezechiele», come si articola discorsivamente un'immagine poretiana concreta e come crediamo debba essere decodificata per essere correttamente compresa.

La allegoria di Ezechiele e la visibilità del Mirouer

In base a ciò che abbiamo esposto nelle pagine precedenti, qualsiasi analisi del *Mirouer* come discorso storico deve partire da questa volontà didattica implicita nel testo. Nel caso delle immagini che lo attraversano possiamo quindi parlare di una *visibilità didattica* inerente all'opera di Marguerite³⁴. Per mostrare come essa si configura abbiamo scelto una serie di capitoli dedicati ai vari aspetti dell'Anima che giunge a unirsi a Dio, un tema complesso che è centrale nel *Mirouer* e che Marguerite non esita ad esprimere attraverso immagini che hanno un'articolazione interna coerente e una giustificazione contestuale interpretabile. Analizzeremo parte del «LXXX^c chappitre», il primo di una serie che tratta dei processi di trasformazione dell'Anima in Dio mediante immagini³⁵.

[*Amour*] – Ceste Ame a apparceu par divine lumiere l'estre du pays dont elle doit estre, et a passé la mer, pour succer *la mouelle du hault cedre*. Car nul ne prent ne n'ataint a ceste mouelle, s'il ne passe la haulte mer, et se il ne noye sa volenté es ondes d'icelle. Entendez, amans, que c'est à dire.

In questo passo Dama Amore delinea un paesaggio schematico nel quale un soggetto compie o deve compiere diverse azioni. In primo luogo, nel testo è descritta un'intuizione dell'anima, la quale prende coscienza che esiste un luogo, un paese nel quale desidera stare. Tale intuizione la induce a iniziare un movimento (attraversare il mare) fino ad arrivare a un punto di riferimento finale («la

³⁴ Per un'approfondimento di questa idea cfr. GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad*, pp. 1-30.

³⁵ *Mirouer*, 226: 6-10, corsivo nostro. Abbiamo trattato questa serie di immagini della 'mutazione', della *unio*, *ibid.*, pp. 125-187.

mouelle du hault cedre», la midolla dell'alto cedro) con l'intenzione di suggerla (*succer*). La seconda proposizione presenta gli stessi fatti ma li riordina aggiungendone uno nuovo: nell'attraversare il mare l'Anima deve annegare la sua volontà. E ciò presuppone una condizione *sine qua non* per poter suggerre la midolla dell'alto cedro. In questo modo il frammento ci presenta uno schema spaziale che traccia un itinerario nel quale sono segnati due movimenti fondamentali ben differenziati: il primo è l'attraversamento del mare, che include l'azione dell'annegamento della propria volontà; il secondo è la suzione della midolla del cedro. Dobbiamo evidenziare bene queste due parti dello schema in quanto sono la sua ragione d'essere: ci permettono di ordinare in maniera visiva due eventi che accadono durante il percorso dell'Anima verso Dio, in modo da poter essere memorizzati e utilizzati dai destinatari *a posteriori*.

Crediamo che da un punto di vista 'visuale' questo passaggio sia abbastanza nitido, in quanto è costruito mediante termini che designano i rispettivi referenti fisici e quindi immaginabili (un mare, un cedro, un paese lontano), collocandoli in un paesaggio e permettendo in tal modo al soggetto, all'Anima, di interagire con essi. Il problema qui non è quello di verificare se vediamo o meno quel che viene rappresentato, ma se lo vediamo correttamente, se in questo passo sono implicite concezioni proprie del contesto basso-medievale, religioso e pedagogico, per il quale fu scritto. Per esempio questo frammento è connesso chiaramente a un altro passo del *Mirouer*, appartenente in questo caso al «XXI^e chappitre». Di nuovo, dobbiamo immaginare che queste parole siano pronunciate da Dama Amore³⁶:

[*Amour*] – Adonc est ceste Ame acomparagee a l'aigle, pource que ceste Ame vole hault et tres hault, mais encore plus hault que nulz aultres oyseaux, car elle est empennee de Fine Amour. Elle regarde plus clerement la beaulté du soleil, le raiz du soleil et la resplendisseur du soleil et du raiz qui li donne pasture de la mouelle du hault cedre.

Come possiamo vedere la midolla dell'alto cedro è una sorta

³⁶ *Mirouer*, 82: 3-8.

di cerniera che ci permette di collegare i due passi. Qui si danno abbastanza informazioni supplementari: per ora, ciò che a noi interessa maggiormente è la comparazione dell'aquila con l'Anima. Se sovrapponiamo i testi e accettiamo che l'identificazione dell'anima con l'aquila possa essere implicita nel primo frammento (cioè che dietro entrambi sussista l'immagine dell'aquila intesa alla maniera basso-medievale), otterremo uno schema spaziale nel quale un'aquila attraversa il mare, annega la sua volontà in esso, riprende il volo verso la midolla di un cedro e la suggerisce³⁷ (Fig. 1).

Questo schema raffigura i due movimenti in una delle infinite varianti che la rappresentazione grafica ci permette di realizzare a partire da un testo. Crediamo che esso contenga gli elementi visibili che un destinatario medievale era in grado di vedere – e sottolineiamo *vedere* – quando udiva o leggeva il primo frammento: in esso l'uccello rapace opera due movimenti: uno di discesa, per annegare la sua volontà; l'altro di ascesa, per suggerire la midolla del cedro. Secondo la concezione del *Mirouer* che abbiamo esposto all'inizio, è ovvio che questa visibilità esiste perché causata dal discorso. Ciò che non lo è tanto è che, per esempio, in base a quanto abbiamo affermato in precedenza, l'aquila sia implicita nel primo schema e, aggiungeremmo ora, che ciò valesse tanto per l'autrice del testo quanto per i destinatari medievali. Inoltre, pur essendo sicuri di *vedere* ciò che il testo ci propone, non siamo altrettanto sicuri di comprenderlo secondo la rete di associazioni semantiche che queste immagini istituivano all'epoca. Arrivati a questo punto, dobbiamo fare una affermazione fondamentale per un'ermeneutica dell'immagine nel *Mirouer*, una affermazione che potremo verificare nelle prossime analisi: *la visibilità di queste immagini è storica e deve essere decodificata per poter essere compresa*³⁸. Per farlo dobbiamo mettere

³⁷ Ringraziamo Lara Gonzalo García Estrada per l'elaborazione di questa immagine.

³⁸ Sullo sfondo teorico di questa idea ci sono le analisi interdisciplinari realizzate da J. F. Hamburger nelle sue opere, nelle quali la visibilità o il visivo sono considerati come categorie di analisi storica (di qui la sua concezione di ciò che è «visual culture» in, p.e., J.F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary*, New York 1998, p. 28), dove egli dà la preferenza alla sua funzione contestuale interrelazionale piuttosto che a una classificazione a priori dei documenti in scritturali e plastici. Cfr. l'opera citata, o *The*

da parte l'analisi specificamente testuale per tentare di ricostruire mediante la comparazione la ragione dell'aquila che annega la sua volontà anziché, per esempio, di un cervo, un cane o un avvoltoio; la ragione del mare, e in particolar modo la scelta dell'atto di annegare la propria volontà anziché di metterla a tacere o di seppellirla; e infine la ragione del suggerire la midolla del cedro come fine ultimo del ritorno anziché, per esempio, trasportarle in un altro luogo o masticarle.

Perciò, per prima cosa metteremo a confronto questo schema con quella che è stata riconosciuta come la sua fonte biblica da P. Verdeyen, il Libro di Ezechiele, 17³⁹:

Fili hominis propone enigma et narra parabolam ad domum Israhel et dices haec dicit Dominus Deus: 'aquila grandis magnarum alarum longo membrorum ductu plena plumis et varietate venit ad Libanum et tulit medullam cedri summitatem frondium eius avellit et transportavit eam in terram Chanaan in urbem negotiatorum posuit illam [...]'.
 [...]'

Innanzitutto, è interessante verificare a livello testuale come effettivamente essa sia direttamente o indirettamente la fonte dei passi del *Mirouer*: abbiamo lo stesso soggetto, l'aquila (*aquila*), che realizza un'azione simile, quella di spostarsi (*venit*) verso la midolla di un cedro (*medullam cedri*) con cui viene a contatto (*tulit*). Comunque, per noi è forse più interessante segnalare le divergenze piuttosto che le coincidenze fra i due testi. In primo luogo, l'immagine biblica è da un punto di vista narrativo molto più ampia di quella che ci presenta il *Mirouer*: l'aquila prende la midolla del cedro, la trasporta a Canaan e lí, nella sua terra, la pianta. Se cerchiamo l'interpretazione nel suo contesto originale, constateremo che si tratta di una allegoria riguardante i poteri politici in vigore in un determinato momento storico, il VI secolo a.C. del profeta Ezechiele. I passi del *Mirouer* presentano invece un insegnamento a vocazione dottrinale-esplicativa: in altre parole,

Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland c. 1300, New Haven 1957 e *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley 1997.

³⁹ Ez 17, 1-4.

Marguerite sceglie soltanto gli elementi dell'allegoria che le interessano e li sviluppa per illustrare un determinato insegnamento.

In secondo luogo bisogna mettere in rilievo la differenza nel trattamento dell'oggetto che l'aquila desidera: la midolla. Nel testo del *Mirouer* essa è considerata come una sostanza liquida che l'aquila può succhiare (*succer*), mentre qui è una sorta di oggetto che l'aquila può prendere (*tulit*). Tralasciamo per ora la ragione di questa differenza, che svilupperemo in seguito, perché ora vogliamo soffermarci su un'assenza piuttosto rilevante nel testo di Ezechiele: quella del mare, elemento che al contrario risulta essere fondamentale nel primo frammento di Marguerite.

A nostro parere, questa inesistenza del mare nella sua fonte è da attribuire al fatto che il *Mirouer* intende presentare un insegnamento ben preciso (non dimentichiamo che esso proviene da un'esperienza personale) e perciò raccoglie elementi della sua tradizione immaginale, rielaborandoli in funzione delle proprie esigenze espressive. Nel caso da noi preso in considerazione, si intendono ordinare due momenti importanti nell'evoluzione spirituale dell'Anima e per entrambi si cerca un canale espressivo che si organizzi nel quadro di una narrazione. Nella nostra prospettiva, qui si articolano in modo visivo due momenti necessari che precedono la deificazione: il primo è la negazione della volontà propria, vale a dire del desiderio umano, causa del peccato originale, negazione che si esprime attraverso l'annegamento in alto mare; il secondo è l'arrivo alla midolla di Dio e l'assorbimento del suo Amore, che sarà il primo passo per esprimere l'unione dell'Anima con la divinità.

Forse per capire da dove proviene questo mare, quest'acqua in cui annegarsi, è utile ricorrere alla somma simbolica medievale per eccellenza: diamo un'occhiata per questo ai bestiari⁴⁰. Nella maggior parte

⁴⁰ Qualsiasi opera generale sull'iconografia cristiana che si consulti in merito al significato dell'aquila ci rinvierà ai bestiari: nella sua voluminosa somma iconografica L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris 1955, individua i tre principali significati simbolici che i bestiari conferiscono all'aquila e che si possono desumere da una rappresentazione iconografica della stessa: essa è simbolo di rinnovamento mediante il battesimo, come pure dell'ascensione e del Giudizio Finale. Nelle pagine seguenti metteremo in relazione i due primi significati con l'aquila del *Mirouer*, aggiungendo la sfumatura di 'discesa' che essa assume nel *Mirouer* e che è propria della mistica beghina del Basso Medioevo,

di essi è presente una narrazione di cui possiamo dedurre l'importanza dalla frequenza della sua rappresentazione plastica. Vediamo un esempio tratto da un manoscritto, per poi commentare la narrazione a esso associata e la sua relazione con queste pagine⁴¹ (Fig. 2).

La storia soggiacente a questa rappresentazione è la seguente: quando invecchia, l'aquila cerca una fonte e vola direttamente verso il sole, dove brucia i suoi occhi e le sue piume. Una volta in fiamme scende fino alla fonte, si immerge in essa per tre volte e ne esce rinnovata⁴². Effettivamente questo movimento di discesa, che culmina in un'immersione, sembra analogo alla discesa che troviamo nel *Mirouer*⁴³. In generale, ciò che possiamo verificare nei bestiari è che questa narrazione viene interpretata inequivocabilmente come un'allegoria del rinnovamento spirituale dell'uomo, che sicuramente ha le sue radici nell'esegesi del Salmo 102,5: «Renovabitur sicut aquilae iuventus tua», 'la tua giovinezza si rinnoverà come quella dell'aquila'. In particolare, in alcuni bestiari tutto il processo narrato si riferisce simbolicamente al battesimo; per esempio, significativamente, nel primo bestiario in lingua volgare, quello di Philippe de Thaün, risalente al XII secolo: qui l'aquila invecchiata rappresenta l'anima corrotta dal peccato, che si rinnova attraverso la re-

cfr. *infra*. Per una magnifica introduzione alla formazione storica, concettuale e 'di genere' dei bestiari, cfr. F. ZAMBON, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano - Trento 2001, pp. 23-54. Per un precedente nell'uso che facciamo qui dei bestiari, adoperati come supporto interpretativo per l'ermeneutica di testi religiosi medievali, cfr. V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona 2005, pp. 113-144.

⁴¹ La miniatura appartiene al cosiddetto 'Bestiario di Aberdeen' («The Aberdeen Bestiary», Aberdeen University Library ms 24), che ci sarà utile come prototipo di bestiario. Lo abbiamo consultato nella sua accurata versione, edizione e traduzione digitale in <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary>> [Consultazione: 23 Aprile 2008, alle ore 14:30], «De Aquila», ff. 61r-63r: d'ora in avanti lo citeremo come *Aberdeen*.

⁴² *Aberdeen*, f. 61r.

⁴³ Come abbiamo visto, la discesa è un movimento tipico della simbologia dell'aquila. A sua volta è un elemento espressivo importantissimo nell'immaginario del *Mirouer* in particolare (cfr. GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad*, pp. 72-88) e, in generale, nella mistica femminile basso-medievale (cfr. V. CIRLOT, *La mística femenina medieval, una tradición olvidada*, en *Oculto pero invisible: voces femeninas*, a cura di V. GÓMEZ I OLIVER, Barcelona 2006, pp. 85-96).

alizzazione del rito battesimale⁴⁴. Si può riscontrare nel *Mirouer*, a livello testuale, un qualche legame fra il battesimo e l'annegamento nelle acque della volontà propria? Esattamente alla fine di questa serie di capitoli sulla trasformazione dell'Anima in Dio, nel «XCJ^c chappitre», ci imbattiamo nel passo seguente⁴⁵: «<Amour.> - C'est droit, dit Amour, *sa voullenté est nostre: elle a passé la Rouge Mer, ses ennemis sont dedans demourez. Son plaisir est nostre voullenté, par la purté de l'unité du vouloir de la Deité, ou nous l'avons enclose*».

Come possiamo osservare, il tema dell'annegamento della propria volontà come anticamera dell'unione divina si esprime qui mediante un altro tema biblico: l'attraversamento del Mar Rosso da parte del popolo di Israele e il successivo annegamento degli inseguitori egiziani (Es 14, 15). Qui, ciò che associa l'esercito del faraone alla volontà propria è il fatto che l'esercito rappresenta l'elemento da purificare mediante la morte nell'acqua, come avviene per la volontà propria nel caso dell'aquila in alto mare. È facile constatare come l'attraversamento del Mar Rosso sia legato figuratamente nella *Biblia Pauperum* al battesimo primario, quello di Cristo⁴⁶. In entrambi i casi l'annegamento della volontà si riduce a un movimento di immersione e a una successiva morte nelle acque, tema che sembra fondarsi sul significato tradizionale del battesimo come *purificazione*. La differenza fondamentale è che nei testi che stiamo commentando tale purificazione si esprime in termini di teologia negativa: nel *Mirouer* non è del peccato che ci liberiamo, ma della nostra volontà. Bisognerà negare il nostro proprio desiderio, purificandoci da esso per poterci poi immergere nella volontà divina. Vedremo più avanti come nemmeno questo linguaggio acquatico (immersione, annegamento, suzione) sia casuale.

Speriamo che le analisi sin qui effettuate abbiano steso la rete semantica sulla quale poggia la prima parte dello schema allegorico. Se

⁴⁴ I. MALAXEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, Madrid 1994, p. 135.

⁴⁵ *Mirouer*, 256-258: 7-14, corsivo nostro.

⁴⁶ Cfr. l'edizione in facsimile e lo studio dell'edizione silografica del 1460 ca. in A. HENRY, *Biblia Pauperum*, Aldeshot 1987: il battesimo di Cristo in relazione all'annegamento nel Mar Rosso se trova al f. 1.

ci concentriamo ora sulla seconda, quella che riguarda propriamente la deificazione dell'Anima, raffigurata come l'aquila che s'innalza verso il cedro per suggere la sua midolla, dovremo porci una domanda fondamentale: la relazione che abbiamo individuato tra l'aquila e il simbolo di purificazione più essenziale del cristianesimo, il battesimo, basta forse a giustificare l'inserimento dell'aquila-anima-soggetto in uno schema che intende illustrare il processo di deificazione? Per chiarire questo punto sarà utile ricorrere nuovamente ai bestiari. Prendiamo, ad esempio, il seguente testo tratto dal già citato *Bestiario di Aberdeen*⁴⁷:

Aquile vocabulo, subtilis sanctorum\ intelligentia exprimitur. Unde isdem propheta [Ezequiel] dum sub anima\ lium specie evangelistas quatuor se vidisse describeret, in eis quartum\ animal, id est Johannem significans qui volando terram deseruit, qui per subtilem intelligentiam in terra misteria verbum videndo pe\ netravit. Similiter qui adhuc terrena mente deserunt, velut\ aquila cum Johanne per contemplationem petunt celestia.

Il testo ci interessa per vari motivi. Il primo è la relazione che intercorre fra Giovanni Evangelista ed Ezechiele, con l'aquila che funge da elemento connettore, in quanto è riprodotta nel *Mirouer*; il secondo è la concezione di Giovanni come uomo che può rivelare i misteri celesti per mezzo del suo sguardo penetrante. Vediamo come si sviluppano sul piano 'visuale' queste relazioni in due rappresentazioni basso-medievali commentate da J. F. Hamburger nel suo fondamentale studio sull'evoluzione della concezione di Giovanni Evangelista nel Medioevo, *John the Divine*⁴⁸: nella prima osserveremo come il vincolo Giovanni-aquila-Ezechiele si esprima in maniera plastica e svilupperemo una serie di implicazioni di tipo

⁴⁷ *Aberdeen*, f. 62v. Proponiamo la seguente traduzione: «Il termine aquila esprime la sottile intelligenza dei santi. Grazie a essa questo profeta (Ezechiele) aveva visto i 4 evangelisti sotto le sembianze di animali: fra di essi vide il quarto, che rappresentava Giovanni come un'aquila che ha abbandonato la terra volando, così come Giovanni comprese sulla terra i misteri, con sottile intelligenza, contemplando il Verbo. Allo stesso modo coloro che abbandonano la loro mente terrena, cercano le cose celesti, come l'aquila con Giovanni, mediante la contemplazione».

⁴⁸ *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley - Los Angeles - London 2002.

concettuale che si possono estrapolare da essa; nella seconda vedremo come la relazione tra Giovanni e la conoscenza divina, alla quale si allude anche nel *Bestiario di Aberdeen*, sia resa in forma grafica sia direttamente connessa ai due elementi presenti nel testo poretiano, l'aquila e il sole. La prima miniatura è tratta dalla *Bibbia Floreffé*⁴⁹ (Fig. 3).

Come si può vedere, la miniatura si divide in tre fasce o vignette. In quella centrale è stabilita una serie di relazioni fra vari personaggi dell'Antico Testamento – noi ci soffermeremo su Ezechiele (raffigurato a sinistra nell'atto di sostenere un filatterio su cui si legge: «quattuor facies uni», Ez 1,6) – e uno del Nuovo Testamento: Giovanni Evangelista (in trono con la barba). In primo luogo dobbiamo commentare il legame tipologico che unisce le due figure e che si esprime mediante il tetramorfo dipinto fra di esse: infatti, Giovanni utilizza questo simbolo nell'Apocalisse (4,7), di cui nel Medioevo gli era riconosciuta la paternità, cosa che a livello figurale li metteva sullo stesso piano come visionari⁵⁰. A ciò si aggiunge il fatto che, ripetiamo, l'aquila era il simbolo che l'esegesi tradizionale gli attribuì ben presto, a partire da Ireneo di Lione⁵¹. Questa relazione indissolubile fra Giovanni ed Ezechiele, sintetizzata nella figura dell'aquila, sembra soggiacere all'uso che il testo poretiano fa dell'animale, inquadrato in coordinate espressive originariamente profetiche.

D'altra parte, per chiarire la percezione medievale di Giovanni, è importante il legame qui stabilito fra il tema dell'ascensione di Cristo, nella fascia superiore al centro, e la figura di Giovanni nella fascia centrale. Come afferma J. F. Hamburger, questa figura ha suscitato un dibattito fra alcuni studiosi a causa della sua ambiguità: in effetti i suoi elementi compositivi sembrano indicare un Dio Padre maestoso (come in Ap 4,2), ma il contesto⁵² ci permette

⁴⁹ *Bibbia Floreffé*, regione della Mosa, 1156 ca. London, British Library, ms. 17737-38, f. 199r. Le analisi della miniatura che sviluppiamo qui di seguito corrispondono all'autorevole interpretazione di J.F. Hamburger, riprodotta e commentata *ibid.*, pp. 83-93.

⁵⁰ Cfr. CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición*, pp. 71-75.

⁵¹ *Adversus Haereses*, III, 11, 8.

⁵² Cioè la prima pagina del quarto Vangelo, la sua posizione *sotto* l'ascensione di

di identificarla come Giovanni. In ogni caso, l'ambiguità va cercata nella stessa rappresentazione, poiché qui è espresso qualcosa di estremamente importante ai fini del nostro studio: la progressiva importanza che acquisisce Giovanni in quanto discepolo più vicino a Cristo. La tradizione lo lega infatti alla sua Ascensione, come possiamo osservare in questa miniatura, in cui l'asse verticale centrale collega il tema superiore con la sua figura in trono, e nel corso degli ultimi secoli del Medioevo *lo identifica come prototipo di divinizzazione per l'anima individuale*⁵³. Il processo attraverso il quale Giovanni da discepolo più vicino a Cristo diventa quello che ascende al cielo come Lui e infine si cristallizza nel basso medioevo nella figura dell'aquila come risultato della divinizzazione dell'anima, è fondamentale per capire perché l'aquila è presente nel *Mirouer*. L'uso di questo animale con questo significato si può trovare in autori spiritualmente molto vicini a Marguerite come Hadewijch di Anversa e Meister Eckhart⁵⁴.

Esiste dunque un patrimonio visivo che testimonia la relazione tra Giovanni ed Ezechiele per mezzo dell'aquila. Ci chiederemo se per caso accada lo stesso, più in particolare, con Giovanni e l'allegoria di Ezechiele, se esista cioè una qualche rappresentazione iconografica nella quale l'aquila che vola verso il cedro del Libano sia connessa a Giovanni. Secondo l'opera di Hamburger che stiamo utilizzando, vi è un *unicum* iconografico in cui il nesso sia visibile, ma prima di mostrarlo desidereremmo fare una considerazione: l'esistenza di una miniatura che va in questa direzione non determina il carattere visibile dell'allegoria, ma ci permette di osservarlo concretamente in una realizzazione storica. Il carattere visibile della rappresentazione plastica, in questo senso, è solo un'interpretazione del carattere percettibile di alcuni elementi (il cedro, l'aquila) presenti nel testo biblico. È solo una esteriorizzazione professionale, nel senso che a realizzarla è un miniaturista, a partire da una visibi-

Cristo, che non quadrebbe con il simbolismo gerarchico della miniatura, e soprattutto il *clipeus* con l'aquila che sostiene nel suo grembo, nel quale si legge: «In principio erat verbum».

⁵³ HAMBURGER, *St. John the Divine*, pp. 92-93.

⁵⁴ *Ibid.*

lità interna⁵⁵. Fatta questa puntualizzazione, osserviamo la miniatura (Fig. 4).

Si tratta del primo medaglione di una serie di dieci: esso raffigura la vita di Giovanni evangelista in una «I» iniziale per l'introito «In medio Ecclesie» nel Graduale di St. Katharinental⁵⁶. Secondo l'interpretazione di Hamburger, questa rappresentazione allude alla relazione tipologica tra Giovanni ed Ezechiele, di cui abbiamo già parlato. Così, l'aquila che sta nella chioma del cedro rappresenterebbe Giovanni, l'aquila a sinistra sarebbe la seconda di cui ci parla il testo biblico (Ez 17,7) e che qui rappresenterebbe Cristo, mentre la figura umana alla destra del cedro (in uno stato piuttosto cattivo di conservazione) sarebbe lo stesso Ezechiele. È un'ulteriore prova della semantica relazionale che si tesse nel corpo dell'aquila ed è latente nel testo del *Mirouer*.

D'altra parte, per completare le informazioni che ci possono spiegare il perché dell'aquila di Giovanni nel *Mirouer*, dobbiamo trattare il tema che collega Giovanni alla conoscenza divina, e che introdurremo con la seguente miniatura⁵⁷ (Fig. 5).

Abbiamo qui un altro inizio miniato del Quarto Vangelo. Nell'iniziale («I») ci troviamo di fronte a tre rappresentazioni distinte dell'Evangelista, che hanno come nucleo la stessa tematica: la conoscenza privilegiata che l'Apostolo ebbe della verità divina. Il medaglione inferiore si riferisce a un episodio che durante il basso medioevo riveste un'importanza essenziale, in quanto è legato alla nascita delle cosiddette 'immagini devozionali' (*Andachtsbild*): il tema raffigurato è Giovanni come discepolo preferito di Cristo che si reclinava sul suo petto durante l'Ultima Cena e ode dal suo cuore la verità divina⁵⁸. Questa vicinanza di Giovanni al Messia fa parte

⁵⁵ L'idea è di M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century in Italy*, Oxford - New York 1988, p. 45.

⁵⁶ Iniziale per l'introito «In medio Ecclesie», Graduale di St. Katharinental, Alto Reno, 1312 ca, Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum, inv. n° LM 26117. Riprodotto e commentato in HAMBURGER, *St. John the Divine*, pp. 102-105.

⁵⁷ «In principio», Vangelo secondo Giovanni, Vangeli Aschaffenburg, diocesi di Magonza (Mainz), 1250 ca, Aschaffenburg, Hofund Stadtbibliothek, ms. 13, f. 79r. Riprodotto e commentato *ibid.*, pp. 31-35.

⁵⁸ La formazione e lo sviluppo di questo tema è stato trattato in maniera appropofon-

di quella serie di privilegi apostolici che gli permetteranno successivamente di scrivere il suo Vangelo (come mostra il medaglione centrale) e di ascendere al Padre, così come Cristo ascese al cielo. D'altro lato, questo assorbimento della conoscenza tradotto in termini iconografici è qui messo in relazione con l'aquila del medaglione superiore. Essa vola verso il sole e lo guarda direttamente: questi due elementi, l'alto volo e lo sguardo rivolto al sole, si ricollegano alla tradizione simbolica dell'aquila attestata nei bestiari, nel senso che l'aquila vi rappresentava Giovanni come scrutatore dei misteri celesti. La relazione con il sole è riprodotta nel secondo frammento del *Mirouer* che abbiamo citato: in esso l'altezza del volo corrisponde all'Amore divino e il sole corrisponde al tema dell'*alimentazione* e della *nutrizione spirituale*. Tali concezioni sono alla base della figura di Giovanni in relazione con la conoscenza che la miniatura rappresenta.

A questo punto dobbiamo tornare alla seconda parte dello schema, quella in cui l'aquila riprende il volo dal mare in cui ha annegato la sua volontà per dirigersi verso la midolla dell'alto cedro. Ricordiamo che la sua caratteristica principale era che l'aquila *la succhiava*. Perché, ci chiediamo, l'aquila succhia la midolla dell'alto cedro? In generale si può affermare che essa evoca un'immagine fondamentale, quella dell'allattamento. C. W. Bynum, nel suo celebre *Jesus as Mother*, svela se non la nascita di questa metafora, almeno la sua comparsa nel XII secolo nella spiritualità cistercense che, non dimentichiamolo, costituisce uno dei fondamenti della mistica beghina⁵⁹. La studiosa statunitense seleziona una serie di testi, fra cui i *Sermones super Cantica Cantorum* di Bernardo, per mostrare come in essi le figure autoritarie fossero dotate di attributi materni (si trattasse dell'Abate del monastero, di Cristo o dello stesso Dio Padre), specialmente di seni con i quali nutrivano i fedeli⁶⁰.

dita in E.S. GEENHILL, *The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels*, in *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart 1971, pp. 406-416.

⁵⁹ Nelle seguenti righe ci riferiamo a C.W. BYNUM, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley - Los Angeles - London 1982, pp. 110-169.

⁶⁰ Cfr., in particolare, *ibid.*, pp. 115-123.

Bynum spiega che questo tipo di rappresentazioni nascono per la necessità di attenuare l'autorità, avvicinando per mezzo di attributi materni le figure rivestite di potere a coloro che non ne avevano⁶¹. Nel caso di Dio come madre allattante, si stava creando l'immagine di un Dio accessibile al quale era possibile avvicinarsi e unirsi⁶². Ciò è particolarmente importante per interpretare quel *suggere la midolla dell'alto cedro* nel secondo movimento dello schema. D'altro canto, come indica la studiosa, durante il basso medioevo e già nei secoli di Marguerite, l'immagine materna di un Dio che allatta tende a sottolineare gli aspetti fisici, corporali della relazione tra il fedele e la divinità⁶³. Questi elementi sono impliciti in quel *succher* di cui ci parla Marguerite: l'aquila si avvicina alla midolla dell'alto cedro perché vuole *nutrirsi*. Nello stesso atto di avvicinamento è racchiusa la possibilità di poterlo fare: riprendere il volo verso la midolla del cedro dopo aver annichilito la propria volontà è un atto di avvicinamento a Dio, un ritorno a una fonte originaria che si può toccare e alla quale si può bere.

Questa tradizione di immagini materne maschili possiede una ramificazione specifica che ha a che vedere con l'episodio di Giovanni evangelista chino sul petto di Cristo durante l'Ultima Cena⁶⁴. La metafora è precocemente attestata in contesti legati alla spiritualità femminile. Ad esempio V. CirLOT in un articolo raccolto in *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* menziona un testo della *Vita Sanctae Hildegardae* in cui il tema di Giovanni chino sul petto del Messia è associato al momento in cui la santa sperimenta la rivelazione visiva. Leggiamo: «de pectore Iesu profundissimam revelationem *suxit*», «dal petto di Gesù *succhiò* la profondissima rivelazione»⁶⁵. Infatti, la conoscenza si ottiene succhiando dal petto dell'Unto: nel *Mirouer* l'azione e, in parte, il suo risultato coincidono. Questo testo ci permette di individuare l'immagine della suzione già agli albori del XII secolo, allorché la figura di Giovanni era utilizzata come cifra

⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

⁶² *Ibid.*, p.150.

⁶³ *Ibid.*, pp. 133-135.

⁶⁴ Cfr. GREENHILL, *The Group of Christ and St. John*.

⁶⁵ Citato in CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición*, Barcelona 2005, pp. 67-68.

della rivelazione privata. Gli esempi di questa tradizione sono copiosi: anche se non possiamo elencarli tutti, sarà lecito ribadire l'idea di Bynum secondo cui nel basso medioevo gli elementi fisici dell'immagine della suzione sembrano accentuarsi⁶⁶. Per fare un esempio, che seppur tardivo ed estremo ci servirà a tracciare una linea sulla quale si trova il *Mirouer*, citeremo il caso di una domenicana tedesca del XV secolo, Katherina Tucher, tratto dal libro J. F. Hamburger che abbiamo utilizzato nella nostra interpretazione dell'aquila di Ezechiele⁶⁷. Vi si narra una visione di Katherina nella quale Cristo mostra la ferita nel suo fianco e la Vergine Maria mostra i suoi seni; lo storico dell'arte la mette in relazione con la seguente miniatura⁶⁸ (Fig. 6).

Anche Giovanni appare nella visione. Cristo si avvicina a sua madre e inizia a succhiare il latte al suo seno, Giovanni si avvicina alla ferita sul fianco di Cristo e incomincia a suggerire: sta ripetendo l'azione di suggerire la conoscenza all'Ultima Cena. Katherine si rivolge a lui e gli grida⁶⁹: «Giovanni, amico caro, permettimi di succhiare [dal fianco di Cristo] la conoscenza nella quale ti riposasti e della quale succhiasti ogni dolcezza. Ah, il piccolo letto del santo riposo! O mio caro Signore, se potessi riposare là, sarebbe tutto per me nel mondo». Crediamo che l'accentuazione dell'elemento fisico sia piuttosto evidente e vada ricollegata alle pratiche meditative che si tenevano nei conventi domenicani tedeschi in quest'epoca. Infat-

⁶⁶ BYNUM, *Jesus as Mother*, pp. 160-166.

⁶⁷ HAMBURGER, *John the Divine*, pp. 169-170, la traduzione è nostra.

⁶⁸ Illustrazione al Salmo 101, «Domine exaudi orationem meam», Salterio liturgico di S. Andrea, Engelberg, 1325-1350 ca., Engelberg, Stiftbibliothek, Cod. 60, f. 120v. In un articolo successivo al libro che abbiamo appena citato, C.W. Bynum afferma: «It is clear then from the many texts I have quoted that medieval writers spoke of Jesus as a mother who lactates and gives birth. They saw flesh of God as a clothing taking from Mary's flesh. Moreover there is iconographic support for the textual tradition of Jesus as mother. When we look at late medieval painting, we find that the bleeding Christ is treated as the feeder of humankind. *The wound of Christ and the breast of Mary are clearly parallel in picture after picture*», v. *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*, «Renaissance Quarterly», 39: 3 (1986), p. 424, corsivo nostro. Si vedano inoltre, su questo argomento, i materiali grafici che fornisce e i riferimenti bibliografici della p. 428, n. 71. Cfr. anche i commenti di HAMBURGER, *Rothschild Canticles*, pp. 77-80. Infine, cfr. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, pp. 122-123.

⁶⁹ La traduzione è nostra, a partire da una versione inglese.

ti, Katherine vuole veramente succhiare il latte dal fianco di Cristo e lo esprime in termini di fisicità diretta. Possiamo collegare questa esperienza ai processi di somatizzazione che avvengono nel basso medioevo e nei quali la relazione *nutritiva* stabilita con la piaga sul fianco del Messia è fondamentale. Prendiamo, per esempio, il caso di Caterina da Siena in una miniatura che illustra uno dei codici della sua *Vita*⁷⁰ (Fig. 7).

Certo, come abbiamo detto, questi sono esempi estremi di visionarie della fine del medioevo; ma il loro germe corporeo ed affettivo è già presente nel passo che abbiamo analizzato in queste pagine. Come ha messo in evidenza B. Newman, il *Mirouer* prospetta una meta teocentrica e non cristocentrica: cioè il modello ultimo verso cui il destinatario deve tendere non è Cristo, la cui imitazione rappresenta solo un mezzo, bensì Dio in tutta la sua pienezza⁷¹. Nelle immagini unitive che vedremo qui di seguito Cristo, il Dio visibile, il Dio corporeo, non compare: compaiono solo gli elementi che derivano dall'azione di suggerire l'amore divino. Sarà la prima di tutta una serie di immagini nelle quali il processo di unione con la divinità si esprime mediante metafore di mescolanza, di dissoluzione, immagini che in prima istanza hanno a che fare con una concezione liquida, acquosa, della divinità⁷².

Per poter osservare queste immagini dobbiamo fare un passo oltre l'allegoria di Ezechiele e tornare all'idea che abbiamo esposto in apertura di questo articolo: cioè che a partire dal «LXXX^e chappitre» si sviluppa una costellazione simbolica che intende dar conto della varietà di sfaccettature presenti nel processo di unione mistica. Infatti nello stesso capitolo, poche righe dopo il passo che abbiamo commentato, leggiamo il seguente dialogo⁷³:

⁷⁰ Raimondo di Capua, *Vita di St. Catherina di Siena*, Alto Rin o Alsacia, sec. XV. Paris, Bibliothèque Nationale, ms All. 34, f. 43v, riprodotto da HAMBURGER, *The Visual and the Visionary*, p. 461.

⁷¹ NEWMAN, *From the Virile Woman*, p. 145.

⁷² Fondamentali per lo sviluppo di questa tradizione: R.E. LERNER, *The Image of Mixed Liquids in Late Medieval Mystical Thought*, «Church History», 40 (1971), IV, pp. 399-400 e B. MCGINN, *Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition*, «The Journal of Religion», 74 (1994), II, pp. 155-181.

⁷³ *Mirouer*, 228: 35-39, corsivo nostro.

Raison. – Hee, pour Dieu, dame Ame, dit Raison, qui est vostre plus proesme?

L'Ame. – *Le sourhaultement ravissable qui me sourprenet et joinct au millieu de la mouelle de Divine Amour en quoy je suis fondue*, dir ceste Ame; c'est donc droit qu'il me souviengne de luy, car je suis remise en luy. Il se convient taire, car l'en n'en peut rien dire.

Questo passo rientra nella descrizione dell'unione con la divinità. Come possiamo vedere, l'Anima non si descrive più nel semplice atto di suggerere la midolla, ma si dichiara essa stessa *fusa* nella midolla, nel suo centro. La midolla dell'alto cedro è qui ridefinita come «la mouelle de Divine Amour», 'la midolla del Divino Amore', nel quadro di una concezione del *Mirouer* per cui Amore si identifica con Dio e secondo la quale anche l'Anima unita ad Amore sarebbe Dio. Come possiamo leggere nello stesso testo⁷⁴:

Amour. – *Je suis Dieu, dit Amour, car Amour est Dieu, et Dieu est amour, et ceste Ame est Dieu par condicion d'amour, et je suis Dieu par nature divine, et ceste Ame l'est par droicture d'amour.* Si que ceste precieuse amy de moy est aprinse et menee de moy sans elle, car elle est muee en moy, et telle fin, dit Amour, prent ma nourriture.

Come si può vedere, il *Mirouer* è piuttosto esplicito quando parla della pienezza dell'Anima: quando giunge al suo stato culminante nella vita corporea, essa è *Dio per effetto di Amore* e la ragione di ciò è che l'anima si trova completamente *fusa* in Lui. Dobbiamo precisare che qui l'azione di *fondersi con/nella* divinità è coerente con quel *suggere* la midolla dell'alto cedro. Entrambi i termini alludono a una concezione più generale secondo cui l'Amore divino nel quale l'Anima si trasforma, si dissolve, si liquefa, è concepito come un liquido. Riteniamo che questo fatto sia importante, perché determina lo sviluppo delle immagini di trasformazione che Marguerite utilizza a partire dal «LXXX^e chappitre» per spiegare la deificazione. A nostro parere, questa percezione acquosa del divino si inserisce in quella che H. E. Keller ha definito «la concepción gráfica de lo líquido». Secondo tale concezione, la nozione della

⁷⁴ *Mirouer*, 82: 44-47, corsivo nostro.

divinità come un contenitore di liquido traboccante ha una radice neoplatonica che risulta evidente in tutta la mistica renana del basso medioevo e che per estensione possiamo applicare anche a Marguerite. Come la stessa Keller afferma⁷⁵:

ese Dios es pensado, de forma reiterada, como el Uno que se va difundiendo en la multiplicidad. Es la fuente que nunca se seca, que se vierte en la creación y en las criaturas [...]. La vuelta a los orígenes, reclamada en este modelo, ocurre de una forma análoga: las criaturas retornan en un movimiento ascendente hacia la unidad que está en Dios, es decir, hacia la fuente de donde ellas habían emanado.

Questo movimento di ritorno della creatura verso il suo creatore, verso la sua origine, è qualcosa che il primo frammento citato del *Mirouer* implica già, poiché in realtà quel *pays* che l'anima intuisce grazie alla luce divina e al quale desidera ritornare altro non è che la divinità stessa. Con l'allegoria di Ezechiele, Marguerite propone uno schema di ritorno verso Dio, e se consideriamo che la midolla dell'alto cedro segna il punto d'arrivo di tale ritorno, dobbiamo concluderne che essa condivide la concezione neoplatonica secondo la quale Dio è un contenitore di liquido che trabocca sulla sua creazione e scorre su di essa.

A partire da questa fusione incomincia la sequenza di capitoli ai quali abbiamo fatto allusione fin dal principio: in essi si esprimono immagini che indicano la trasformazione, o meglio la mutazione dell'Anima in Dio⁷⁶. Per esempio, una volta che si è fusa in Dio, la stessa Anima diventa la fonte di Amore dalla quale lei stessa ha bevuto; in un altro capitolo la vediamo piena, galleggiare felice sul mare della divinità (che non è il mare che annega, ma un mare di pienezza, l'elemento acquatico nel quale si è fusa); in un altro, è spiegato come l'Anima sia paragonabile a un fiume che sfocia nel

⁷⁵ H.E. KELLER, *ABUNDANCIA. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX*, in *Mística y creación en el siglo XX*, a cura di V. CIRLOT - A. VEGA, Barcelona 2006, pp. 87-137.

⁷⁶ Usiamo *mutatio* nel senso di C.W. BYNUM, *Metamorphosis and Identity*, New York 2005, pp. 113-162.

mare e ha perduto il proprio nome in esso...⁷⁷ Sono immagini sulle quali ora non ci possiamo soffermare, ma che formano un cosmo testuale coerente e parlano dell'Anima che è diventata Dio.

Per concludere questo saggio ci rimane solo da proporre alcune riflessioni suggerite dalle analisi che abbiamo sviluppato. In primo luogo, ci piacerebbe ribadire nuovamente l'idea che questo discorso si costruisce mediante una coscienza didattica; quello di Marguerite non è un testo visionario, ma un testo che mira a istruire gli altri e si avvale di risorse per farlo: la creazione di una visibilità è una delle principali fra queste. In secondo luogo, ribadiremo anche l'idea del carattere storico di questa visibilità del testo, carattere che comporta la necessità di una ricontestualizzazione tale da consentirci di recuperare i significati e le funzioni dell'immagine. Se riesaminiamo per l'ultima volta il primo frammento che abbiamo citato, quello del «LXXX^e chappitre», vedremo che esso termina con un imperativo: «Entendez, amans, que c'est à dire», 'Cercate di capire, amanti, ciò che vuol dire'. Questo discorso è rivolto direttamente a un *uditorio* che si desidera incitare a *lavorare* mentalmente l'immagine proposta: ciò è in rapporto con la meditazione e, soprattutto, con l'arte della memoria. Da un punto di vista interpretativo, perciò, dobbiamo fare un ulteriore sforzo *per capire che cosa esso significa*, o almeno per capire *che cosa esso significava* nel basso medioevo per un destinatario immerso in un ambiente spirituale simile a quello di Marguerite. Alludendo alla percezione di M. Camille su ciò che 'significavano' certe immagini per un destinatario medievale (intendendo per 'significavano' ciò che potevano causare nel loro intimo quando le percepivano), dobbiamo concludere con lui che certamente ci avvicineremo di più al suo modo di vivere l'immagine se operiamo una lettura *somatica* piuttosto che una lettura *semantica* del visibile⁷⁸. In questo senso, affrontare questo testo e le sue immagini attenendosi semplicemente a una analisi tropologico-letteraria

⁷⁷ Abbiamo trattato di tutte queste immagini in *Poética de la visibilidad*, pp. 166-175.

⁷⁸ Cfr. *Mouths and Meanings: Towards an Anti-iconography of Christian Art*, in *Iconography in the Crossroads*, a cura di B. CASSIDY, Princeton 1993, pp. 43-54.

significherebbe rifiutare un'adeguata contestualizzazione e fermarsi, nel migliore dei casi, a una lettura incompleta dello stesso.

Infine, è d'obbligo fare nuovamente riferimento al carattere negativo del *Mirouer*. L'opera di Marguerite è costruita come un dispositivo conscio della falsità implicita nel linguaggio. Il libro non intende erigere una nuova immagine di Dio mediante l'affermazione di nuovi attributi, di nuove immagini, o mediante la speculazione su di essi. Il *Mirouer* propone una via pratica che mira a condurre all'esperienza di Dio, alla deificazione, alcuni individui preparati per essa, e che per farlo non dispone di altri mezzi se non della forma discorsiva. Tuttavia, come dicevamo in apertura di questo lavoro, lo stesso discorso nega la propria validità come conoscenza: una volta che l'Anima è giunta a Dio (e ricordiamo che giunge a Dio mentre il corpo vive ancora), non le serviranno più a nulla né questo libro, *Le mirouer des simples ames*, né le sue immagini, perché essa avrà già raggiunto la sua meta: possedere la volontà di Dio sulla terra, vale a dire essere libera dalla possibilità di peccare e poter infine agire liberamente sulla terra.

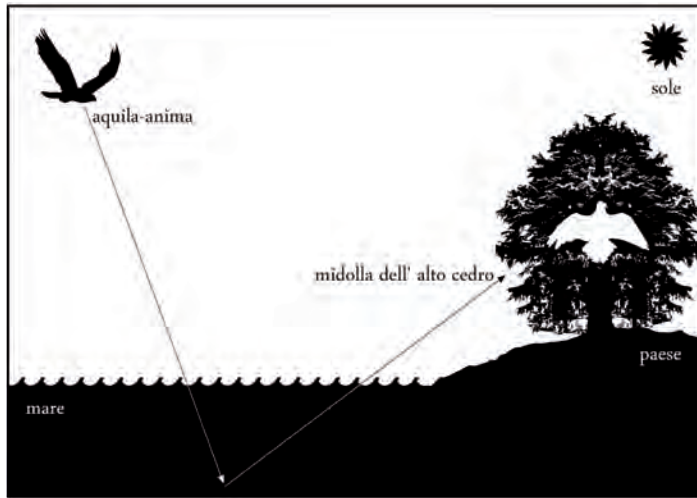


Fig. 1 - 'L'allegoria di Ezechiele'.

Fig. 2 - *The Aberdeen Bestiary*. Aberdeen University Library, ms 24, f. 61v.

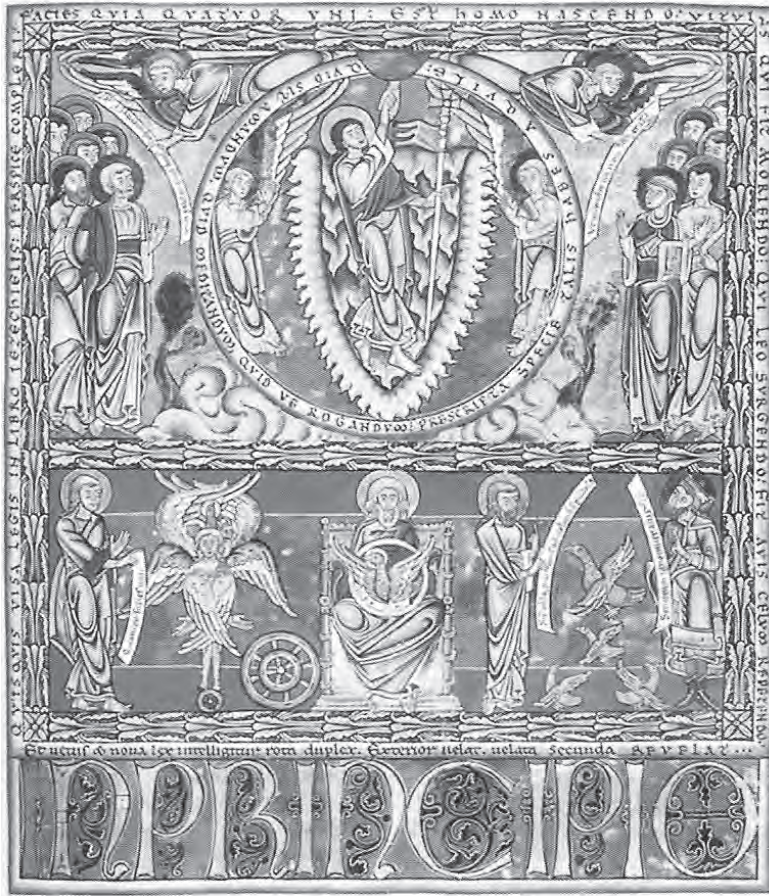


Fig. 3 - *Bibbia Florensis*, regione della Mossa, 1156 circa. Londra, British Library, ms. 17738-38, f. 199r

Fig. 4 - *Graduale di St. Katharinental*, Alto Reno, 1312 circa. Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum, inv. n° LM 26117.

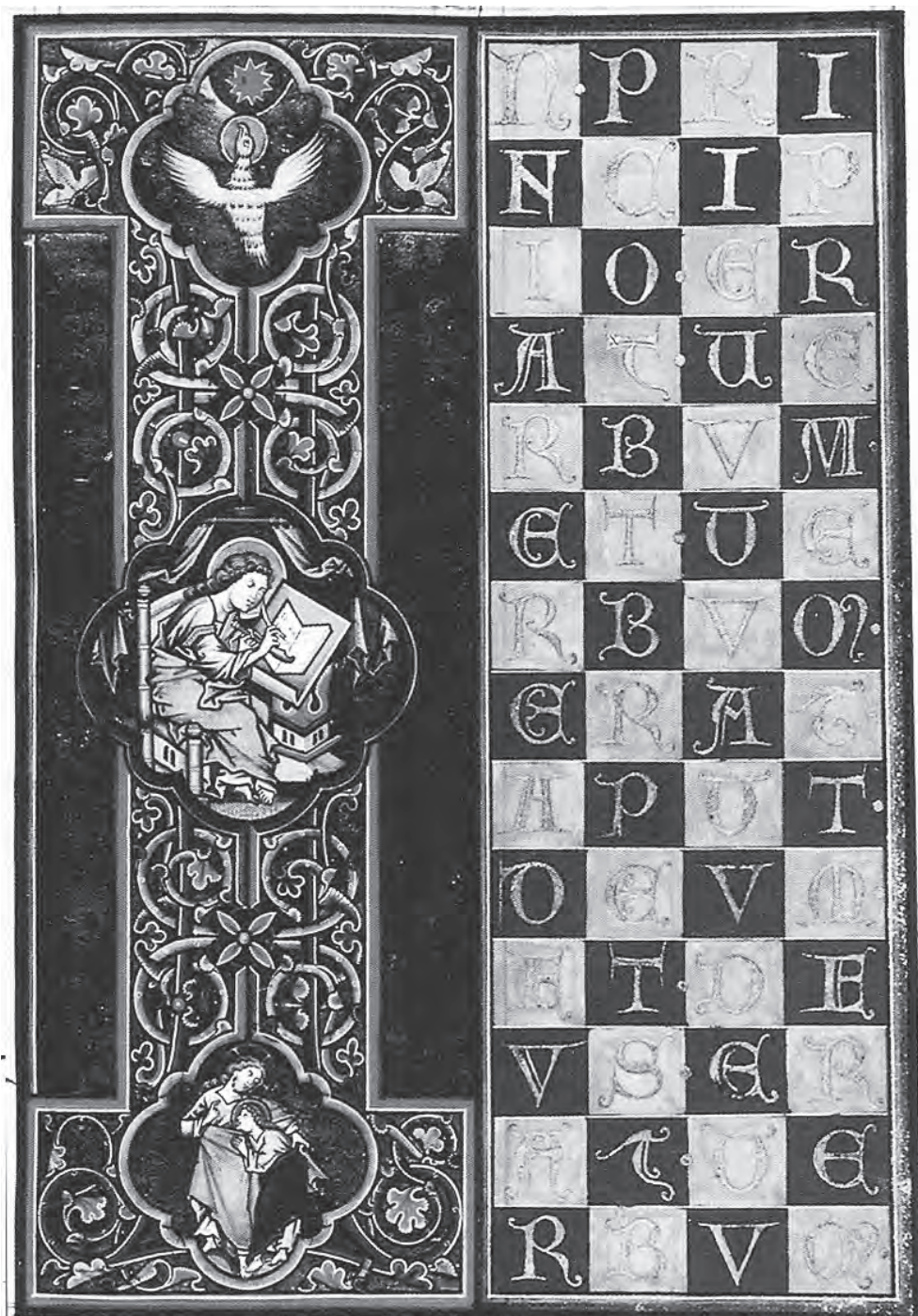


Fig. 5 - *Vangeli Aschaffenburg*, diocesi Magonza (Mainz), 1250 circa. Aschaffenburg, Hofund Stadtbibliothek, ms. 13, f. 79r.



Fig. 6 - *Salterio liturgico di S. Andrea*, Engelberg, 1325-1350 circa. Engelberg, Stiftbibliothek, Cod. 60, f. 120v.

Fig. 7 - *Vita di St. Catherina di Siena*, Alto Reno o Alsazia, sec. XV. Paris BN, ms All. 34, f. 43v.

RIASSUNTO

Il presente articolo propone uno studio sull'uso dell'immagine ne Le Mirouer des simples ames de Marguerite Porete. Esso si divide in due parti: nella prima affermiamo il carattere didattico dell'opera poretiana e sosteniamo che esso va compreso nel quadro dell'insegnamento (eminentemente orale) delle teologie volgari basso-medievali. Nella seconda parte, analizziamo uno degli schemi visuali che si ricavano dal testo (basato su Ez 17), e in particolar modo la figura dell'aquila da un punto di vista retorico, pedagogico e semantico. In questa analisi decodifichiamo storicamente l'uso dell'immagine mediante documenti plastici e scritti realizzati in ambienti vicini al Mirouer.

ABSTRACT

This is an essay about the use of the 'image' in Le Mirouer des simples ames by Marguerite Porete. We have divided it in two different parts: in the first one, we claim the didactic character of the poretean book and we defend that it should be understood in the teaching contexts of the late medieval vernacular theologies. In the second, we analyze a visual schema extracted from the discourse, which is based on Ezechiel 17. Above all, we focus our study on the eagle-figure from a rhetoric, pedagogic and semantic point of view for historically decoding the Mirouer's conception and its use of the visual through contemporary artistic and writing sources.

