

Poietic Memory

Gnoseology and Comparison of Arts between Rhetoric and Music

Amalia Salvestrini
amalia.salvestrini@unimi.it

The article intends to explore the hypothesis that there is not only a reproductive dimension to memory but also concerns the terrain of *poiesis*. Between memory and creativity, there seems to be a point at which the crossing of the perception in the immanent time changes direction and becomes a creative attitude. In this regard, we investigate a particularly significant period in the history of Western thought, and in the constitution of modernity, namely the passage from the Middle Ages to the Renaissance. In our path, we intend to emphasise, on the one hand, the permanence of the problem of a memory that opens up to *poiesis*; on the other, how in this epochal passage significant variations are made in the way of understanding poietic memory and in the way in which the criterion that organises pre-existing data functions for the construction of the work. A path through the reflections of Augustine, Bonaventura, Leon Battista Alberti, and Leonardo da Vinci is proposed to address this theme.

Keywords: Augustine of Hippo, Bonaventura da Bagnoregio, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci

Memoria poetica

Gnoseologia e paragone delle arti tra retorica e musica

Amalia Salvestrini
amalia.salvestrini@unimi.it

1. Introduzione

Vi è una prospettiva in cui porre a tema l'attività poetica e la memoria significa indagare il punto di origine della dimensione creativa umana. Se la poiesi umana non può essere intesa come una creazione dal nulla, capacità che nelle riflessioni medievali viene attribuita a Dio solo, l'uomo non può che partire da materiali preesistenti. In molte teorie del passato prima che l'artefice possa modellare operativamente il materiale e farne un'opera, nel processo poetico vi è una elaborazione conoscitiva o progettuale¹. I materiali utilizzati, se preesistono all'atto creativo, sono dapprima conosciuti dall'artefice: si potrebbe considerare che vi è un livello esperienziale che viene raccolto nella memoria e diviene base per successive rielaborazioni. Ma quali criteri permettono di organizzare il materiale preesistente? A che punto interviene il passaggio dal dato, dalla memoria all'atto poetico? Vi è una dimensione poetica già nell'attività memorativa?

Il problema sembra mettere in gioco la dimensione temporale e memorativa del fare creativo, poiché sembra generalmente ammesso che non potremmo organizzare suoni in una composizione senza averne mai avuto alcuna nozione esperienziale, come un pittore non potrebbe rappresentare un palazzo se mai ne avesse percepito uno, o ancora un architetto non potrebbe costruire un edificio se non avesse nozione dei materiali che lo compongono. Allora udire i suoni, vedere i palazzi e le pietre con cui erigere o dipingere un edificio, come pure ritenerli nella memoria, è un passo fondamentale per ogni atto creativo. E la percezione, come insegnano tanto Agostino quanto Husserl², si svolge nel

¹ Si veda ad esempio: M. Parodi, *L'artefice e l'opera nelle pagine di Anselmo*, in "Rivista di storia della filosofica", XLVIII, 1993, pp. 527-535. Mi permetto inoltre di rinviare al mio: *L'artefice nel pensiero francescano*, Prefazione di O. Boulnois, Milano University Press, Milano 2023.

² Su Agostino si vedano i testi citati in seguito, quanto a Husserl ci può menzionare: E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, A. Marini (a cura di), Franco Angeli, Milano 2001.

tempo, proprio come il ritenere o il trapassare del percepito nella coscienza di un tempo immanente descrive un continuo temporale. Posta in questi termini, si impone la questione del punto in cui il trapassare del percepito nel tempo immanente cambia per così dire direzione e si fa – proprio su basi memorative – progettualità creativa.

L'esperienza del fare poetico ha certamente una sua storia. Prima dell'imporsi della questione all'interno di una riflessione disciplinare come quella estetica, è possibile indagare i modi attraverso cui è intesa in età premoderna³. Come diverse questioni che riguardano il campo dell'estetica moderna, anche quella sul fare poetico, e precisamente sulla dimensione poetica della memoria, sembra essersi costituita non solo attraverso orizzonti filosofici, ma anche in grazia di concettualità provenienti da diversi ambiti disciplinari, quali la retorica e la musica. La questione apre allora un capitolo di quella che potremmo considerare una *fenomenologia della poesia* indagata nei modi in cui storicamente è intesa, un capitolo cioè che approfondisce il ruolo della memoria all'interno di una *gnoseologia poetica*.

Nelle pagine che seguono si intende indagare un periodo particolarmente significativo della storia del pensiero occidentale e per la costituzione stessa della modernità, ossia il passaggio tra medioevo e rinascimento. Nel nostro percorso si intende sottolineare, da una parte, la permanenza del problema di una memoria che apre alla poesia; dall'altra, come in tale passaggio epocale si effettuino variazioni significative nel modo di intendere la memoria poetica e nel modo in cui funziona il criterio che organizza i dati preesistenti rispetto alla costruzione dell'opera. Per affrontare il tema si propone un percorso attraverso le riflessioni di Agostino, Bonaventura, Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci.

2. La memoria nella gnoseologia poetica. Agostino e Bonaventura

Al fine di evidenziare gli aspetti gnoseologici coinvolti nel processo poetico, in particolare a proposito della funzione della memoria in Agostino d'Ippona⁴, occorre chiarire l'intreccio fondamentale tra tempo e spazio. La memoria, che in Agostino

³ Si fa qui riferimento al modo in cui è possibile osservare aspetti estetici in età premoderna delineato in: E. Franzini, *Scorgere l'invisibile. Per un'estetica cristiana*, in *Storia del cristianesimo 2: L'età medievale (secoli 8-15)*, M. Benedetti (a cura di), Carocci, Roma 2015, pp. 345-367.

⁴ Sulla memoria in Agostino si segna: B. Cillerai, *La memoria come capacitas Dei secondo Agostino. Unità e complessità*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

compare come la prima delle tre facoltà di conoscenza, con intelletto e volontà⁵, ha una dimensione temporale, potremmo dire una *forma* temporale, in quanto coinvolta nel ritenere i contenuti del fluire percettivo e nel ripresentarli nel ricordo. Vi è poi una dimensione spaziale, in un certo senso una *materia*, certamente non corporea, in quanto essa è luogo in cui si situano i contenuti specifici, i dati che essa registra. Su questo punto, come si vedrà, sembrano innestarsi concetti provenienti dalla tradizione retorica.

Nel *De musica* Agostino, mostrando come la memoria ritenga interiormente la successione temporale della percezione, ad esempio di suoni o di sillabe, senza perciò presentarli simultaneamente, paragona tale qualità a una luce che illumina gli spazi di luoghi visivi, nel rendere così visibili la vicinanza e la lontananza. Sintetizzando l'analogia in una metafora, osserva: *memoria quasi lumen est temporalium spatiorum*, la memoria è «quasi una luce degli spazi temporali»⁶. Nella idea di «spazi temporali» sembra essere contenuto il fulcro della nostra questione: vi è una successione temporale percettiva rappresentata nella memoria attraverso la sua dislocazione, potremmo dire, negli spazi dell'anima, negli spazi memorativi. Il fluire della forma del tempo si sedimenta nello spazio immateriale della memoria che ne conserva la scansione, il concatenamento successivo.

La memoria secondo Agostino è una facoltà che non solo riguarda il sensibile, ma anche l'intelligibile, là dove sono conservate le nozioni eterne delle discipline, così come le idee di eternità, verità e felicità a cui l'uomo tende e che, pur non avendole apprese tramite i sensi, sono riconosciute interiormente⁷. Se la memoria sensibile è strettamente collegata alla temporalità che è in grado di conservare i dati percepiti, seppure parzialmente per le modificazioni che il materiale sensibile subisce nel processo di dimenticanza, la memoria intelligibile è connessa con l'eterno e il divino. Come si vedrà, è proprio tale carattere permanente che permette all'artefice di operare rettamente, nella propria attività costruttiva, secondo criteri appropriati.

⁵ Sull'articolazione trinitaria e la rilevanza della interrelazione tra le triadi conoscitive si veda: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina Editore, Bergamo 2006 e G. Catapano, *Le triadi mentali nel De trinitate di Agostino tra conoscenza di sé e pensiero di sé*, in *Pensiero e formazione. Studi in onore di Giuseppe Micheli*, G. Piaia, G. Zago (a cura di), Coop. Libreria Editrice Università di Padova, Padova 2016, pp. 157-170.

⁶ Agostino, *De musica* VI, 21.

⁷ Cfr. Agostino, *Confessiones* X, 9, 16 e sgg. Sulla memoria intelligibile, cfr. B. Cillerai, *La memoria*, cit., si veda anche: M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano*, cit., pp. 15-16 e 52-54.

Oltre alla *forma* temporale (o eterna) la memoria presenta aspetti, potremmo dire una *materia* non corporea, più connessi alla spazialità, presentandosi come vera e propria dimensione spaziale dell'anima. Come è stato messo in luce in alcuni studi, la nozione di memoria in Agostino è costituita altresì da una concettualità proveniente dalla retorica⁸. Ne sono testimonianza alcuni riferimenti lessicali che sottolineano la sua ampiezza vastissima in termini spaziali attraverso metafore architettoniche: *thesaurus*, *aula ingens*, *penetrabile amplum et infinitum*⁹, *sanctuarium*¹⁰. La memoria inoltre si presenta come *magna vis*, in grado di includere una molteplicità profonda e infinita di contenuti¹¹. Nella sede dei *loci* della memoria si organizzano quindi i contenuti sensibili che, in senso retorico, restano disponibili sia per il ricordo, cioè la ripresentazione tendenzialmente non variata dei contenuti stessi, sia per nuove disposizioni dei materiali in essa contenuti.

Per il nostro discorso è di estremo interesse mostrare il sorgere della dimensione creativa, poetica, in seno alla memoria, anche in questo caso in grazia di una concettualità proveniente dalla retorica classica. Le operazioni mentali che coinvolgono la memoria sono di diverso tipo e la loro dinamica permette di comprendere il passaggio da atti puramente riproduttivi, nel ricordo, ad atti che invece possono variare i contenuti producendo nuove configurazioni. Le immagini sensibili nella memoria sono differenti dalla loro ripresentazione nel ricordo e queste a loro volta si differenziano dalle immagini di cose mai percepite, ma prodotte dall'attività del pensiero a partire dai dati nella memoria, da oggetti mentali – potremmo dire – immaginati. Agostino distingue la *phantasia*, ossia oggetti mentali di cose percepite in precedenza e che al momento in cui sono rievocate risultano assenti nel mondo esterno, da *imaginata phantasmata*¹², o *phantasma*¹³, ovvero immagini prodotte da una libera variazione del pensiero che non riproducono fedelmente un oggetto percepito in precedenza, ma che assemblano materiali preesistenti producendo nuove immagini, a cui Agostino in alcuni passaggi rivolge aspre

⁸ Cfr. B. Cillerai, *La memoria*, cit.; A. Salvestrini, *L'immaginazione tra memoria, volontà e inventio in Agostino*, in "Aesthetica Preprint", CXX, 2022, pp. 183-195. Per più ampie ricerche su memoria e retorica nel medioevo se segnalano: M. Carruthers, *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)* (1998), Edizioni della Normale, Pisa 2006; Ead., *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2008. Si ricorda anche: F. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Einaudi, Torino 1993, pp. 47 e sgg.

⁹ Agostino, *Confessiones* X, 8, 15.

¹⁰ *Ivi*, 25, 36.

¹¹ *Ivi*, 17, 26.

¹² Cfr. Agostino, *De trinitate*, XI, 5, 8.

¹³ Cfr. Id., *De musica* VI, 11, 32.

critiche in quanto possono distogliere l'attenzione dal vero e confondere l'anima nel molteplice sensibile, anche se ammette altresì una positività nel processo poetico.

In alcuni passaggi la descrizione della operazione mentale alla base della variazione dei contenuti della memoria da parte del pensiero (*cogitatio*) riprende un lessico e una concettualità provenienti dalla retorica ciceroniana. La prima parte della retorica, l'*inventio*, permette di reperire gli argomenti del discorso dai *loci*, dai luoghi retorici, o schemi argomentativi depositati nella memoria. La costruzione di un buon discorso prosegue con la *dispositio* e la *elocutio*, attraverso le quali l'oratore dispone gli argomenti secondo un ordine preciso e accorda le parti tra loro e rispetto all'intero del discorso, alla causa, alla propria persona e al pubblico a cui si rivolge. Il discorso così progettato viene affidato alla memoria, grazie alla quale l'oratore può effettivamente "agire" il proprio discorso, cioè lo può pronunciare e rappresentare gestualmente (*pronuntiatio, actio*)¹⁴. La memoria retorica perciò è al centro di due momenti fondamentali nella costruzione di un buon discorso: da una parte è la sede degli schemi argomentativi, delle strutture iniziali a cui l'oratore si affida per progettare il proprio discorso; dall'altra essa è il luogo in cui il progetto discorsivo è conservato per poterlo effettivamente produrre esteriormente. La memoria appare perciò come condizione stessa dell'attività poetica.

A un esame più attento di testi ciceroniani è possibile approfondire il lato gnoseologico della produzione di un discorso per mostrare con più precisione il passaggio dal momento memorativo a quello creativo. Cicerone utilizza due termini in senso conoscitivo qui di grande interesse e che Agostino riprende: *invenio/inventio* ed *excogitatio*. Dal punto di vista conoscitivo, l'*inventio* è da intendere nel senso di trovare qualcosa di preesistente, eppure nel senso dell'attenzione verso qualcosa da cercare o trovare e che seleziona del materiale conservato per disporlo secondo nuove configurazioni. L'*inventio* ha tre condizioni secondo Cicerone: l'*ingenium*, grazie al quale si trova ciò che si cerca; l'*ars*, che indica dove cercare; e la *diligentia*, con la quale si studia approfonditamente la causa e ci si applica nelle altre parti della retorica¹⁵. L'atto quindi di *invenire* – che Cicerone indica anche come *cogitare* o *excogitare* – non si limita a riprodurre semplicemente un

¹⁴ Sulle parti della retorica, si può fare riferimento al *De oratore* di Cicerone. Per le variazioni del modello ciceroniano nel corso del medioevo, si segnala: R. de Filippis, Loquax pagina. *La retorica nell'Occidente tardo-antico e alto-medievale*, Città Nuova, Roma 2013; e a proposito della memoria: Id., *La memoria fra tecnica retorica e aspetti emozionali da Boezio ad Anselmo d'Aosta*, in *Memoria e senso della vita a partire da Agostino*, A. Pieretti (a cura di), Città Nuova, Roma 2013, pp. 125-144.

¹⁵ Cfr. Cicerone, *De oratore* II, 35.

materiale preesistente, cioè non è semplice ricordo, ma implica un'attività di variazione sul dato che suggerisce uno sconfinamento verso il poetico, non fosse altro che per la nuova disposizione, la variazione, del materiale preesistente.

In modo analogo, Agostino ammette sia una funzione meramente ripresentativa della memoria nel ricordo sia una in cui si introducono variazioni a partire dai dati. Variazioni che sono non solo sul piano dell'ordinamento dei dati, ma anche nella capacità di aumentare, diminuire e in generale alterare le percezioni sensibili¹⁶. Agostino precisa altresì che il termine *invenio* è da intendersi come un *in-venire* come un venire in contro a ciò che si cerca, dal momento che non si può cercare qualcosa di non conosciuto¹⁷. Inoltre, secondo Agostino, il termine *cogito* deriva da *cogo*, raccogliere, per cui l'operazione del pensiero è associata alla idea di raccogliere, estrarre contenuti memorativi dall'animo¹⁸. La *cogitatio / inventio* opera perciò sul materiale conservato nella memoria e la stessa attività di ricerca lo rielabora per nuove finalità.

Nel sesto libro del *De musica* si può evidenziare il ruolo della memoria nel processo poetico, una memoria che viene coinvolta sia sul piano sensibile che su quello intelligibile, poiché in essa si trovano non solo i materiali da ridisporre per produrre qualcosa di nuovo, ma anche i criteri eterni grazie ai quali li si possono accordare in modo appropriato, secondo una disposizione retta e bella. Nella memoria infatti sono contenuti, tanto i materiali sensibili che compongono un verso, quanto i criteri eterni, i ritmi del giudizio grazie ai quali si dispongono le sillabe secondo una regola. Così, sia chi non ricorda sia chi non ha mai appreso tali regole può giungervi attraverso una riflessione interiore¹⁹. Ci si riferisce alla *aequalitas numerosa*²⁰, alla eguaglianza ricca di ritmi potremmo dire, vale a dire a un criterio di bellezza armonica che è presente tanto nelle creature quanto nei prodotti artificiali, poiché Dio ha creato secondo una simile regola, ma l'uomo la trova nella propria interiorità, al limite tra *memoria sui*, *memoria Dei* e *iudicium* e grazie alla quale può produrre qualcosa di "nuovo".

La memoria quindi è sede dei materiali sensibili percepiti o appresi e dei criteri intelligibili grazie ai quali i materiali possono essere composti in un tutto armonioso. La

¹⁶ Cfr. Agostino, *Confessiones* X, 8, 12.

¹⁷ Cfr. Id., *De trinitate* X, 7, 10.

¹⁸ Cfr. Id., *Confessiones* X, 11, 18.

¹⁹ Cfr. Id., *De musica* VI, 12, 35.

²⁰ Sul concetto di bellezza in Agostino, si segnala: J.-M. Fontanier, *La beauté selon saint Augustin*, P.U.R., Rennes 2008.

memoria in Agostino, anche in grazia del duplice riferimento al temporale e all'eterno, è perciò condizione stessa della poiesi, della costruzione di un'opera secondo proporzioni armoniche.

Bonaventura riprende riferimenti concettuali di matrice agostiniana per esplicitare il processo produttivo di un artefice²¹. Nel *De reductione artium ad theologiam*, quando si considera il grado di conoscenza della capacità tecnica, o produttiva, egli parla di *exemplar interior*, esemplare interiore, o di *similitudine existente in mente*, somiglianza che esiste nella mente, per indicare il progetto dell'opera da creare nella mente dell'artefice²². Il verbo utilizzato da Bonaventura per indicare lo stadio precedente al *produrre*, cioè al porre esteriormente ciò che si concepisce interiormente prima di creare, è proprio *excogito* che, secondo l'etimologia vista in Agostino, rinvia alla idea di trarre fuori, raccogliere ed estrarre dalla interiorità i contenuti che vanno a configurare il progetto.

Bonaventura sembra sintetizzare i passaggi di una gnoseologia poetica con un altro termine che si è visto fondamentale nella retorica: *dispono*. Mentre *excogito* indica l'attività del pensiero di raccogliere i contenuti, *dispono* riguarda il momento in cui l'artefice si rivolge al progetto stesso per produrre: *similitudine existente in mente per quam artifex excogitat antequam producat et inde producit sicut disposuit*, vale a dire l'artefice produce qualcosa attraverso una somiglianza nella mente, grazie alla quale egli escogita prima di produrre e poi produce secondo quanto ha disposto precedentemente nella propria mente.

Sembra che si possa dire, perciò, che la prima fase dell'ideazione è l'*inventio*, il trovare i contenuti, potremmo aggiungere, nei recessi, nelle ampie stanze, della memoria, contenuti che poi nella seconda fase vanno configurati in un progetto, cioè *disposti* nella mente per arrivare a un *exemplar* o a una *similitudo* interiore²³.

²¹ Per un inquadramento più ampio dell'operare dell'artefice nel pensiero di Bonaventura, mi permetto di rinviare al mio *L'artefice nel pensiero francescano*, cit.

²² Cfr. Bonaventura da Bagnoregio, *De reductione artium ad theologiam*, in Id. *Opera omnia*, vol. V, PP. Collegii a S. Bonaventura (a cura di), Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, § 12. Sulla *similitudo* nel pensiero di Bonaventura si rinvia a: L. Solignac, *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.

²³ Si riporta l'intero passaggio di nostro interesse, cfr. *De reductione*, cit., § 12: «Si consideremus egressum videbimus quod effectus artificialis exit ab artifice mediante similitudine existente in mente per quam artifex excogitat antequam producat et inde producit sicut disposuit. Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus qua potest melius».

Per cogliere la rilevanza della memoria nel processo poetico ci si può volgere a una ripresa e variazione che Bonaventura propone del sesto libro del *De musica* di Agostino. Nel secondo capitolo dell'*Itinerarium*, Bonaventura ripercorre i sei numeri agostiniani aggiungendo una settima tipologia legata proprio alla produzione artificiale²⁴. In ordine ascendente egli infatti enumera: i numeri *sonantes* relativi ai ritmi che esistono nella cosa esterna, ad esempio in un suono organizzato ritmicamente (in un verso o in un canto); i numeri *occursores*, che sono ricevuti dai sensi e trasmessi all'anima (si noti che Bonaventura introduce una variante aristotelica che non sembra presente in Agostino, là dove parla di *astrazione* nel passaggio dal sensibile dei corpi all'intelligibile dell'anima²⁵); i *progressores* che l'anima stessa produce, ad esempio nei movimenti ritmati come nei gesti e nella danza; i *sensuales* con i quali l'anima prova piacere rivolgendo l'attenzione verso l'immagine ricevuta; i *memoriales* che sono conservati nella memoria; i numeri *iudiciales* grazie ai quali l'anima giudica con criteri eterni i numeri precedenti; e infine gli *artificiales* congiunti a quelli del giudizio e che orientano i *progressores*.

Al fine di descrivere il processo poetico sotteso al percorso che l'anima deve compiere per elevarsi alla conoscenza intelligibile, è opportuno sottolineare come i numeri memorativi si rapportino con i giudicativi, gli artificiali e i progressori. Bonaventura sembra poter distinguere tra giudicativi e artificiali, diversamente da Agostino, perché disloca i giudicativi fuori dall'anima, *supra mentem*: essi orientano il giudizio nei confronti degli altri numeri, ma imprimono altresì nella mente le regole con le quali, attraverso gli artificiali, si produce qualcosa esteriormente.

Considerato che il numero di cui Bonaventura parla è proprio il rapporto descritto dalla *aequalitas numerosa*²⁶, dal criterio di bellezza proporzionale intesa nelle sue diverse

²⁴ Cfr. Id., *Itinerarium mentis in Deum*, in Id., *Opera omnia*, vol. V, PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas (a cura di), Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, cap. 2, § 10.

²⁵ Laure Solignac sottolinea la rilevanza del *De anima* nel secondo capitolo dell'*Itinerarium*: cfr. *La voie de la ressemblance*, cit., pp. 55-60. Per un'analisi di questo capitolo che metta in evidenza l'impostazione agostiniana, si rinvia altresì a: M. Parodi, M. Rossini, *Introduzione*, in Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, M. Parodi e M. Rossini (a cura di), BUR, Milano 1994, pp. 32 e sgg., impostazione agostiniana visibile sia nel ruolo attivo dell'anima sia nella scansione ternaria che struttura l'intero discorso bonaventuriano.

²⁶ Sul concetto di bellezza proporzionale in Bonaventura, e in particolare sulla ripresa della agostiniana *aequalitas numerosa*, cfr. M. Parodi, *Bellezza, armonia, proporzione da Agostino a Bonaventura*, in "Doctor Seraphicus", LIV, 2007, pp. 93-109. Si vedano pure gli altri saggi del fascicolo come O. Todisco, *Dimensione estetica del pensare bonaventuriano* alle pagine 17-75. Recentemente gli aspetti estetici del pensiero bonaventuriano sono stati approfonditi anche dalla storiografia in lingua spagnola, come nelle monografie di Isabel María León Sanz e di José María Salvador-González.

modalità (nell'oggetto, nel sentire, nel fruire, nel ricordare, nel produrre, nel giudicare, nel costruire), si comprende come ancora una volta tale criterio sia al centro dell'attività poetica e la memoria abbia un ruolo fondamentale nel passaggio interiore-esteriore. I giudizi passano i criteri di bellezza agli artificiali con i quali i progressori orientano i gesti, ad esempio, nella danza o nel suonare. Ma la memoria è sia sensibile che intelligibile, come si esplicita agostinianamente nel capitolo successivo dedicato alla trinità interiore della conoscenza (memoria, intelligenza e volontà)²⁷. In tale contesto la memoria si situa allora tra l'intelligibile e il sensibile, ponendosi tra i criteri eterni che orientano l'attività poetica e l'insieme di contenuti sensibili da essa conservati e che possono essere ordinati e ridisposti liberamente. La memoria è quindi il punto di partenza, da una parte, su cui si esercita l'*excogitatio-inventio*, e dall'altra, in cui si situa la *dispositio* pensata dall'artefice e a cui egli si volge prima di produrre esteriormente la propria opera.

Dai passaggi commentati, si potrebbe quindi dire che la memoria di matrice agostiniana, anche attraverso una concettualità proveniente dalla retorica, è condizione stessa della poiesi e si pone nella intersezione tra intelligibile e sensibile, così come tra il tempo, in cui si svolgono percezione e produzione, e lo spazio, là dove il dato riceve estensione dapprima nell'interiorità dell'artefice e in seguito nell'esteriorità dell'opera prodotta.

3. Memoria e analogia tra le arti. Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci

La memoria, come si è visto, nella tradizione agostiniana è condizione stessa di poiesi in quanto non solo è sede delle immagini sensibili che vengono ridisposte per progettare l'opera, ma anche è il luogo in cui si conservano i criteri proporzionali grazie ai quali è possibile disporre in modo appropriato i contenuti memorativi. Tale prospettiva presuppone una gnoseologia che pone il fondamento del conoscere in una dimensione intelligibile. Nel contesto del rapporto tra memoria e poiesi, si è visto che il criterio di bellezza proporzionale, grazie al quale è possibile accordare le parti tra loro rispetto all'intero, svolge una funzione essenziale.

²⁷ Cfr. Bonaventura, *Itinerarium*, cit., III, 2. Si veda anche M. Parodi, M. Rossini, *Introduzione*, cit., pp. 41-42 e lo studio lì citato A. Solignac, "Memoria" chez saint Bonaventure, in *Bonaventuriana. Miscellanea in onore di Jacques Guy Bougerol ofm*, Edizioni Antonianum, Roma 1988, pp. 477-492.

Possiamo quindi procedere con la nostra ricerca mettendo al centro l'idea di una bellezza armonica, al fine di mostrare come si costituisca il rapporto tra memoria e poiesi in autori rinascimentali come Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. Occorre cioè domandarsi se nel passaggio al Quattrocento in questi autori vi sia o no una concezione di matrice neoplatonico-agostiniana che situa il criterio di poiesi nell'interiorità umana e precisamente nella parte divina di una nozione di memoria retoricamente costituita.

Per affrontare tale questione nella riflessione di Leon Battista Alberti occorre approfondire la nozione di bellezza armonica all'interno di una questione più generale che riguarda il tentativo di conferire pari dignità alle arti del disegno rispetto alle liberali²⁸. Inserendosi all'interno di un dibattito che ha avuto grande risonanza nel mondo artistico umanistico, almeno da Petrarca e Cennino Cennini che si riferiscono a fonti romane e individuano nel disegno il criterio unificatore di arti come la pittura, la scultura e l'architettura, tradizionalmente disperse nelle meccaniche²⁹, Alberti effettua un passaggio significativo sul piano teorico. Una volta acquisito che le tre arti condividono la dimensione del disegno, che conferisce loro uno statuto capace di muoversi sia sul piano pratico che su quello del pensiero progettuale³⁰, Alberti indica nel criterio della *concinnitas*, della bellezza armonica potremmo dire, il principio fondamentale di ciascuna arte che permette di organizzare le parti in un intero ben ordinato³¹.

²⁸ Sul paragone delle arti in Alberti e la centralità del criterio proporzionale si segnala: P.L. Panza, *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*, Guerini, Milano 1994; Id., *"Lui geometra, lui musico, lui astronomo"*. *Leon Battista Alberti e le discipline liberali*, in S. Zecchi (a cura di), *Estetica. Le arti e le scienze*, il Mulino, Bologna 1995; E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, arte e immagine in Leon Battista Alberti*, Centro internazionale Studi di estetica presso l'Università di Palermo, Palermo 2000.

²⁹ Cfr. Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, in G. Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque fortunae I. 37-42*, Le Lettere, Firenze 2014, §§ I, 41, 9; Cennino Cennini, *Libro dell'arte o Trattato della pittura*, Le Monnier, Firenze 1959, cap. 4. Per una sintesi sul paragone delle arti tra medioevo e rinascimento si segnala, di chi scrive: *Classificazioni e paragone delle arti tra Medioevo e Rinascimento*, in *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, G. Mari e F. Ammannati, S. Brogi, T. Faitini, A. Fermani, F. Seghezzi, A. Tonarelli (a cura di), Firenze University Press, Firenze 2024, pp. 317-325.

³⁰ Cfr. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1452) I, 1 in cui si sottolinea anche come il disegno sia una dimensione mentale (*prescriptio concepta animo*) realizzata da ingegno e da cultura (*perfectaque animo et ingenio erudito*). Si noti ancora una volta il ricorrere di concetti ciceroniani, là dove l'*ingenium* è la prima condizione della *inventio* (Cfr. Cicerone, *De oratore* II, 35) e la vasta cultura è un requisito del buon oratore.

³¹ Cfr. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* VI, 2, p. 235: «definiremo bellezza (*pulchritudo*) come l'armonia (*concinnitas*) tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio. Risultato questo di grande valore e quasi divino, per ottenere il quale è necessario impegnare tutto l'ingegno e tutta l'abilità tecnica (*artium et ingenii*) di cui si è provvisti». Si noti anche qui il riferimento ciceroniano alle prime due condizioni della *inventio*: oltre all'ingegno, anche l'arte. Si veda anche la trattazione della *concinnitas* nel libro IX, cap. 5.

La nozione di *concinnitas*, ripresa da Cicerone, ma mai completamente obliata nel medioevo, in Alberti si definisce grazie a un significativo e stratificato apparato concettuale retorico con cui si delinea l'idea dell'accordo delle parti rispetto a un intero e grazie al quale si circoscrivono gli altri concetti ad essa connessa, come il *decor* e l'*ornatus*³². Il confronto con le liberali, non solo con la retorica, ma anche con la musica, permette ad Alberti di mettere in evidenza la dignità delle arti del disegno. Le arti del disegno riprendono dalla musica l'idea fondamentale di bellezza armonica, grazie alla quale è possibile ben disporre le parti di un dipinto, di una scultura e di un edificio.

Nel *De re aedificatoria* vi è un punto in cui emerge con chiarezza come la musica costituisca intrinsecamente il concetto albertiano di *concinnitas*³³. Nel libro IX Alberti articola il principio della *concinnitas* in tre leggi fondamentali: il *numerus*, la *finitio* e la *collocatio*³⁴. Mentre il numero conferisce i criteri per così dire di iterazione delle parti considerate nella loro unità, per cui ad esempio un edificio non può avere colonne in numero dispari, la collocazione considera l'edificio in rapporto appropriato con l'ambiente in cui si situa, così come le sue parti secondo il loro essere adatte all'intero che compongono. Di fronte al primo criterio più legato all'aritmetica, che boezianamente considera il numero in sé stesso, e al terzo che richiama alcuni aspetti della retorica nel concetto di *appropriatezza* o *adattamento* rispetto a una situazione o a un pubblico, il criterio della *finitio* apre l'edificio alla spazialità, alla sua estensibilità in un ambiente. È molto interessante che a conferire spazialità a un'arte dello spazio come l'architettura sia proprio un'arte tradizionalmente considerata del tempo come la musica. Eppure Alberti individua il criterio per estendere l'edificio secondo larghezza, altezza e lunghezza proprio negli aspetti della materia sonora che evocano, in quanto condizioni di variazioni immaginative, una dimensione spaziale:

³² Sulla nozione di bellezza come *concinnitas*, e le sue relazioni con la retorica, si veda altresì: E. Di Stefano, *L'altro sapere*, cit., pp. 17 e sgg.

³³ L'analogia tra musica e arti sulla base di proporzioni armoniche ha certamente una lunga storia. Cicerone ne offre una interessante genealogia nel *De oratore* (III.44 e sgg.), là dove indica una origine musicale e poetica del concetto di *numerus* o ritmo. Nel medioevo Agostino, come si è visto, riprende il concetto, mentre Boezio lo approfondisce nel senso del rapporto intervallare dei rapporti consonantici. Wittkower sottolinea la rilevanza della teoria musicale in *De re aedificatoria* IX, 5 nel suo saggio *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino 1993, tesi oggi ridiscussa in V. Zara, «Vox», «numeri» (non «proportio»), «musici»: *La terminologie musicale d'Alberti*, in "Albertiana", XXVI, n.s. VIII/1, 2023, pp. 11-95.

³⁴ Cfr. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, cit., IX, cap. 5.

Chiameremo delimitazione (*finitio*) la reciproca corrispondenza tra le linee che definiscono le dimensioni. Tali linee sono: la lunghezza, la larghezza, l'altezza. Le leggi della delimitazione si ricavano nel modo più conveniente dalla osservazione di quegli oggetti nei quali è manifestamente noto che la natura si mostra a noi degna di considerazione e ammirazione. Non mi stancherò mai di ripetere la nota sentenza di Pitagora: è assolutamente certo che la natura non discorda mai da se stessa. Così è. Ora, quei numeri che hanno il potere di dare ai suoni la *concinnitas*, la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro. Pertanto proprio dalla musica, la quale ha fatto tali numeri oggetto di approfondita indagine, e inoltre dagli oggetti nei quali la natura ha dato di sé cospicue e alte prove, ricaveremo tutte le leggi della delimitazione³⁵.

La *finitio* è quindi l'estensione dimensionale dell'edificio nello spazio: i rapporti appropriati tra altezza, lunghezza e larghezza si ottengono secondo Alberti seguendo le proporzioni degli intervalli consonantici, cioè i rapporti di ottava (2:1), di quinta (5:4), di quarta (4:3) e i loro composti, arrivando fino a comprendere i medi aritmetico, geometrico e armonico³⁶.

Il secondo criterio della *concinnitas* derivato dalla musica assume allora un ruolo davvero centrale nella costituzione del concetto cardine per la poiesi, in questo caso architettonica.

Ma come si può giungere alla *concinnitas*? Ci si può allora domandare, da una parte, quale sia lo statuto conoscitivo della bellezza armonica secondo Alberti, cioè se sia un concetto, o qualcosa di esistente realmente; dall'altra, se e quale ruolo abbia la memoria nel processo poetico.

Anche se Alberti non tratta direttamente la questione di quella che potremmo chiamare una gnoseologia della poiesi, è possibile comprendere da alcuni passaggi quale nozione di bellezza armonica avesse. Almeno due luoghi sembrano suggerire che Alberti pensi a uno statuto concettuale della *concinnitas*, riprendendo Cicerone anche dal punto di vista epistemologico. La bellezza nella sua perfezione non si trova nelle cose naturali in modo completo, ma è come dispersa in essa e l'operazione dell'artefice deve essere per così dire ri-compositivo. Ciò è visibile, in primo luogo, nel racconto di Zeusi, che egli riprende dal Prologo al secondo libro del *De inventione*³⁷, secondo cui il pittore greco dipinge la

³⁵ *Ivi*, IX, 5, p. 456.

³⁶ Cfr. *ivi*, IX, 5-6.

³⁷ Cfr. Cicerone, *De inventione*, a cura di M. Greco, Mario Congedo Editore, Galatina 1998, II, 1. L'aneddoto di Zeusi si trova anche in altre fonti, si veda: E. Di Stefano, *Leon Battista Alberti e l'"idea" di bellezza*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria": atti dei*

dea facendo riferimento non esclusivamente al proprio *ingegno*, ma traendo l'idea di bellezza dalle fanciulle più belle di Crotone³⁸. Nel *De statua* inoltre egli sottolinea che occorre giungere alla «esatta bellezza» a partire da quella che la natura ha donato e disperso nei singoli esseri naturali³⁹. I due passaggi sembrano suggerire che la bellezza sia un criterio orientativo di carattere concettuale più che una cosa esistente realmente. L'ingegno in tale contesto ha un ruolo essenziale, anche se deve basarsi sempre su un modello che va interiorizzato con l'esercizio. L'attività creativa si svolge quindi a stretto contatto con il vedere e l'assimilare, anche dal punto di vista tecnico, i propri modelli, affinché l'ingegno possa giungere a una bellezza più perfetta di quella presente nei modelli stessi.

Vi è perciò senza dubbio una bellezza naturale, elargita non da un'entità trascendente, ma dalla natura stessa, e tuttavia è l'uomo che la coglie grazie alla sua attività mentale, grazie all'ingegno, che gli permette altresì di migliorarla. Sebbene in queste pagine Alberti non parli esplicitamente di memoria, una funzione analoga sembra avere un ruolo nel processo poetico: si può scorgere una memoria di contenuti sensibili, una memoria tecnica acquisita nell'esercizio e una memoria di sedimentazioni culturali, poiché un artista-artefice deve avere nozioni generali anche di altre discipline⁴⁰. L'artefice, proprio a partire dai materiali e dai modelli accumulati, in grazia dell'attività dell'*ingenium-inventio*⁴¹, può costruire un'opera bella, sia essa un palazzo, un dipinto o una scultura organizzati secondo proporzioni armoniche.

convegni internazionali del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Mantova, 17-19 ottobre 2002, Mantova, 23-25 ottobre 2003, A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli (a cura di), Vol. 1, Leo S. Olschki, Firenze 2007, p. 43.

³⁸ Cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, III, 6, pp. 308-310: «Fugge l'ingegni non periti quella idea delle bellezze quale i bene esercitatissimi appena discernono. Zeusis, prestantissimo e fra li altri esercitatissimo pittore, per fare una tavola qual publico pose nel tempio di Lucina appeso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, bellezze elli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina»

³⁹ Cfr. Id., *Della pittura e della scultura*, Società Italiana de' Classici Italiani, Milano 1804, p. 129: «voglio porre quella esatta bellezza, concessa in dono dalla natura, e quasi con certe determinate porzioni donata a molti corpi, e voglio metterla ancora in scritto, imitando colui che avendo a fare appresso a' Crotoniati la statua della Dea, andò scegliendo da diverse Vergini, e più di tutte l'altre belle, le più eccellenti, e più rare, e più onorate parti di bellezze che egli in quelle giovani vedesse, le messe poi nella sua statua».

⁴⁰ Su questo si veda la nozione di *doctus artifex*, cfr. E. Di Stefano, *Leon Battista Alberti e il "doctus artifex"*, in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento, Atti del XXI, Convegno Internazionale, (Pienza – Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009)*, L. Secchi Tarugi (a cura di), Franco Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 321-330.

⁴¹ In *De re aedificatoria* VI, 4 Alberti sottolinea che gli oggetti più belli e più ornati sono il frutto o di *ingenium* o di *manus* oppure di *natura*. È interessante come l'*ingenium* richiami la facoltà che Cicerone stesso (e come si è visto anche chi nel medioevo riprende questi aspetti, come Agostino) associa all'*inventio*

Se vi è un fondamento metafisico che permette di collegare la *concinnitas* pensata a quella nelle cose naturali, sembra allora appartenere all'immanente, alla natura stessa, perciò sembra essere inteso non tanto come condizione del trascendimento, quanto piuttosto come condizione del dispiegarsi di una capacità poetica propriamente umana che avviene in un ingegno autonomo dalla memoria, dal dato o modello, sebbene su di essa fondato ed esercitato.

In Leonardo da Vinci il confronto con la musica sembra essere decisivo non solo per equiparare, nel suo caso, la pittura alle liberali, ma addirittura per proclamarne la superiorità⁴². Leonardo prosegue la direzione di Alberti e di Luca Pacioli, con cui egli collabora negli anni milanesi, secondo i quali se si ammette la musica nel quadrivio a maggior ragione si deve ammettere anche la pittura, in quanto si basa sul medesimo criterio delle *armoniche proporzioni*⁴³.

In Leonardo il passaggio concettuale che porta a equiparare le arti del disegno alle liberali è avvalorato da un punto ulteriore, decisivo a determinare la superiorità della pittura sulla musica: la pittura, a differenza della musica, non solo si basa sulla vista che è il senso più nobile, ma anche è un'arte che permane e non viene consumata dal tempo:

La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, conciossiaché essa è subietto dell'udito, secondo senso all'occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, i quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone, non altrimenti che faccia la linea circonferenziale per le membra di che si genera la bellezza umana. Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore

retorica, cioè alla capacità di trovare, selezionare e disporre gli elementi del discorso, o più in generale dell'opera. Infatti Alberti specifica che l'ingegno compie l'*electio*, la *distributio*, la *collocatio* e simili, al fine di conferire dignità all'opera, mentre la mano operando sul materiale le dona grazia.

⁴² Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1924, Parte I.

⁴³ Leonardo infatti disegna le tavole dei poliedri per il *De divina proportione* e riceve da Pacioli lezioni di matematica e di geometria euclidea. Cfr. A. Ciocchi, *Luca Pacioli, Leonardo da Vinci e il disegno dei poliedri*, in *Luca Pacioli a Milano*, M. Martelli (a cura di), Centro studi Mario Pancrazi-Accademia di belle arti di Brera, Sansepolcro-Milano 2014, pp. 89-104. Sulla equiparazione della pittura alle arti del quadrivio, vedi: Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509), Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, cap. 3, p. 16. Sulla rilevanza della musica nel paragone delle arti di Leonardo da Vinci, cfr. E. Winternitz, *The Role of Music in Leonardo's Paragone*, in *Phenomenology and Social Reality*, M. Natanson (a cura di), Springer Netherlands, Dordrecht 1970, pp. 270-296. Più in generale, su pittura, arti e filosofia in Leonardo: E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987; e F. Frosini, «*Artefiziosa natura*». *Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020.

immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie⁴⁴.

Se in questo passaggio sembra evidenziarsi maggiormente il lato oggettuale di un trascorrere temporale che consuma il suono, anziché pensare che il tempo è condizione stessa del suono che piuttosto lo sostiene, come ha acutamente osservato Giovanni Piana⁴⁵, nel confronto con la poesia si sottolinea il lato percettivo del problema ed emerge altresì la superiorità della musica sulla poesia.

La poesia, come la musica, non solo dipende da un senso inferiore rispetto alla vista, cioè l'udito, ma anche si dissolve nel tempo. Essa non ha neppure la possibilità della percezione simultanea di armoniche proporzioni, cosa che invece avviene in musica con la disposizione verticale dei suoni in rapporti consonantici:

Ma dalla poesia la quale si abbia a stendere alla figurazione d'una perfetta bellezza, con la figurazione particolare di ciascuna parte della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia che si facesse a far sentire nella musica ciascuna voce per sé sola in vari tempi, delle quali non si comporrebbe alcun concerto, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte sempre ricoprendo quelle che prima si mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perché l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo⁴⁶.

E qui Leonardo sembra voler rinunciare a una gnoseologia di matrice agostiniana che vede nella memoria la condizione stessa della costituzione dell'intero percettivo, concentrandosi invece sulla «oblivione». I singoli suoni delle sillabe non sono sostenuti dal flusso temporale in cui si svolge il percepire, grazie alla ritenzione memorativa che collega il decorso percettivo passato con quello presente e lo apre al futuro con un'attenzione protesa nell'attesa. La percezione che coglie il suono articolato nella poesia si esaurisce nel suo trascorrere e così svanisce l'armonica proporzione appena creata, come se si cercasse di udire un'armonia facendo cantare una alla volta le voci di una polifonia, oppure di vedere quella di un volto dipinto nascondendo in modo successivo ogni sua parte appena si disvela. Nessuno quindi potrebbe cogliere la bellezza dell'insieme.

⁴⁴ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cit., cap. 25, p. 25.

⁴⁵ Cfr. G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini Associati, Milano 1991, nuova edizione online URL: <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/filosofia-della-musica.html>, cap. II, § 1, pp.143-148.

⁴⁶ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cit., cap. 17, p. 15.

Nel confronto con la musica, che risulta l'arte più nobile appena dopo la pittura – e per certi versi condizione stessa della nobiltà della pittura –, si esalta il portato immaginativo legato alla spazialità della materia sonora, cioè in questo caso l'armonia verticale di cui è capace la musica nell'organizzare i suoni secondo consonanze udibili simultaneamente. Ma la pittura fa cogliere le armoniche proporzioni che la regolano con un unico atto visivo ed è l'arte che permane nel tempo. Per questo è superiore persino alla musica.

Se le *armoniche proporzioni* sono il criterio fondamentale per la poiesi in generale, il modo con cui possono essere colte secondo Leonardo è decisivo per determinare la superiorità di un'arte rispetto all'altra. Eppure nel processo produttivo e fruitivo, nelle pagine di Leonardo, la memoria sembra avere una funzione ambivalente.

Da una parte, Leonardo sembra accogliere una idea di memoria sensibile non lontana dalla concezione aristotelica che la collega alla esperienza. Nel *Trattato della pittura*, Leonardo afferma una correlazione tra ingegno e memoria, dal momento che la capacità produttiva, creativa, non deve essere disgiunta dalla costante osservazione di un modello naturale: «Acciocché la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno, il pittore ovvero disegnatore dev'essere solitario, e massime quando è intento alle speculazioni e considerazioni, che continuamente apprendo dinnanzi agli occhi danno materia alla memoria di essere bene riservate»⁴⁷.

L'imitazione della natura è tratto fondamentale, ma affinché l'arte sia solida il pittore deve esercitarsi nella visione e nel disegno delle forme naturali, in modo che acquisisca nella memoria la varietà della natura e in tal modo l'apprenda facendola propria: «Il pittore deve studiare con regola, e non lasciare cosa che non si metta alla memoria»⁴⁸; e poi più avanti: «Quando tu vorrai sapere una cosa studiata bene a mente, tieni in questo modo: cioè quando tu hai disegnato una cosa medesima tante volte che ti paia averla a mente, prova a farla senza lo esempio»⁴⁹. In questo processo la memoria ha un ruolo conoscitivo fondamentale che precede la produzione effettiva dell'opera.

D'altra parte, in altri passaggi Leonardo mette in luce anche i limiti della memoria. Si sottolinea non solo, come si è visto, che essa è soggetta all'oblio e addirittura non può ritenere gli istati percettivi del fluire del tempo e quindi non permette di cogliere le armoniche proporzioni delle arti consumate dalla propria temporalità, ma anche ha una

⁴⁷ *Ivi*, Parte II, § 48.

⁴⁸ *Ivi*, § 52.

⁴⁹ *Ivi*, § 69.

capacità limitata. La memoria non riesce a contenere la grande varietà delle forme naturali e per questo il pittore deve sempre tornare ad osservare la natura: «Quel maestro il quale si desse d'intendere di poter riservare in sé tutte le forme e gli effetti della natura, certo mi parrebbe che fosse ornato di molta ignoranza; conciossiacosaché detti effetti sono infiniti, e la memoria nostra non è di tanta capacità che basti»⁵⁰.

Alla dimensione temporale della memoria si contrappone il senso della vista. Anche se la percezione visiva certamente si svolge nel tempo, per Leonardo essa è capace di cogliere le forme della natura, le sue strutture. L'«ingegno del pittore», quando opera in «similitudine dello specchio» e si «trasmuta» negli oggetti che ritrae⁵¹, diviene «similitudine di mente divina»⁵² e capace di creare una sorta di «seconda natura»⁵³.

In Leonardo quindi la memoria entra pienamente nel processo poetico, ma rimane limitata alla sua funzione sensibile legata al consolidamento dell'arte. L'origine primaria della poiesi rimane il senso della vista che coglie le forme della natura e le trasmuta in pittura. Da notare inoltre che il binomio ingegno e memoria che riecheggia di concettualità retoriche ha pure in Leonardo una certa rilevanza, ma viene dislocato in una gnoseologia forse meno ciceroniana e più aristotelica, dal momento che l'arte del pittore implica ripetuta esperienza, come fosse un abito che il pittore acquisisce conoscitivamente e tecnicamente dopo un rigoroso esercizio.

La memoria è ora slegata dalla dimensione intelligibile e la poiesi si svolge nell'immanente: la deità della pittura è nel compito imitativo, certamente capace di trascendere, ma in senso orizzontale e non ascensionale, l'apparenza sensibile per giungere quasi fenomenologicamente alle forme, alle strutture costitutive della natura.

4. Considerazioni conclusive

In seguito al percorso proposto ci si potrebbe quindi domandare quali variazioni si possono cogliere nella concettualizzazione della poiesi umana e quale ruolo rivesta la memoria al suo interno, nel passaggio tra medioevo e rinascimento. All'interno di una gnoseologia di matrice prevalentemente neoplatonica, la memoria in Agostino e in Bonaventura si struttura anche grazie all'apporto di concetti retorici. La memoria ha una

⁵⁰ *Ivi*, § 73.

⁵¹ *Ivi*, § 53.

⁵² *Ivi*, § 65.

⁵³ *Ivi*, § 55.

dimensione poetica in grazia della sua dimensione non solo sensibile, ma anche intelligibile e precisamente in quanto sede del criterio poetico per eccellenza, l'*aequalitas numerosa*.

In autori rinascimentali come Alberti e Leonardo la memoria sembra perdere la dimensione intelligibile e, in quanto memoria sensibile, se ne accentua la dimensione temporale e storica. Essa non è più sede del criterio poetico che continua ad essere una nozione proporzionale di bellezza, costituita a sua volta grazie a concettualità provenienti dalla retorica. La dignità delle arti del disegno e poi la superiorità della pittura è affermata grazie alla relazione che le arti e la conoscenza hanno con il criterio poetico delle armoniche proporzioni. Si tratta di un criterio che non ha perduto la sua natura intelligibile e per certi versi è capace di trascendere il mondo sensibile, eppure il punto di origine della creatività non sembra più essere il passaggio dalla rappresentazione del dato memorativo alla sua variazione produttiva attraverso i criteri armonici conservati nella memoria intelligibile. Il nuovo è qui *costruito* attraverso un'attività mentale, attraverso l'*ingegno*. La memoria ha ancora un ruolo nella poesia, ma sembra limitata al sensibile, in quanto fornisce i dati su cui si basa il progetto dell'opera. Seppure per certi versi legata a una concettualità retorica, l'attività mentale dell'ingegno sembra così trascendere la memoria stessa: in Alberti, nel costruire una bellezza che supera quelle presenti in natura; e, in Leonardo, nell'imitare e interpretare le forme della natura, poiché basata sulla vista, il senso più nobile, propriamente conoscitivo e poetico.