Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 108 (2014)

Artikel: Libertà e geometrie del culto interiore : decorazioni masoretiche, esercizi calligrafica e micrograms

Autor: Muscardini, Giuseppe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-545024

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Libertà e geometrie del culto interiore. Decorazioni masoretiche, esercizi calligrafici e microgrammi

Giuseppe Muscardini

Le piccole cose hanno l'aria di nulla, ma ci danno la pace
Georges Bernanos

L'*avant-propos* di queste pagine modeste è dettato da valutazioni che non nascono a caso. La temperie culturale che attorno alle inchieste iconologiche ha stimolato mirate investigazioni sul reimpiego e la riconversione delle immagini quando si fanno icona, ha prodotto negli ultimi decenni risultati straordinari. L'inesausto interesse per l'apporto fornito nel 1981 da *La parola dipinta* dello svizzero-italiano Padre Giovanni Pozzi,[1] attesta palesemente come la materia necessiti di continui approfondimenti, ferme restando le originarie motivazioni ermeneutiche dell'indagine. Gli studi recenti di Beat Wyss[2] hanno poi evidenziato come nella nostra società alcuni meccanismi culturali preposti alla trasmissione delle idee rimettano in circolo più o meno volontariamente le immagini, in una sorta di prolungamento storico delle stesse che avviene nel rispetto della teoria freudiana della totemizzazione. La fortuna delle più diffuse icone del nostro tempo, dalle serigrafie di Marylin Monroe di Andy Warhol all'orinatoio di Marcel Duchamp, dalla svastica nazista alla Zuppa *Campbell*, dalle gambe esili e lunghissime dell'*Homme qui marche* di Alberto Giacometti nelle banconote da cento franchi, fino ai simboli progettati per le diverse edizioni delle Olimpiadi, altro non è che il risultato di una convalida pienamente accettata dalla nostra cultura visiva, che ha bisogno di recuperare raffigurazioni note facendole apparire altre.

1 G. Pozzi, La parola dipinta, Milano 1981. Oltre alle accreditate analisi iconologiche di Erwin Panofsky, Aby Warburg, Emile Mâle, Ernst Gombrich, Hans Belting e Anthony Cutler, confluite nella più nota bibliografia sull'argomento, studi circostanziati sul rapporto fra testo e immagine condotti negli ultimi venti anni attorno alla dimensione del sacro si ascrivono a: C. Cieri Via, Nei dettagli nascosto, Firenze 1994; P. Belli D'Elia, L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare, in: La pittura in Italia. L'altomedioevo, Milano 1994, 369–389; S. Settis, Iconografia dell'arte italiana 1100–1500: una linea, Torino 2005; C. Frugoni, La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo, Torino 2010; F. Boespflug, Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte, Torino 2012.

2 B. Wyss, Renaissance als Kulturtechnik, Hamburg 2013.

SZRKG, 108 (2014), 381–405

Per comprendere come si possa pervenire a tali meccanismi, in grado di produrre icone molto vicine ad oggetti di culto, dobbiamo affidarci ai luoghi all'interno dei quali la comparazione fra passato e presente riesce più agevole. Le chiese e in genere gli edifici che ispirano il senso del sacro sono un buon punto di partenza. Tolto lo sfarzo e la sontuosità, che potrebbero risultare fuorvianti, fra questi siti vi è la chiesa di San Martino a Zillis, molto visitata. L'interno è stato definito da qualche turista incantato dal luogo, o da qualche grigionese profondamente legato alla sua terra, *la Sistina dei Grigioni*. È una comparazione favorita da giustificato entusiasmo, ma il dato visivo è di forte impatto: la presenza di un soffitto romanico del XII secolo composto da centocinquantatre formelle dipinte, obbliga il visitatore a mantenere lo sguardo sulle figurazioni cariche di significati evangelici. Con la finalità di illustrare ad uso dei fedeli gli episodi della vita e della passione di Cristo, l'accostamento delle formelle asseconda una tendenza cultuale. Tecnicamente l'ampio soffitto è un complesso di pannelli di legno di cirmolo o di abete di un metro quadro ciascuno, assemblati tra loro per formare un grande rettangolo di diciassette metri di lato per nove. La superficie pittorica delle tavole è stata ricavata lavorando il legno con l'ascia, per ospitare un sottile strato di gesso. Ma oltre alle antiche procedure di esecuzione e al rispetto dei canoni estetici, ciò che merita di essere vagliato portandosi a Zillis, è l'interpretazione medievale del mondo fisico e del mondo invisibile.

Oggi quei criteri di intendere la vita e la morte, lo spazio terreno e sovrumano, la conformazione del cosmo e le gerarchie celesti, suscitano in noi una certa impressione. Ci sorprende anzitutto come la nozione medievale della vita e dell'universo potesse attecchire anche lontano dalle grandi cattedrali e dalle Corti, in luoghi isolati posti ai margini delle città e delle capitali. Nonostante l'evolversi del pensiero, la nostra facoltà di comprendere cosa passasse nella mente di un uomo vissuto nel Medioevo, è molto bassa. Volendo calarci nel mondo variegato delle credenze di quel periodo, il soffitto dipinto di Zillis ci aiuta molto. Due sono i cicli pittorici a cui dobbiamo fare riferimento: uno interno, con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, in proporzione apparentemente squilibrata (quindici pannelli sono dedicati al solo viaggio dei Re Magi), e uno esterno che diventa cornice, dove trovano posto creature mostruose, donne e uomini variamente incrociati con animali, in un'inquietante fusione anatomica di arti, branchie, ali e pinne caudate. Tutto questo caratterizza l'ideazione secondo cui il male del mondo – indicato simbolicamente con gli obbrobri del regno animale – deve occupare una posizione periferica, mentre gli alti valori della cristianità enunciati negli episodi delle Scritture, si collocano al centro del soffitto, dove risiedono le naturali aspirazioni alla trascendenza. Tra segni e simmetrie, gli angeli dipinti che ai quattro angoli suonano le trombe sono una citazione dei celebri versetti con cui Matteo annuncia la venuta del Figlio dell'uomo: «E manderà i suoi angeli con gran suono di tromba per riunire i suoi eletti dai quattro venti, da

un capo all'altro dei cieli.»[3] Traducendo in cifre, il ciclo esterno raggruppa quarantotto tavolette, quello interno ne riunisce centocinque.

La medesima *weltanschaung* motiva anche la congettura, ben diffusa all'epoca, secondo cui la Terra era un'isola piatta immersa nelle acque dell'oceano. È un'elaborazione contrapposta a quella dell'uomo di oggi, di cui si dovrà tenere conto quando ci disponiamo con serena obiettività a studiare i processi dell'evoluzione del pensiero e del progresso scientifico. Disinteressarsi di questi fenomeni equivale a tralasciare un importante tassello della ricerca storica, attuata per analizzare le condizioni che hanno causato il mutamento dei costumi e della società in generale. Animali ibridi e angeli pervasi da impeti salvifici, sono icone ancora ben presenti nella nostra epoca, reinventate per sopperire all'incessante premura di verifiche da parte dell'uomo di oggi, che non si consegna più all'astrattismo ideologico, ma esige conferme scientifiche su cose e fatti.

Le immagini dell'apparenza e la fragilità della psiche

Vero è che esistono anche situazioni in cui le immagini non si lasciano facilmente totemizzare, a causa di una debolezza della nostra psiche che svela un'inclinazione a recepirle come instabili e transitorie. Accadde a Gustav Jung: a Ravenna ebbe il prodigioso abbaglio che avvalora la concezione formulata in *Ricordi, sogni, riflessioni*, secondo cui «nella psiche umana vi sono cose che non sono prodotte dall'Io, ma si producono da sé, e vivono di vita propria»[4]. Si dovrà risalire agli anni Trenta, quando il già affermato psichiatra, autore di numerosi saggi sull'inconscio e all'epoca Presidente della Società Internazionale di Psicoterapia, si recò in Italia per dare continuità a quei viaggi e percorsi che erano alla base dei suoi studi sulla psiche umana. Affascinato dallo splendore dell'arte musiva che da sempre richiama i viaggiatori di tutto il mondo, lo psichiatra svizzero entrò insieme ad un'amica all'interno del Battistero Neoniano per ammirarne i pregiati mosaici. Qui fu attirato dall'immagine di Cristo che allunga la mano a Pietro per salvarlo dalle acque in cui rischia di annegare, e ne tentò *in loco* l'interpretazione, disquisendo con la donna al suo fianco sul significato della morte e della rinascita in seguito al battesimo, a suo parere ben manifesto nell'allegoria del mosaico. Ma la sorpresa l'ebbe al ritorno dal viaggio, quando a Zurigo decise di riprendere le ricerche richiedendo a Ravenna una riproduzione fotografica del particolare che lo aveva colpito. Scoprì così che un Cristo nell'atto di soccorrere Pietro sulle pareti del Battistero Neoniano in realtà non esisteva. Jung l'aveva solo presagita: si era trattato di un'illusione originata in lui dall'incontro fra coscienza e inconscio, in una mescolanza di impressioni difficile da spiegare sul piano sensoriale.[5]

[3] Cf. Matteo 24:31; edizione di riferimento La Sacra Bibbia, testo biblico della Versione Nuova Riveduta, Ginevra 1994, 928.

[4] C. G. Jung, Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung, raccolti ed editi da A. Jaffé, Milano 2006, 225–226.

[5] A. Cunningham, Jung in Ravenna. The Vision Fades, in: Harvest. Journal of the C. G. Jung Analytical Psychology Club London, 51 (2005), 2, 163 e seguenti.

Il turbamento di Jung a Ravenna non era un fatto nuovo.[6] Già vent'anni prima, nel 1914, aveva avvertito un senso di smarrimento davanti alla tomba di Galla Placidia, l'imperatrice romana figlia di Teodosio I. A quel punto, mettendo in relazione le due analoghe esperienze, fu naturale per lui richiamare alla mente il leggendario racconto sulla tempesta che nel 424 d. C. sorprese Galla Placidia, quando da Costantinopoli attraversò il mare per raggiungere l'Occidente. La promessa e il voto di erigere una chiesa a Ravenna e di abbellirla con splendidi mosaici, se lei fosse sopravvissuta ai flutti turbinosi, fu mantenuta dalla raffinata regnante e sorse così la basilica di San Giovanni Evangelista. Ma in epoca successiva un incendio devastò la chiesa e i mosaici andarono distrutti. L'associazione mentale fra la perdita dei mosaici e la mancanza di qualcosa già visibile in precedenza, acquisiva il significato di una privazione che dovette influenzare la sfera irrazionale di un individuo dotato di conoscenze storico-artistiche.[7]

Questa può essere la causa psichica della momentanea intuizione visiva di Jung, tanto più credibile se si considera la condivisione dell'esperienza da parte della sua compagna di viaggio, che pure credette di vedere all'interno del Battistero Neoniano lo stesso mosaico. Anche quando una spiegazione fosse stata possibile, lo psichiatra risolse di annoverare il fatto tra i fenomeni e le cose della psiche che emergono spontaneamente dall'inconscio, anche in assenza di condizioni plausibili per richiamarle. Nel volume autobiografico *Ricordi, sogni, riflessioni* si legge testualmente:

> «Il mio caso non è certo l'unico, di questo genere, ma quando ci capitano cose simili, non si può fare a meno di prenderle più sul serio di quando si sono solo sentite dire o si sono lette. In genere, di fronte a racconti di cose simili, si hanno pronte tutte le spiegazioni possibili: io, per parte mia, sono invece giunto alla conclusione che prima che si possa definire qualsiasi teoria nei riguardi dell'inconscio, ci sia ancora bisogno di farne molte, moltissime esperienze.»[8]

Di esperienze Carl Gustav Jung ne ebbe molte, come viaggiatore e come studioso dedito ai misteri della mente. Il rifiuto di una visione dogmatica della religione, il suo graduale allontanamento dalle teorie di Sigmund Freud, su cui

6 Sulla frequenza delle esperienze sensoriali in cui Jung incorse a Ravenna e altrove, si veda il circostanziato contributo di J. Hillmann, Plotino, Ficino e Vico, precursori della psicologia junghiana, in: Rivista di psicologia analitica, 4 (1973), 2, 326–331.

7 Eloquenti le stesse parole di Jung: «La sua tomba mi sembrava come un ultimo vestigio attraverso il quale potessi avere con lei un rapporto diretto. Il suo destino e tutto il suo essere mi toccavano profondamente e nella sua natura fervente la mia ‹anima› trovava un'adeguata manifestazione storica. Con questa proiezione fu raggiunto quell'elemento atemporale dell'inconscio e quell'atmosfera in cui poté aver luogo il miracolo della visione. In quell'attimo essa non differì minimamente dalla realtà. L'anima dell'uomo ha un carattere eminentemente storico. In quanto personificazione dell'inconscio essa è impregnata di storia e di preistoria, comprende gli elementi del passato e fornisce all'individuo quegli elementi che dovrebbe conoscere della sua preistoria. Per l'individuo ‹l'anima› rappresenta tutta la vita del passato che è ancora viva in lui [...]. Dopo la mia toccante esperienza al Battistero di Ravenna so con certezza che un fatto interno può apparire esterno e viceversa»: C. G. Jung, Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung (cf. nota 4), 340–342.

8 Ibidem, 342.

peraltro si era formato nel tentativo di interpretare i sogni dei pazienti, non gli consentirono di dare al curioso episodio di Ravenna spiegazioni certe. Restava un mistero dell'anima, uno dei tanti: una visione onirica mai sfuocata in ambiguità, ma ben definita, e presente in lui anche a distanza di tempo. Tanto da poterne descrivere, come in un sogno di cui si conserva viva memoria, perfino i dettagli: dai colori (l'azzurro del mare, riferisce Jung), all'ampiezza dei cartigli riempiti con le parole di Pietro e di Cristo.[9]

Le intime visioni di Jung a Ravenna paiono imposte da un principio basilare a cui egli sempre si atteneva quando volgeva il pensiero alla duplice natura del mondo reale, principio sintetizzato nell'aforisma da lui stesso coniato: «Chi guarda fuori sogna, chi guarda dentro si sveglia.» Eppure, quando si prova a far luce su questioni visceralmente sentite da altri, ma talvolta incomprensibili per molti, non deve mancarci la puntigliosa volontà di scavare oltre, di cercare indizi e conoscenze probatorie a cui certa mitografia giocoforza deve arrendersi. In nome di questi propositi, in un recentissimo articolo dal titolo *Carl Gustav Jung due volte a Ravenna*,[10] Giovanni Montanari ha evidenziato le anomalie, le imprecisioni e gli anacronismi presenti nella descrizione fornita da Jung in merito alla sua curiosa esperienza ravennate del 1934.

La pur efficace testimonianza junghiana pare infatti viziata da elementi a cui oggi possiamo dare un'interpretazione. Riconsiderando minuziosamente i passaggi del capitolo IX, intitolato *Ravenna e Roma*, Montanari sottolinea alcune sviste che nell'economia del ricordo di Jung acquistano non poca rilevanza. Vi è, per esempio, la questione del mancato reperimento delle fotografie dei mosaici del Battistero Neoniano. La ricerca di Jung sarebbe avvenuta presso gli Alinari, ma nell'articolo si fa opportunamente notare come allora, a poca distanza dal Battistero, fosse presente l'Agenzia De Stefani, che commerciava in articoli religiosi, mentre gli Alinari erano fiorentini. Ma prima ancora vi era stato un difetto nella lettura esegetica delle Scritture. Montanari ricorda come la richiesta di aiuto a Cristo da parte di Pietro trovi conferma in Matteo 14,24–32, dove si racconta del momentaneo smarrimento dell'apostolo di fronte alla minaccia incombente di una tempesta di mare. E infine si rileva un'ulteriore inavvertenza nella notizia relativa alla distruzione dei mosaici all'interno della chiesa di San Giovanni Evangelista, databile per Jung «nei primi secoli del medioevo», quando in realtà il più documentato Corrado Ricci, Sovrintendente ai monumenti di Ravenna, riconduceva la perdita delle preziose tessere al XVI secolo.

[9] Analoghe e metafisiche parvenze sono rispecchiate all'interno del *Liber novus* di Carl Gustav Jung, conosciuto come *Il libro rosso* e ripubblicato nel 2010 dalla casa editrice Bollati Boringhieri. Il viaggio interiore dello psicanalista, condito da schizzi e disegni da lui stesso realizzati a corredo del testo, è stato riconsiderato di recente dalla psicologa Giancarla Tisselli, che ha sottolineato il valore simbolico delle illustrazioni realizzate da Jung, soffermandosi in particolare su quella coloratissima di una nave in balìa alla tempesta, scossa dalle onde minacciose di un mare a tratti azzurro e a tratti verde.

[10] G. Montanari, Carl Gustav Jung due volte a Ravenna, in: Annali Romagna 2011, supplemento di «Libro Aperto», 2011, 65, 87–95.

L'utile contributo di Giovanni Montanari non sminuisce certo il valore della «scoperta» visionaria di Jung. Semmai, nel tentativo di dare una risposta all'insorgere delle reiterate suggestioni ravennati, penetra e misura l'universo culturale a cui Jung afferiva; un universo non del tutto alieno da profonde impressioni religiose, da echi di un'austera formazione, da retaggi allegorici e «inquinamenti» esoterici. Ne registrò personalmente gli effetti anche Gabriele D'Annunzio, quando lodò Ravenna con versi ad alta densità simbolica: «Ravenna, glauca notte rutilante d'oro, / sepolcro di violenti custodito / da terribili sguardi, / cupa carena / grave d'un incarco / imperiale, ferrea, costrutta / di quel ferro onde il Fato / è invincibile, spinta dal naufragio / ai confini del mondo, / sopra la riva estrema!»[11]. Non è forse questo che si prova varcando le soglie di certe chiese, o nei camminamenti illuminati di notte da una luce diafana e giallastra, sfondo ideale per quegli aspetti misteriosi della nostra mente che talvolta emergono con inquietante evidenza?

Le peculiarità della cultura scritta: fra religione e arte

Un antico adagio russo ci dice che *nel monastero altrui non si va con le proprie leggi*. Che si tratti del soffitto ligneo di Zillis o dei *glauchi* mosaici di Ravenna, umiltà e rispetto sono requisiti essenziali per comprendere ciò che oggi non ci appartiene più. Laici o credenti, un raffronto tra antico e moderno, fra romanico e *new-age*, potrà fornirci spunti di riflessione per arginare il proverbiale *shock* generazionale del mondo che cambia sotto i nostri occhi. Se alla tendenza di totemizzare le immagini talvolta si contrappone il rifiuto della psiche a riconoscerle, va anche detto che i più avanzati studi sulla *parola dipinta* – efficacissima l'espressione coniata da Giovanni Pozzi – censiscono atteggiamenti esclusivi, adottati per utilizzare il segno a fini intimamente cultuali.[12]

È il caso della scrittura micrografica, che azzera ogni volontà di far emergere le esigenze proprie dell'io, in una sorta di eliminazione delle istanze individuali e a vantaggio di un'estetica posta al servizio della dimensione del sacro. Lo avrà appurato tre anni fa il visitatore della stimolante mostra allestita presso i locali espositivi del Landesmuseum di Zurigo intitolata *Le più belle pagine della cultura scritta ebraica. La collezione Braginsky («Die schönen Seiten». Jüdische Schriftkultur aus der Braginsky Collection)*. Chi ha avuto occasione di percorrere quelle sale avrà certamente ammirato tra le opere raccolte dal collezionista sviz-

[11] G. D'Annunzio, Le città del silenzio, in: Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Elettra, vv. 55–63; edizione di riferimento D'Annunzio, Poesie, a cura di Federico Roncoroni, Milano 1978, 298 ss.

[12] Cf. Pozzi, La parola dipinta (cf. nota 1), 11, dove si legge testualmente: «Gioco e pratica dell'arte s'incontrano spesso anche sul terreno sociale, dove se l'una a volte viene inclusa in quelle saltuari disoccupazioni dell'uomo che sono i passatempi, l'altro si veste delle grazie formali che sono proprie della prima. Gioco e arte si ritrovano unite nelle più oscure zone dell'affettività e dell'irrazionale, dove quello che è detto per antonomasia gioco dello spirito si appaia alla preghiera, allo scongiuro, all'epifania dell'eros».

zero René Braginsky, uno straordinario disegno tardo settecentesco incluso in un manoscritto ebraico, con Sansone che regge il mondo.[13] Linee micrografiche di contorno delimitano il biblico personaggio: il tutto è costituito da scritte in ebraico, persino la cornice. Lavori micrografici sui manoscritti ebraici si datano già al XIII secolo nel Nord dell'Europa, dove fu avviata presso le comunità askenazite la consuetudine di inserire a penna nei capilettera d'esordio ricercati addobbi con animali e mostri nati da bizzarri incroci antropomorfi,[14] esattamente come nel soffitto di Zillis. È la testimonianza del radicamento di quell'immaginario medievale che trova rispondenza in una quantità di coeve pitture murali diffuse in Europa, dalle sirene della chiesa di Roffiac in Francia,[15] alla spaventosa bestia dell'Apocalisse che *sale dal mare con dieci corna e sette teste*,[16] ben effigiata nel ciclo di affreschi all'interno del Battistero del Duomo di Padova. Questo solo per menzionarne alcune.

Prestando attenzione alle numerose iniziative degli ultimi venticinque anni, tese a divulgare la cultura e la civiltà ebraica, ci si imbatte spesso negli apparati esornativi a corredo di testi manoscritti e nelle decorazioni masoretiche di *Bibbie*, *Salteri* e *Ketubot*, con colonne tortili, motivi labirintici generati dall'andamento geometrico, o anche libero, di impercettibili parole vergate con uno stilo sottilissimo.[17] Gli abbellimenti micrografici dei codici membranacei del XIII e XIV secolo risentono delle ornamentazioni cosiddette «a tappeto», con schemi geometrici lineari e precisi, simili a quelli ottenuti dalla lavorazione a nodo dei tappeti ispanici e moreschi del XIII secolo. Porteremo qui alcuni esempi attinenti, documentando il perdurare di questa consuetudine dentro e fuori la tradizione ebraica. Un modello significativo è la *Bibbia* con decorazione micrografica della *Massorah* realizzata in Spagna nel XIV secolo, oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale Palatina, istituzione parmense dove peraltro si trova l'importante collezione di manoscritti ebraici catalogata nella seconda metà del Sette-

[13] Sui riscontri della mostra zurighese si veda U. Hafner, Gesammelte Hoffnungen. Prachtvolle Zeugnisse jüdischer Schriftkultur Landesmuseum Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung, 26 novembre 2011, 63, e G. Muscardini, Opere micrografiche, in: Pagine d'Arte, Libretto, 18 (2012), 20–23.

[14] Cf. in proposito L. Mortara Ottolenghi, Manoscritti ebraici miniati nelle biblioteche dell'Emilia-Romagna, in: Arte e cultura ebraiche in Emilia-Romagna, Milano 1988, 165–188.

[15] Cf. F. Selcioni, Le pietre raccontano. Le rivelazioni della casa di Dio, Locarno 2009, 68.

[16] Apocalisse 13:2; edizione di riferimento La Sacra Bibbia (cf. nota 3), 1184.

[17] Per le finalità liturgiche delle decorazioni masoretiche, si rimanda alla più accreditata bibliografia sull'argomento: V. Stassof/D. Gunzburg, L'ornement hebreu, Berlin 1905; Th. Metzger, Les objects du culte, le sanctuaire du desert et le temple de Jerusalem, dans les bibles hebraïques medievales enluminées en Orient et en Espagne, in: Bulletin of the John Rylands Library, 52, 2 (1970), 397–436; e 53, 1 (1970), 167–209; M. Metzger, La Haggadah enluminée, I, Études sur le judaïsme médiéval, II, Leyden 1973; C. Sirat, La lettre hébraïque et sa signification, and L. Arvin, Micrography as Art (43–63), in Etudes de paléographie hébraïque, Paris 1981; Th. Metzger, Ornamental Micrography in medieval Hebrew Manuscripts, in: Bibliotheca Orientalis, 43 (1986), 377–388; Mortara Ottolenghi, Manoscritti ebraici miniati (cf. nota 14), 165–188; A. Ho, The Targum of Zephaniah. Manuscripts and Commentary. Studies in Aramaic Interpretation of Scriptures, Leiden/Boston 2009, 35–180.

cento da Giovan Bernardo De Rossi.[18] Così come significativa è la *Bibbia* spagnola del 1470 conservata alla Biblioteca Estense di Modena, particolarissima per gli arabeschi di riempimento dello specchio di scrittura, che ricordano l'estro di Maurits Cornelis Escher e la sua riproduzione dei diversi piani della conoscenza.

Raffrontato con i primi due esempi, può apparire un'eccezione il *Codex Leningradensis*, celebre manoscritto membranaceo della *Bibbia* realizzato nel 1008 e oggi posseduto dalla Biblioteca Nazionale russa di San Pietroburgo. La singolare caratteristica del codice è data dalla commistione di motivi geometrici ottenuti con la scrittura micrografica ed altri innesti più concettuali tesi alla rappresentazione dei fatti biblici. Basti qui sottolineare come le parole del *Canto trionfale d'Israele*, noto come *Canto di Miriam*[19], intonato in lode di ringraziamento dopo il passaggio sul Mar Rosso, siano inserite graficamente per richiamare sul piano visivo uno sciabordio di onde. La data di produzione del *Codex Leningradensis* non deve tuttavia sbalordirci, se si considera che la nascita delle opere micrografiche su testi di culto si fa risalire al IX secolo in una zona di importanza geografica come Tiberiade, con conseguente estensione ai luoghi della diaspora.

È tuttavia nel Settecento che assistiamo al proliferare, anche fuori dalla pertinenza ebraica, di questa tecnica artistica a torto annoverata ancora nel XIX secolo scorso fra gli «inganni»[20], vale a dire nella categoria degli effetti ottici provocati dall'uso sapiente della penna, della matita e dell'inchiostro per illudere l'occhio umano. La tecnica, una volta dichiarata, provocava autentico stupore in chi osservava da vicino il soggetto, allo stesso modo con cui una ventina di anni fa ci stupivano gli stereogrammi delle celebri *magic cards* prodotte dalla ArsEdition di Monaco di Baviera, dove le istruzioni, ben stampigliate sul retro, raccomandavano: «Avvicinate la cartolina alla punta del naso. Guardate diritto davanti a voi come se voleste attraversare l'immagine. Allontanate lentamente la cartolina, senza socchiudere gli occhi. Davanti ai vostri occhi apparirà un'immagine tridimensionale.»

Ma a rompere lo schema dell'impiego ameno di questi caratteri infinitesimali, è il *Grande dizionario italiano dell'uso* di Tullio de Mauro, dove alla voce *micrografia* leggiamo testualmente: «abnorme piccolezza dei caratteri della scrittura, talvolta sintomo delle sindrome parkinsoniane.»[21] La datazione del vocabolo risale pertanto al XVIII secolo, che è anche il secolo in cui la micrografia, nota

[18] Cf. Manoscritti ebraici della Biblioteca Palatina di Parma, catalogo della mostra allestita alla Biblioteca Nazionale e Universitaria, Sala Berman, Gerusalemme, aprile-maggio 1985, s.l e s.n., 1985. Sulle caratteristiche delle Bibbia spagnola con decorazione micrografica della Masorah, possedute rispettivamente dalla Biblioteca Palatina di Parma e dalla Biblioteca Estense di Modena, si rimanda a G. Muscardini/M. C. Nascosi, Schede n. 5 e n. 6, in: Arte e cultura ebraiche in Emilia-Romagna (cf. nota 14), 185.

[19] Esodo 15:1; edizione di riferimento La Sacra Bibbia (cf. nota 3), 67.

[20] Cf. M. Foresi, Tocchi in penna, inganni, micrografie, in: Bollettino dell'antiquariato, n. 3–4, marzo-aprile 1921, 5; A. Davoli, La micrografia. Arte o capriccio artistico? Memoria storica con 3 riproduzioni, Reggio Emilia 1935.

[21] Cf. T. De Mauro, Grande dizionario italiano dell'uso, Torino 1999, vol. IV, 182.

ai bibliofili da tempo, si manifesta come arte minore e non come espressione di scarsa salute mentale. L'esempio più calzante, che nel Settecento fece della tecnica micrografica una gara di certosina pazienza, è un profilo di Dante Alighieri alto solo cinque centimetri, con i lineamenti ben rispondenti all'iconografia conosciuta, ma dove i chiaroscuri del volto, le pieghe delle vesti e lo spazio in cui il Poeta è campìto, sono «costruiti» a penna mediante l'inserimento a caratteri ridottissimi della trascrizione del primo canto dell'*Inferno*, cui si aggiungono, per sovrammercato, altri tre sonetti. I caratteri sono volutamente occultati e non visibili ad occhio nudo, persi, nascosti, per rendere una visione d'insieme che crea anzitutto meraviglia e ammirazione per il talento dell'esecutore, in grado di immettere in uno spazio minimo un'enorme quantità di lettere.

Straordinario per l'eccellenza delle finiture, è un anonimo ritratto di Giovanni Calvino realizzato in Svizzera nel 1698, a cui hanno dato visibilità nel 2006 la Bridwell Library, la Perkins School of Theology e la Southern Methodist University di Dallas. Realizzato a penna e inchiostro su pergamena acquerellata, il minuzioso lavoro micrografico si percepisce nella barba di Calvino, nel copricapo e negli abiti blusanti, formati da fitte citazioni in tedesco derivanti dalla traduzione dell'*Ecclesiasticus* e degli *Apocrypha* di Martin Lutero.[22] Ai bordi dell'ovale una scritta in latino ci ricorda come il profilo del riformatore provenga da un ritratto dipinto dal vivo da Lucas Cranach il Giovane. Alla base si legge il motto *Frustra impiis ringentibus*, chiara allusione agli estremi precetti calvinisti secondo cui gli eterodossi, i calunniatori, i perversi, i turbolenti e i fondatori di sette, dovrebbero essere duramente avversati come empi.

Restando in ambito protestante, rileviamo pari cura esecutiva nelle due micrografie con Martin Lutero attribuite a Johann Michael Püchler, l'una conservata alla Staatsbibliothek di Bamberg e l'altra presso la Donau-Universität di Krems. Con angolazione diversa, l'una speculare all'altra, le immagini micrografiche del riformatore tedesco, entrambe mutuate dal celebre dipinto realizzato nel 1529 da Lucas Cranach il Vecchio,[23] sono campite all'interno di un ovale formato da scritte ben leggibili rispetto a quelle più minuscole che compongono le vesti e i capelli del soggetto.

In questi ultimi tre esempi riscontriamo una palese consonanza con i principi elaborati dai riformatori in merito alle funzioni dell'arte, ritenuta un mezzo per celebrare la gloria di Dio e le straordinarie abilità dell'uomo. Con il preciso di-

[22] Anonimo, Ritratto di Giovanni Calvino, penna e inchiostro calligrafico, con acquarellatura e bordo dorato su pergamena [Svizzera], 1698. L'ispezione ravvicinata rivela che questo ritratto di Calvino, mutuato da un dipinto di Lucas Cranach il Giovane (1515–1586), include micrografie ricavate dal primo capitolo della traduzione tedesca di Lutero dell'Ecclesiasticus, libro di Apocrypha.; cf. ‹http://smu.edu/bridwell_tools/exhibits/calvin.text.htm›.

[23] Sui rapporti di amicizia tra Martin Lutero e Lucas Cranach il Vecchio, denominato a pieno titolo «il pittore della Riforma», si rimanda a F. R. Morelli, Lucas Cranach il Riformatore, in: Il Giornale dell'Arte, 302 (2010), 32. Per un raffronto fra il ritratto di Lutero dipinto da Cranach e le immagini micrografiche conservate a Bamberg e a Krems, si veda la scheda descrittiva dell'opera posseduta dalla Galleria degli Uffizi di Firenze, in Galleria degli Uffizi. Catalogo generale, Firenze 1979, 229.

vieto, tuttavia, di dare vita ad oggetti di culto o idoli da venerare. In ambito protestante si è assistito tra il XVI e il XVII secolo a veri e propri «pentimenti» ideologici dopo la furia iconoclasta che ha portato all'accettazione dell'idea secondo cui l'opera d'arte si attesta unicamente come strumento contemplativo, ma quel tanto che basta per indurre l'osservatore a riflettere sulle invidiabili doti di chi lo ha prodotto.[24] Meglio i momenti della vita quotidiana, le abitudini del vestire, le mode adottate nel portare barba e baffi, piuttosto che perturbanti scene di martirii, flagellazioni e crocifissioni. Specie quando l'abbigliamento, le barbe e i baffi, impreziositi in effigie dalla destrezza calligrafica di un micrografo, riguardavano i grandi riformatori.

Dagli estrosi esempi derivanti dalla tradizione ebraica e calvinista, possiamo ora convogliare la nostra trattazione nell'alveo della tradizione cattolica, avendo anzitutto come riferimento l'*Ecce homo* di Johann Michael Püchler conservato alla Stiftsbibliothek di San Gallo, desunto dal noto dipinto di Guido Reni e menzionato dallo stesso Giovanni Pozzi in apertura al suo celebre saggio.[25] Con la presentazione di altri due prototipi emiliani, dimostreremo altresì come la tecnica micrografica, prolungandosi nell'Ottocento, abbia invaso sia l'ambito laico che quello religioso.

Nelle raccolte dei Musei Civici d'Arte Antica di Ferrara si conserva su materiale cartaceo una *Mater Pietatis* dalle fattezze delicate.[26] Come per la corona di spine e i capelli del citato *Ecce homo* di Püchler, i contorni e l'intero campo in cui la figura è inserita sono invasi da scritte impossibili a distinguersi senza l'uso di una lente. Inscritta in un doppio cerchio a sfondo giallo, le mani giunte e la testa reclinata in atto di umiltà e meditazione, la Vergine sembra presa a modello dalle tavole di Antonello da Messina o dalle incisioni con lo *Stabat Mater* sulle immaginette sacre. Un doppio cerchio esterno, ancora su sfondo giallo, raccoglie il tutto con funzione di cornice, mentre nello spazio mediano, o «contorno», si trovano otto foglie verdi attorno alle quali si muove un'insistita traccia che assume forma geometrica. Ponendo sotto la lente la *Mater Pietatis* con i suoi cerchi e contorni, si noterà un improvviso affiorare di fittissime scritte che compongono testi in latino e in lingua italiana. Nello specifico la figura della Vergine contiene in latino *l'Uffizio della Madonna, sino alle Laudi, e due Orazioni*, come si evince dalla spiegazione didascalica fornita a margine basso dallo stesso micro-

[24] Sulle differenti concezioni maturate dalle confessioni riformate in merito all'arte, si rimanda al recente saggio di Roberto Alessandrini Bibbia e arte, Torino 2012, in particolare alle 13–18.

[25] Cf. Pozzi, La parola dipinta (cf. nota 1), 16. Per un approfondimento degli studi condotti sull'opera micrografica di Püchler posseduta dalla Stiftsbibliothek di San Gallo, cf. A. Naegele, Das Passionsbild in der Bibliothek des Klosters St. Gallen, ein Werk des Schreibkünstlers Püchler von Schwäbisch-Gmünd, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde/Indicateuer d'antiquités suisses, NF 29 (1927), 53–56; E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen. Die Stadt St. Gallen. Das Stift, in Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 45/III/2, Basel 1961, 279.

[26] Mater pietatis, disegno a matita con inserimenti calligrafici e micrografici, Ferrara, Archivio dei Musei Civici d'Arte Antica.

grafo, tale *Luigi Zanetti Bolognese*, che dichiara di voler dedicare la sua prova di bravura al Vicario Generale Monsignor Gian Domenico Conti; nel «contorno» si leggono le *Sette Allegrezze di Maria Vergine e la sua Orazione*, mentre il testo della celebre *Ave Maris Stella* è distribuita all'interno delle otto foglie verdi, con *incipit* nella foglia numerata *9.* in cifra araba: *Ave, maris stella / Dei mater alma / atque semper virgo / Felix caeli porta...* Riguardo alle diverse fasi della realizzazione, c'è da rilevare come i microcaratteri siano stati apposti solo dopo il primo abbozzo: lo dimostrano le scritte che marcano in scuro le parti del viso – occhi, naso, sopracciglia e bocca – o del panneggio, dove creano volute ombreggiature. Lo sviluppo della microscrittura sui cerchi e le parti interne delle foglie, tende invece a formare i motivi ornamentali di fondo.

Il rimando e la citazione dantesca sono qui ipotizzati in rapporto a tre presupposti, casuali ma eloquenti per chi si sia addentrato nello studio del canto XXXIII del *Paradiso*[27]: 1. la Vergine orante, le mani giunte, che intercede insieme a San Bernardo perché Dante possa essere ammesso alla visione di Dio; 2. i tre cerchi che racchiudono la divinità: *Nella profonda e chiara sussistenza / dall'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza*; 3. la presenza di foglie nel contorno: *così al vento nelle foglie levi / si perde la sentenza di Sibilla*. Questa lettura, accettabile e non forzata, *lectio facilior* è confermata nella citazione del micrografo contenuta nel fregio zigzagante e posto fra i due cerchi, all'altezza della foglia contrassegnata con la cifra araba *6.*, dove si legge: *Come dice S. Bernardo, non si concede grazia quaggiù in terra, che prima non passi per le vostre santissime mani.*

Constatata la perfetta aderenza con le parole attribuite da Dante allo stesso San Bernardo nel XXXIII canto del *Paradiso*, quando al cospetto della madre di Cristo pronuncia la nota orazione con incipit *Vergine madre, figlia del tuo figlio...* [28], la seconda micrografia, sempre conservata presso i Musei Civici d'Arte Antica di Ferrara, è più tarda rispetto a quella settecentesca firmata da Luigi Zanetti. Il lavoro su carta, datato 1837, si ascrive a tale *Gabriele Salusti da Bagnacavallo*, ed è dedicato *all'Avvocato Faustino Bertocchi, Amatore, e Coltivatore Delle Scienze ed Arti Belle*. Qui la tecnica vanta altre peculiarità, poiché nel produrre il soggetto – un fiore abbellito con petali e svolazzi calligrafici – l'autore rende note anche le sue attitudini di verseggiatore, includendo nella corolla un'*Anacreontica* di ben 130 versi *sopra l'uso della ragione nel giudicare*, e nei petali una serie di otto precetti ai quali si deve attenere chi pratica l'impegnativa professione di *mandare* i propri simili innocenti o colpevoli. I versi sono dunque indirizzati ad un uomo di legge e rispondono a finalità morali piuttosto che encomiastico-celebrative. Malgrado l'*incipit* leopardiano (*Sia questo nuovo Carme per te soave...*), sarebbe troppo banale fantasticare sulla data dell'anacreontica (1 aprile 1837) e metterla in relazione con la data di morte di Giacomo

[27] Cf. La Commedia di Dante Alighieri, Paradiso, con il commento di Robert Hollander, traduzione e cura di Simone Marchesi, Firenze 2011, 361.

[28] Ibidem.

Leopardi (4 giugno 1837), azzardando così possibili influenze letterarie del Recanatese sul più anonimo Gabriele Salusti da Bagnacavallo. Più del valore letterario del testo, più dell'analisi del metro, acquista interesse qui lo schema al quale l'eclettico Salusti ricorre per fare sfoggio del proprio bagaglio culturale in uno stravagante *mélange* etico-figurativo: otto petali di un fiore contengono dettami di ordine morale, la corolla racchiude in forma poetica i principi basilari di un uomo di legge (*La saggia Filosofia*), e a monito perpetuo si staglia in esergo la lapidaria scritta *ivstitia virtvs omnivm est domina et regina virtvtvm*. Resta il fatto che questo «fiore» è un esempio ottocentesco di micrografia dove il pur diligente lavoro perde di grazia e armonia.

Se nel Settecento i caratteri erano volutamente occultati e non visibili ad occhio nudo, l'attenta osservazione di questi due modelli e la comparazione fra loro, spiega come la seconda «inganni» meno l'occhio rispetto alla prima, e come prevalga l'intenzione morale a scapito della buona fattura. E neppure si cela il suo autore, che si spertica in lodi per il destinatario, facendo precedere il «fiore» da due lettere d'accompagnamento dove fa risaltare la propria vocazione di «micrografo».

La micrografia come stile personale per l'isolamento e la riflessione. L'esempio di Robert Walser

Esulando dalla dimensione del sacro per entrare in quella più complessa della sfera privata, dove alcune metodiche di auto-analisi assumono talvolta connotazioni patologiche, va precisato come il rimpicciolimento della scrittura sottenda talvolta a una volontaria autoemarginazione dal consesso sociale. Nella fattispecie la scrittura usata per comunicare con l'esterno diventa indecifrabile ai più. Va qui ricordato che il termine «microgramma» coniato da Jochen Greven quando si ripropose di sondare le ragioni psicologiche del graduale rimpicciolirsi della grafia nello scrittore svizzero Robert Walser,[29] riconduce alla misurazioni

[29] Scomparso nel marzo 2012, Jochen Greven ha avuto il merito di curare l'opera di Robert Walser nella monumentale edizione R. Walser, Das Gesamtwerk in 12 Bänden, a cura di Jochen Greven, Zürich/Frankfurt a. M. 1978, salutata con benevolo consenso dalla stampa tedesca; cf. a questo proposito C. Schulz-Gerstein, Majestätischer Untertan, in: Der Spiegel, 16, (1978) 241–246. Per approfondimenti sui «microgrammi walseriani» si rimanda a Robert Walser. Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1933, herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a. M. 1985–1990; dei 6 volumi che compongono l'unità bibliografica, i primi 4 sono stati curati da Werner Morlang e Bernard Echte, entrambi responsabili di aver decrittato i microgrammi walseriani, mentre i voll. 5 e 6, Frankfurt a. M. 2000, sono stati curati da Bernard Echte, pur con il valido ausilio di Werner Morlang per quanto attiene l'esame critico; una recente traduzione inglese dell'opera si ascrive a Susan Bernofsky, edita con il titolo di Microscripts. Robert Walser e postfazione di Walter Benjamin, New York 2010; R. Walser, Testi inediti e studi, traduzione di Gino Giometti, con un microgramma del 1926, in: Marka, IX (1989), 26, 1–89. Si vedano inoltre: W. Morlang, The singular bliss of the pencil method. On the microscripts, in: The Rewiew of Contemporany Fiction, Robert Walser Number, XII (1992), 1, Naperville, Illinois, 95–105; M. Harman, A Secretive Modernist: Robert Walser and his micro-

meccaniche della variazione del carattere calligrafico in rapporto a una patologia conclamata. Senza spingerci a teorizzare su latenti disturbi mentali che non siano quelli di un'autoesclusione dalla realtà, e senza cedere a nostra volta dalla tentazione di *far uso della ragione per giudicare*, ci si può solo interrogare sull'opportunità di ricorrere a un'interiorità così sofisticata. Ma ci limiteremo qui a considerazioni di ordine estetico su questi «capricci d'arte», accogliendo per buono il «delirio» di Robert Walser, un autore tormentato che riusciamo ad immaginare piegato sui fogli, la mano rattrappita nel tentativo di ridurre al minimo la grafia. E ripensando a Robert Walser per istintiva associazione la mente ritorna alle parole pronunciate da Bernard Echte nel corso della cerimonia di apertura della mostra *Robert Walser zu Gast bei Paul Klee*, tenuta a Berna per il centenario della morte: *la scrittura non era qualcosa di strumentale, utile solo a trasmettere delle informazioni, ma* [per Walser n.d.a.] *lo scrivere sembra derivare dal disegno, ovvero la grafia personale ha molto a che vedere con una predisposizione interiore, con la propria fantasia, con il modo in cui si da' forma ai contenuti.*[30]

La mente ritorna anche alle fasi di uno stimolante convegno svoltosi a Bologna il 1 e 2 dicembre del 2000,[31] dove i relatori che vi parteciparono, da Mattia Mantovani a Bernhard Echte, da Werner Morlang ad Anna Fattori,

---

scripts, ivi, 114–117; Robert Walser und die moderne Poetik, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1999, unitamente all'entusiastica recensione di S. Beretta, in: Osservatorio critico della germanistica, IV (2001), 11, 21–24; A. Fattori, Lass Dein Denken einen Strom sei. Robert Walsers Mikrogramme, in: Schweizer Monatshefte, 82 (2002), Heft 3/4, 60–63; Id., Invito alla lettura dei tardi microgrammi walseriani, relazione presentata al Convegno Robert Walser. I mondi del manoscritto, Bologna, 30 novembre–1 dicembre 2000, in: Zibaldoni e altre meraviglie, seconda serie, marzo 2006, ‹http://www.zibaldoni.it›; P. Gronau, Ich schreibe hier dekorativ. Essays zu Robert Walser, Würzburg 2006; R. Walser, Mikrogramme, Berlin 2011; G. Recuperati, I microgrammi ovvero l'arte della scrittura in miniatura, in: La Repubblica, 13 novembre 2011, 46. Relativamente ai testi di Walser che nel tempo hanno goduto della pubblicazione dopo essere stati decrittati, cf. R. Walser, Una specie di uomini molto istruiti. Testi sulla Svizzera, traduzione di Mattia Mantovani, Locarno 2005, e L. Reitani, Walser, il potere fantastico della parola, in: L'Unità, 9 novembre 2007, 25.

30 Completava la mostra un agile catalogo uscito con le seguenti note tipografiche: Robert Walser zu Gast bei Paul Klee. Ausstellung zum 50. Todestag von Robert Walser, 1878–1956, 28.1. bis 25.02.2007, Zentrum Paul Klee, Bern, 2007; sulla manifestazione bernese si veda inoltre P. Beltrame, Robert Walser ospite di Paul Klee, in: ‹www.swissinfo.ch›, 30 gennaio 2007.

31 Cf. Per Robert Walser, a cura di Renata Adamo e Cristiano Tavassi, Atti del Convegno svolto a Bologna il 1–2 dicembre 2000, in: Zibaldoni e altre meraviglie, seconda serie, rivista letteraria telematica, ‹www.zibaldoni.it›. Sulla corrispondenza tra testo e immagine in Robert Walser, cf. A. Fattori/M. Gigerl, Karl und Robert Walser. Bild(er) und Text in ‹Leben eines Malers›, in: Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, Atti del convegno Auf den Text horchen. Das geschriebene Wort bei Robert Walser (= Ascoltare il testo. La parola scritta in Robert Walser) tenuto a Roma dall'8 al 10 novembre 2007 a cura di Anna Fattori, München 2008, 89–205, e A. Fattori, La fortuna di Robert Walser in Italia, relazione presentata presso la Libreria Simon Tanner per i 50 anni della morte di Walser, Roma, Istituto Svizzero, 23 Gennaio 2007, in: Homo Sapiens. Rivista di filosofia, arte e letteratura, nuova serie, 1 (giugno 2009), 1, 28–58.

evidenziarono con perizia il legame esistente fra la complessa personalità dello scrittore, affetto da malattia mentale e ricoverato dal 1929 fino alla morte nelle cliniche psichiatriche di Berna e di Herisau, e la sua minutissima grafia. Quella scrittura, che in molte occasioni ha dato luogo a fantasiose supposizioni, parve ai critici e agli esegeti un espediente esistenziale dello scrittore per celarsi e rendersi invisibile. Di «microgrammi walseriani» si parlò fin dagli anni Sessanta, notando come la grafia dello scrittore, nei 526 fogli prodotti nel periodo 1924-1933, si facesse sempre più minuscola per una consapevole volontà di autoemarginazione[32] che sottendeva a un'irrefrenabile esigenza di libertà ma anche di rinascita, come sottolineò in più occasioni Bernard Echte analizzando i microgrammi al loro primo apparire. Una forma deviante della scrittura finalizzata ad un raccoglimento interiore con cui superare la crisi esistenziale.[33]

Non ci sorprende che oggi l'eterno mito dell'anticonvenzionale e dell'antisociale, talvolta spiegato con il binomio *genio e follia*, giunga a noi attraverso Robert Walser, per consentirci di distinguere finalmente fra autentiche disfunzioni della mente e una certa dissidenza interiore, quando la personalità del presunto *paziente* è in aperto conflitto con il suo tempo. Nel 1961, a cinque anni dalla morte di Robert Walser, sciolti i preconcetti sulle disfunzioni psicotiche e psiconevrotiche, l'eminente neuropsichiatra Gaetano Boschi formulò per l'altrettanto inquieto Torquato Tasso la diagnosi di *epilettoidismo, cui possono essere riferiti anche quei disturbi delle sfere timica, psicosensoriale e ideativi, che in passato indirizzarono verso un giudizio di psicosi.*[34] In modo analogo la diagnosi per Robert Walser fu quella di schizofrenia, anche se gli studiosi concordano per una passiva alienazione di chi non è in condizione di accettare il presente. La dimensione straniante si legge nella prosa dello scrittore svizzero, che ricorre ai paesaggi dell'Engadina come luoghi della contemplazione in un fluire di immagini senza possibile legame fra di loro, ma dove si avverte non propriamente la patologia, quanto il desiderio di fuga. Si comprende così l'isolamento volontario di Walser, la cui condizione di scrittore era ben diversa: affermando di

[32] In riferimento alla necessità di Robert Walser di autoemarginarsi attraverso la scrittura micrografica, ben circostanziata risulta la recente tesi di Dottorato di Sara Ascolese intitolata Scomparire dal mondo: la parabola artistica di Robert Walser, Università degli Studi di Milano, Scuola di Dottorato Humanae Litterae, Dipartimento di Lingue e Letterature straniere, Sezione di Germanistica, Studi letterari e filologici dell'area slava, germanica e scandinava, XXV Ciclo, Anno Accademico 2012, in particolare il capitolo 5, I microgrammi e la malattia, 148–170.

[33] Cf. R. Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925, hg. v. Bernhard Echte/Werner Morlang, Band I, Prosa, Frankfurt a. M. 1985, 580, dove si legge testualmente: «Der Umweg durch das Bleistiftgebiet ermöglichte ihm bis zuletzt, selbst schwerste Erfahrungen persönlicher Krise aufzufangen und umzuwandeln.»

[34] Cf. G. Boschi, Torquato Tasso: folie ou névrose? Conférence donnée à la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines en Sorbonne. Paris, 30 novembre 1961, in: L'Encephale, n. 6 (1961), 599–610; Id., Non follia ma nevrosi quella di Torquato Tasso, in: Neuropsichiatria, XVIII (1962), 1, 1–17.

«scrivere per il suo piacere»[35], testimoniava un'assoluta incuranza per i possibili fruitori e i destinatari delle sue pagine, a vantaggio di una proficua esplorazione del proprio mondo interiore.

L'esilio psichico dello scrittore elvetico era talmente permeato di episodi all'apparenza poco sostanziali, da facilitare in lui l'evocazione di luoghi in cui immergere la miriade di sogni e personaggi che popolarono la sua angustiata esistenza. La scelta dei luoghi grigionesi, in parte fatati e in parte concreti, pare il frutto della capacità di esporre fatti e cose avendo ben presente la loro precarietà. Nelle semplici proiezioni di un sogno ad occhi aperti, i Grigioni sono lo sfondo più idoneo per ragionare sui tempi che cambiano. Qui la visione religiosa di Walser si risolve nell'amore per l'esistenza, nel *piacere della riflessione e* nel *sentimento di non essere responsabili nelle sventure*,[36] espressi non di rado in caratteri minutissimi a formare autentiche geometrie come nelle decorazioni masoretiche. Una forma di culto vissuto interiormente, da estendere agli altri ma solo in modo criptico e impenetrabile.[37]

Il processo mentale a cui Walser aderisce con i suoi microgrammi, si può assimilare ad una tecnica attraverso la quale dar conto a se stessi di una personalissima tipologia di culto, niente affatto allineato con le liturgie riconosciute. Se gli «inganni» e i «capricci d'arte» della micrografia sono intesi come teatro esibitorio di una religiosità rappresa attorno alle scritte con cui si disegna, i microgrammi walseriani denunciano una recondita esigenza molto vicina all'autobiografia spirituale, suffragata peraltro da raggiunte certezze: «Gli scrittori non devono ritenersi grandi per il fatto che si tengono stretti al grandioso, devono piuttosto cercare di eccellere nelle piccole cose. Bisogna imparare a dire cose belle sull'oggetto più infimo, ciò sarebbe meglio che esprimersi miseramente su un ricco pretesto», si legge nella raccolta di prose intitolata *La rosa*.[38]

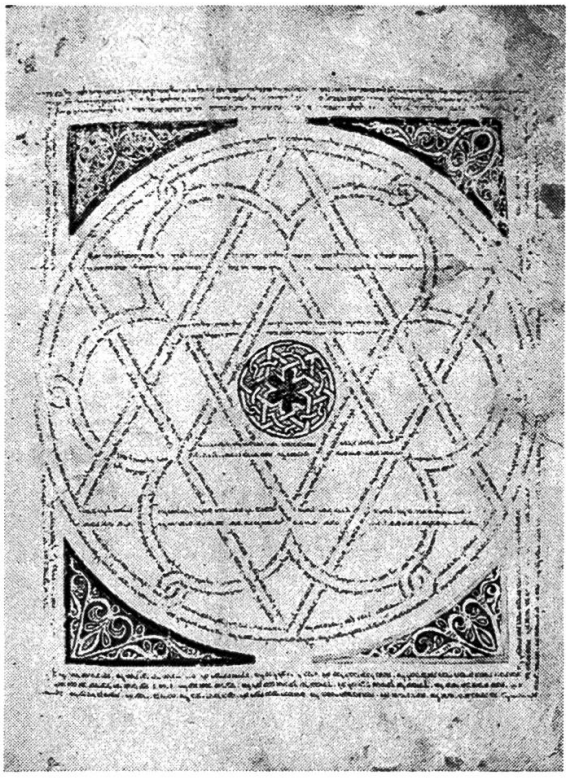
[35] Cf. Walser, Gesamtwerk (cf. nota 29), vol. V, 366, dove si legge: «Ich selbst schreibe zu meinem Vergnügen.»

[36] La definizione per esteso fu riportata da Peter Bichsel in un sentito ricordo di Robert Walser, rifuso in un articolo del 2006 intitolato Leggere i fratelli Tanner e pubblicato in ‹www.zibaldoni.it›: «La religione, secondo la mia esperienza, è amore per la vita, profondo attaccamento alla terra, gioia dell'istante, fiducia nella bellezza, fede negli uomini, spensieratezza nei conviti con gli amici, piacere della riflessione e il sentimento di non essere responsabili nelle sventure».

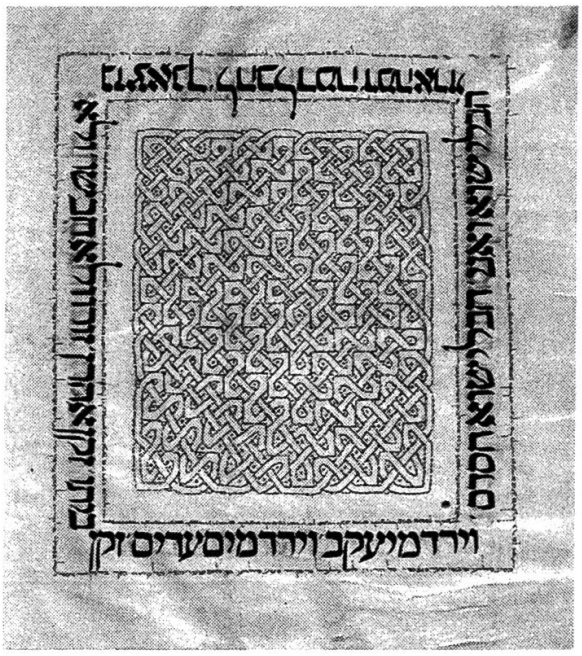
[37] Cf. in proposito S. Aman, La religiosità di Walser, in: Homo Sapiens (cf. nota 31), 115–142.

[38] Cf. R. Walser, Un ceffone e altre cose, ne La rosa, Milano 1992, 79.

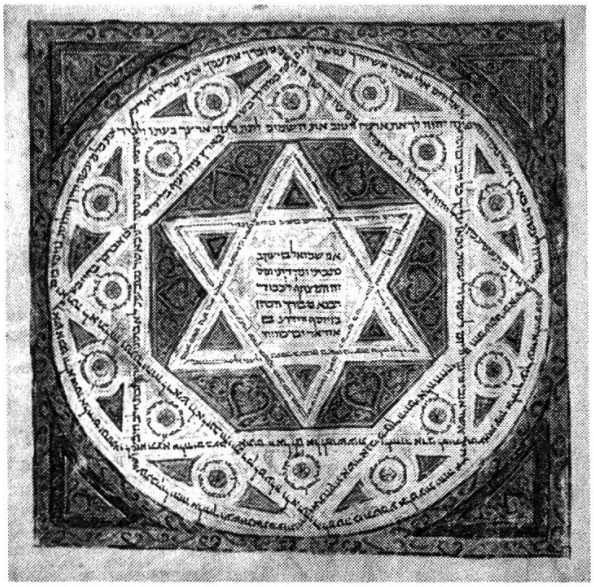
01.
Il gigante Sansone in micrografia, Sefirat ha-Omer (conteggio dell'Omer) e altre preghiere, 1795, trascrizione e illustrazioni di Baruch ben Shemariah, Amsterdam.
© Braginsky Collection, Zurigo. Foto: Ardon Bar-Hama.



02.
Bibbia, Spagna, 1300 ca., c. 4v, pagina con decorazione masoretica, Parma Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 3183



03.
Bibbia con Massorah magna, parva e finale, Spagna, 1470 ca., pagina con decorazione masoretica, Modena, Biblioteca Estense, Antico Fondo Estense Manoscritti Orientali, Ms. α. 0.5.9



04.
Codex Leningradensis
San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale Russa, segnatura Firkovich B 19 A.
© ‹http://www.lebtahor.com/ScribalArt/images/lencodexstar_jpg.jpg›

05.
Ketubbah per le nozze di Šabbetay del fu Yishaq Uzzi'el con la Na'omi di Šelomah Foa, in Modena, venerdì 1 Elul 5488 (1 agosto 1728), Modena, Biblioteca Estense

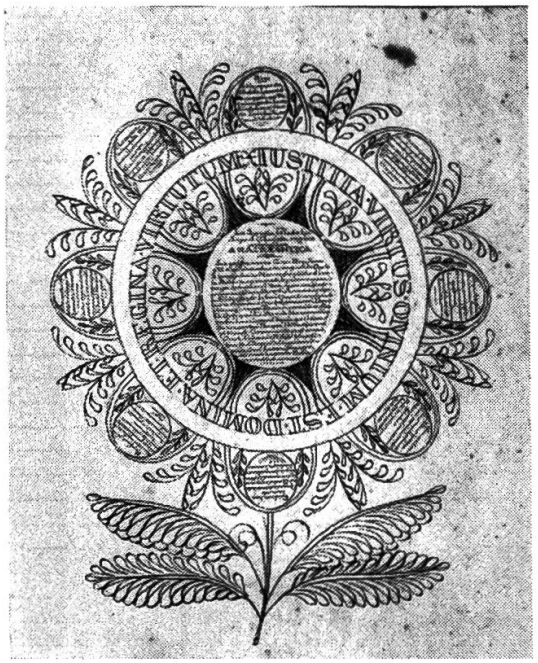
06.
Anonimo, *Ritratto micrografico di Giovanni Calvino*, penna e inchiostro calligrafico, con acquarellatura e bordo dorato su pergamena [Svizzera?], 1698. L'ispezione ravvicinata rivela che questo ritratto di Calvino, mutuato da un dipinto di Lucas Cranach il Giovane (1515–1586), include una micrografia ricavata dal primo capitolo della traduzione tedesca di Lutero dell'*Ecclesiasticus*, libro di *Apocrypha*. © 2006 Southern Methodist University

07.
Ritratto micrografico di Martin Lutero realizzato da
Johann Michael Püchler Bamberg, Staatsbibliothek,
‹http://www.staatsbibliothek-bamberg.de/index.php?id=1490›

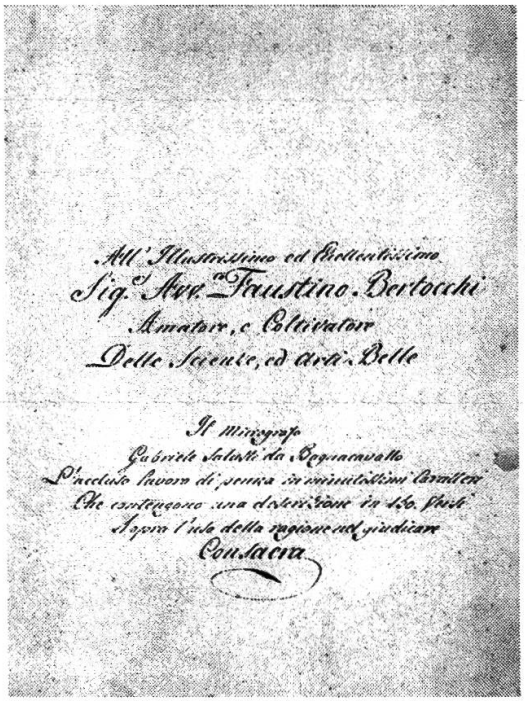
08.
Ritratto micrografico di Martin Lutero realizzato da
Johann Michael Püchler, 36 x 24,4 cm, inclusi 2 cm. di bordo
bianco Krems, Fakultät für Bildung, Kunst und Architektur
‹http://www.donau-uni.ac.at/de/department/arts-
management/zentrum/bildwissenschaften/fineartprints/index.php›

09.
Ecce Homo, micrografia realizzata da
Johann Michael Püchler, penna e inchiostro nero su
pergamena montata su cartoncino, cm 33,9 x 25,7

10.
Mater pietatis, disegno a matita con inserimenti calligrafici e micrografici, Ferrara,
Archivio dei Musei Civici d'Arte Antica



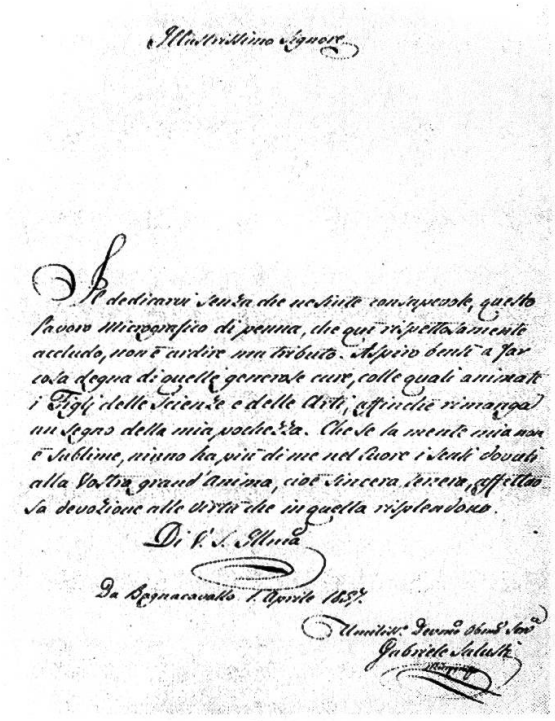
11.
La saggia filosofia, con inserimenti micrografici, anacreontica,
Ferrara, Archivio dei Musei Civici d'Arte Antica



All'Illustrissimo ed Eccellentissimo
Sig.r Avv.to Faustino Bertocchi
Amatore, e Coltivatore
Delle Scienze, ed Arti Belle

Il Micrografo
Gabriele Salusti da Bagnacavallo
L'accluso lavoro di penna in minutissimi Caratteri
Che contengono una descrizione in 150. Versi
Sopra l'uso della ragione nel giudicare
Consacra

12.
Gabriele Salusti da Bagnacavallo, lettera e dedica
«all'Avvocato Faustino Bertocchi, Amatore, e Coltivatore Delle Scienze
ed Arti Belle»; lettera di accompagnamento all'opera *La saggia filosofia*



Illustrissimo Signore

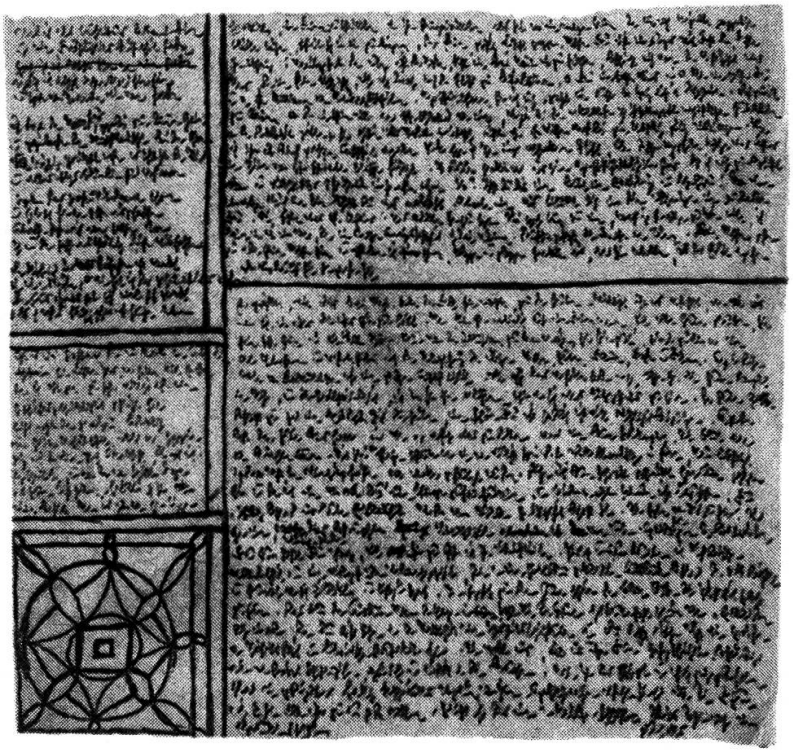
Il dedicarvi senza che ne siate consapevole, questo lavoro Micrografico di penna, che qui rispettosamente accludo, non è ardire ma tributo. Aspiro bensì a far cosa degna di quelle generose cure, colle quali animate i Figli delle Scienze e delle Arti, affinchè rimanga un segno della mia pochezza. Che se la mente mia non è sublime, niuno ha più di me nel cuore i sensi dovuti alla Vostra grand'anima, cioè sincera tenera, affettuosa devozione alle virtù che in quella risplendono.

Di V. S. Ill.ma

Da Bagnacavallo 1. Aprile 1857.

Umiliss.o Devmo Obmo Servo
Gabriele Salusti

13.
Gabriele Salusti da Bagnacavallo, seconda lettera
di accompagnamento a *La saggia filosofia*



14.
Microgrammi di Robert Walser
‹http://www.ljplus.ru/img4/c/o/cosmicore/Walser_Mikrogramm_01.jpg›

Libertà e geometrie del culto interiore. Decorazioni masoretiche, esercizi calligrafici e microgrammi

La tecnica micrografica, di cui riscontriamo la presenza già nel XIII secolo sulle pergamene ebraiche usate a scopo cultuale (*Haggadot* e *Ketubbot*), è stata spesso interpretata con valenza liturgica. È pertanto rivelatrice di verità a cui è difficile accedere se non attraverso un occhio allenato ed attento. Censita dai bibliofili del XVIII secolo nella categoria degli «inganni» e bollata come «capriccio d'arte», alla micrografia diedero rilevanza gli studiosi e i biografi dello scrittore svizzero Robert Walser, che oltre cinquant'anni fa iniziarono a decifrarne i criptici «microgrammi» per porli in relazione con la sua patologia e con la dimensione religiosa. Entrando nel merito di questioni riguardanti il rapporto fra arte e immagine, il segno micrografico riveste particolare importanza quando si vogliano investigare le motivazioni psicologiche che determinano l'adozione di segni minuscoli, sia per una conscia volontà di autoemarginazione, che per una forma originale di culto interiore.

Microgrammi – tecnica micrografia – scopo cultuale – arte e immagine – culto interiore – Robert Walser.

Liberté et géométrie du culte intérieur. Ornements massorétiques, exercices calligraphiques et microgrammes

La technique micrographique, présente déjà au 13ème siècle sur des parchemins hébreux utilisés dans un but cultuel (Haggadot et Ketubbot), a souvent été interprétée en fonction de sa signification liturgique. Pour cette raison elle révèle une vérité à laquelle il est difficile d'accéder – si ce n'est par un regard entraîné et attentif. Classée par les bibliophiles du 18ème siècle dans la catégorie des «falsifications» et stigmatisée comme «marotte de l'art», la micrographie a fait l'objet d'études de chercheurs et biographes de l'écrivain suisse Robert Walser. Il y a plus de cinquante ans, ceux-ci ont commencé à déchiffrer des microgrammes «cryptiques», afin de les mettre en relation avec sa pathologie et dimension religieuse. En suscitant des questions sur la relation entre art et image, le signe micrographique revêt une importance particulière lorsque ces questions cherchent à connaître les motivations psychologiques qui déterminent l'utilisation des petits signes, que ce soit par une volonté consciente d'auto-limitation ou par une forme originale de culte intérieur.

Microgrammes – technique micrographique – objectif cultuel – art et images – culte intérieur – Robert Walser.

Freiheit und Geometrie des inneren Kults. Masoretische Verzierungen, kalligrafische Übungen und Mikrogramme

Mikrografische Technik, auf deren Präsenz wir schon im 13. Jahrhundert auf hebräischen Schriftrollen treffen, die für einen kultischen Zweck Verwendung fanden (*Haggadot* und *Ketubbot*), ist häufig über ihre liturgische Bedeutung interpretiert worden. Sie offenbart deswegen eine Wahrheit, zu der es schwierig ist, Zugang zu finden – wenn nicht über ein trainiertes und aufmerksames Auge. Von Bibliophilen des 18. Jahrhunderts in die Kategorie von «Fälschungen» eingeordnet und als «Marotte der Kunst» gebrandmarkt, widmeten sich Studenten und Biografen des schweizerischen Schriftstellers Robert Walser der Mikrografie. Diese begannen vor mehr als fünfzig Jahren «kryptische» Mikrogramme zu enträtseln, um sie in Beziehung zu ihrer Patologie und und ihrer religiösen Dimension zu setzen. Diesbezügliche Fragen aufgreifend, die das Verhältnis zwischen Kunst und Bild betrachten, verhüllt das mikrografische Zeichen die spezielle Bedeutung, sobald psychologische Motivationen ausfindig gemacht werden wollen, die die Anwendung der kleinen Zeichen bestimmen, sei es durch einen bewussten Willen zur Selbstbegrenzung oder aber durch eine originelle Form des inneren Kults.

Mikrogramme – mikrografische Technik – kultischer Zweck – Kunst und Bilder – innerer Kult – Robert Walser.

Freedom and the geometry of the inner cult. Masoretic decorations, calligraphic exercises and micrograms

Found in Hebrew scrolls produced for cult purposes as early as the 13th century (*Haggadot* and *Ketubbot*), micrographic technique has often been interpreted in terms of its liturgical meaning. It sets out a truth which is difficult to access without a trained and attentive eye. In the 18th century bibliophiles classified such work in the category of forgeries, and saw it as a *capriccio d'arte.* Researchers and biographers of the Swiss writer Robert Walser, however, began more than half a century ago to decipher his cryptic micrograms and to examine them in the light of his pathology and the religious dimension. In terms of the relationship between art and image, the micrographic characters play an important role, and researchers have tried to uncover the psychological motivation behind the use of such small characters, which could be a conscious desire to marginalize oneself or even an original form of religious practice.

Micrograms – micrographic technique – cult purposes – art and image – inner cult – Robert Walser.

Giuseppe Muscardini, Dr., Responsabile della Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Ferrara.