



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Lacrimae rerum: semiotica dei materiali e racconto della catastrofe

Massimo Leone

Abstract

Each culture develops a specific semiotic ideology of catastrophe and reparation. Comparing and contrasting them reveals continuities and discontinuities. The traditional Japanese aesthetics resolves the anxiety of a potential catastrophe by focusing on the fullness of immanence. In the West, on the contrary, for which the idea of future is essential, the fatalistic approach of the Greco-Roman civilization is replaced by the Christian idea of the miracle. Investigating the iconography of the broken glass and its saintly reparations is a way to come to terms with the aesthetic and semiotic consequences of the transition.

Zerbrach einmal eine schöne Schal'
Und wollte schier verzweifeln;
Unart und Übereil zumal
Wünscht' ich zu allen Teufeln.
Erst rast' ich aus, dann weint' ich weich
Beim traurigen Scherbelesen;
Das jammerte Gott, er schuf es gleich
So ganz, als wie es gewesen.

(Johann Wolfgang von Goethe. 1827.
"Wunderglaube", *West-östlicher Divan*)

1. Introduzione: semiotica della distruzione materiale

Gli studiosi si sono perlopiù concentrati sulla 'materialità positiva'. Anche i semiotici hanno studiato prevalentemente il significato dei materiali e delle tecniche nella produzione di artefatti. La materia, tuttavia, significa non solo quando è formata nella materialità, ma anche quando viene distrutta. I due aspetti sono strettamente collegati. In molte circostanze, l'atto dell'annichilire funziona come un operatore semiotico paradossale, il quale sovverte le connotazioni comuni della materialità. Ciò che si produce, infatti, non è semplicemente antimateria, come gli scienziati denominano la controparte della materia fisica, ma anti-materialità, vale a dire, un sostrato della significazione in cui le articolazioni abituali della semiotica materiale vengono disgregate e riaggregate. L'aspetto intrigante di questo



processo è che il senso della materialità non sparisce mai completamente con la sua distruzione ma sussiste in modo umbratile, quale filigrana che si può scorgere dietro al materiale fracassato. Un artefatto rotto mantiene l'aura del suo senso precedente, eppure nuove configurazioni semantiche vengono violentemente sovrainposte sulla sua silhouette infranta.

Ciò che segue rappresenta un primo tentativo di investigare la semiotica dell'anti-materialità. Tutto ciò che è, può essere distrutto. Tutto ciò che appare attraverso una forma può essere soggetto ad agentività che lo modificano fino a che tale forma si deteriora. Gli studiosi di rovine hanno sottolineato più volte che la materialità distrutta è significativa solo se in qualche modo offre alla memoria una reminiscenza della sua passata integrità. Il senso delle rovine differirebbe da quello delle macerie esattamente perché le prime evocano la nostalgia per una forma svanita, mentre le seconde sono solo residuo senza senso di un artefatto ormai sparito. Nei termini astratti della semiotica strutturale e generativa, ispirata dalla glossematica di Hjelmslev, la materia non significa di per sé stessa, ma solo quando una forma culturale l'articola e la trasforma in sostanza espressiva. Quando un oggetto viene distrutto e la gestalt precedente ne viene annichilita, la sua materia cessa di significare, giacché non è più percepibile come materialità articolata.

A seguire, tuttavia, si cercherà di sfumare questo punto di vista. Lo studio degli artefatti distrutti intende mettere in evidenza che la materia è sempre materialità. Essa conserva sempre un'ombra di significato, indipendentemente da quanto in profondità sia stata disintegrata la sua forma precedente. Quest'ombra di senso essenzialmente riposa su due elementi: primo, il luogo che un certo materiale occupa in una cultura materiale. Una statua disintegrata e un manoscritto triturato non presentano all'osservatore alcuna rimembranza della loro passata integrità, eppure essi significano ancora proprio in quanto marmo disintegrato e in quanto carta triturata. Se le rovine greco-romane toccano così tanto chi le osserva, infatti, non è semplicemente perché esse evocano la loro previa interezza ma anche perché questa interezza è pensata come composta da un materiale, il marmo, che i sensi, e specialmente il tatto, percepiscono come particolarmente inscalfibile. Una colonna spezzata testimonia non solo la disfatta di un impero, ma anche quella di un materiale. In secondo luogo, il senso della materialità disintegrata è in qualche modo indipendente dalla sua forma antecedente. Il suo svanire mette a nudo la potenzialità semantica intrinseca di un materiale, sebbene nel modo della demolizione, in maniera saturnina. Una casa di legno bruciata, per esempio, significa l'impermanenza del legname e il suo fugace orgoglio ma veicola altresì una schiera nuova di significati, specifici della materialità del legno incenerito.

La significanza crepuscolare dei materiali danneggiati è spesso sfuggita all'attenzione degli studiosi. Qui se ne propone un'esplorazione iniziale, attraverso un breve viaggio nella storia semiotica del vetro rotto come perno simbolico del racconto della catastrofe.

2. Catastrofe e potenzialità

L'immaginario della catastrofe esprime indirettamente un'ideologia della potenzialità. Ne si ha un'intuizione fulminante leggendo l'ottavo capitolo di uno degli ultimi libri dello scrittore ungherese Lászlo Krasznahorkai, *Seibo járt odalent* (2008), "Seiōbo è discesa laggiù". Seiōbo [せいおうぼ] è una rara deità giapponese, detta anche "Regina Madre dell'Ovest"¹. Secondo la mitologia, coltiva un pescheto che fiorisce ogni tremila anni. Chi mangia dei suoi frutti, però, ottiene vita eterna. Il libro di Krasznahorkai propone una riflessione intricata ma deliziosa sul potere trasformativo dell'arte. Frasi che a volte occupano interi capitoli ed episodi oscuri ruotano tutti intorno all'incontro dell'uomo con la trascendenza del bello. L'ottavo capitolo, intitolato "Vita e lavoro del maestro Inoue Kazuyuki", è interamente consacrato alla descrizione minuta e ipnotica di ciò che accade prima e dopo la performance nella vita quotidiana di un maestro della recitazione Nō, rarefatta forma teatrale nipponica. Perdendosi e ritrovandosi nella labirintica ma cristallina sintassi di Krasznahorkai, s'intuisce che l'intero capitolo incoraggia a una meditazione sulla trascendenza del presente, e su quelle arti, come il teatro Nō, appunto, le quali incitano a ritrovarne il cuore. Questa presenza si oppone a

¹ Deriva dalla deità cinese *Xiwangmu* [西王母], molto nota e rappresentata. Si legga Cahill (1993).



ogni idea di catastrofe. Dice infatti il maestro Kazuyuki al suo interlocutore nel riflettere sull'estetica della ripetizione teatrale nel Nō:

[...] questa è una catarsi inesprimibile per un attore Nō come lui, per il quale il Nō è ogni cosa e la fonte di tutte le cose, il Nō solo dà e solo riceve, ed egli comprende ogni cosa, perché uno allora comprende che le cose non si risolvono al meglio perché una persona ha un certo livello di discernimento di ciò che sarà corretto nel futuro, ma che le cose si risolvono al meglio se una persona ha un corretto discernimento del presente, e infatti questo è un genere di discernimento che è buono non solo per sé, ma per tutti, vale a dire non nuoce a nessuno, cosicché è buono in generale; no, dice il sensei, sorridendo, egli non crede che coloro che parlano così minacciosamente di una catastrofe imminente, una qualche sorta di tracollo totale, una completa apocalisse, siano nel giusto, perché tali persone non tengono mai conto — e questo è molto caratteristico — essi non tengono mai conto del fatto che vi sono potenzialità più elevate [...] (Krasznahorkai 2008 (2013), p. 237; trad. nostra dall'inglese).

Immaginare la catastrofe significa pensare a un'ontologia senza più vie d'uscita, in cui tutte le potenzialità si annullano nel punto finale, atteso come apocalisse futura. Tuttavia, se a questa gnoseologia prospettica si sostituisce un culto dell'immanenza — che il teatro Nō, e soprattutto la sua ripetizione sia scenica che performativa, incarnano e favoriscono —, allora l'idea stessa di catastrofe svanisce, perché la realtà viene vissuta non secondo la minaccia futura del cessare di ogni sua potenzialità ma, al contrario, come presente ancora possibilmente carico di sviluppi risolutivi. Fissando la percezione nell'immanenza del gesto presente, l'attore Nō allontana l'idea della morte.

Il frangente magistralmente narrato da Krasznahorkai suggerisce che, da un lato, ogni cultura risolve in maniera diversa il problema della minaccia nascosta nelle pieghe dell'essere; nella cultura giapponese, cui Krasznahorkai si riferisce di continuo, tale soluzione si trova nell'adesione a un'immanenza che s'immagina non come dipendente da un futuro in cui se ne manifesterà il compimento, ma come assoluta e dunque carica di vita; dall'altro lato, lo scrittore ungherese indica che le immaginazioni dell'essere non dischiudono a tutti il pensiero della sua pacificazione, ma soltanto a coloro che sapranno incontrarlo nell'arte, in quel giardino di Seiōbo che dà frutti solo ogni tremila anni.

Le lunghe frasi di Krasznahorkai, i suoi remoti racconti, inseguono quel miracolo estetico nel quale la realtà, letta attraverso l'arte, rivela la sua salvezza. Questa lettura, però, si declina in modi diversi a seconda delle culture del sacro, del bello, e dunque anche della catastrofe. Un modo per coglierne la varietà è allora quello di concentrarsi sulla dialettica fra rottura e riparazione, apocalisse e risanamento. Nell'estetica giapponese, quella che Krasznahorkai coglie nel teatro Nō, non vi è riparazione perché non è necessaria; ogni immaginazione della catastrofe è riassorbita ancor prima di nascere, attraverso una fedeltà all'immanenza di cui spontaneamente non si proietta il futuro catastrofico ma si coltiva, carezzevolmente, un presente sempre gravido di potenzialità. La serafica immanenza della religione Shinto — ma forse anche un immaginario che reagisce, attraverso la mitologia collettiva, alla continua minaccia del terremoto — danno luogo a questa dolce estetica del presente, la quale non può che risultare disarmante e a un tempo intrisa di tranquillità per coloro che, al contrario, provengono da culture ossessionate dall'idea di un futuro spesso minaccioso. Se la rottura nell'estetica giapponese avviene, come nella pratica del *kintsugi* (金継ぎ) — oggi molto nota ma anche molto male interpretata in Occidente —, la catastrofe si annulla subito in una sua cicatrice dorata, che sublima la rottura mostrandola come potenzialità positiva, come fonte di abbellimento.

3. Ideologie della catastrofe

In altre culture estetiche, tuttavia, la riparazione non s'immagina in un'ontologia atemporale, in cui il futuro apocalittico venga risucchiato nell'immanenza del presente. Nell'Occidente, che pensa alla realtà attraverso il tempo, e che iscrive costantemente tale pensiero nel proprio linguaggio, la catastrofe non solo incombe sempre in un eone a venire, ma necessita anche di una strategia, spesso dispiegata nel tempo, per trasformarsi in risanamento. L'esempio della ceramica giapponese e delle sue tecniche di riparazione mostra che non vi è forse modo migliore, per studiare queste diverse "culture



della catastrofe”, che indagarne gli immaginari materiali, e in particolare il modo in cui testi di diverso tipo figurano e mettono in scena la rottura e, in certi casi, la riparazione degli artefatti.

In uno scritto precedente, dedicato all’immaginario del vetro rotto nella cultura greca e romana, si è evidenziato come, da Petronio a Dione Cassio, da Seneca a Marziale, da Plinio il Vecchio a Publio Sirio, nel mondo romano il vetro rotto è simbolo di una catastrofe irreparabile, che si deve imparare ad accettare come fatalità senza possibile risanamento. Da un lato, il vetro infrangibile è un mito, spesso irriso, che si tramanda fino a Leonardo — il primo autore, in Occidente, a dichiarare di aver inventato un materiale di questo tipo²; dall’altro lato, storie di artigiani messi a morte per aver ideato tale prodigioso e inscalfibile vetro sono comuni, ritrovandosi per esempio nel *Satyricon* di Petronio o nelle *Storie romane* di Dione Cassio, proprio a indicare il fatto che, per i Romani, l’idea della riparazione dell’irreparabile era non solo assurda e, per certi versi, risibile, ma anche pericolosa: chi non accetta la catastrofe, infatti, sogna di un risanamento, e questo sogno spesso si colora di tinte escatologiche e messianiche, di una carica politica che, ineluttabilmente, nega le potenze attuali per vagheggiarne di future e più perfette. Quanto alla cultura greca, il miracolo non vi è assente: per esempio, i frammenti lirici accennano alla capacità di Asclepio di riparare, invocato, i ricettacoli in frantumi; tuttavia Asclepio, come racconta la *Bibliotheca* dello pseudo-Apollodoro, è proprio colui che Zeus punisce severamente per aver riportato in vita dall’Ade i defunti³.

L’immanenza greco-romana non è esattamente quella giapponese. La prima si apre verso un futuro che la seconda disconosce, e aprendovisi ne percepisce la minaccia in modo lancinante, sondandola ossessivamente colla divinazione. Tuttavia, a catastrofe avvenuta, il mondo greco-romano non crede al sogno di un suo risanamento, ma si abbandona invece alla pena quasi suadente della sua contemplazione: forze oscure si agitano nel cosmo, minacciando a ogni passo di trasformarlo in caos, senza avvertimento né razionalità; ma il male non consiste tanto nell’operato di queste forze, quanto nella *hubris* di negarlo, fantasticando di proteggersi attraverso il puerile esercizio a priori della previsione o l’altrettanto infantile pratica a posteriori della magia. In questa ontologia del male, l’uomo scruta maniacalmente i segni della catastrofe a venire, ma non per prevenirla, quanto per imparare ad accettarla, in una dimensione che è più emotiva che cognitiva e, tanto meno, pragmatica.

Tutto muta con l’irruzione dell’idea di una trascendenza il cui potere sovrasta quello della catastrofe e ha dunque la capacità di sovvertirne l’accadere. Quest’idea implica l’immaginario di un dominio sul tempo, ma anche sui materiali. La deità onnipotente può, se lo ritiene, invertire la freccia temporale e risanare il deperimento dei materiali. Non vi è forse idea, nella storia dell’umanità, che abbia beneficiato di una diffusione altrettanto contagiosa e dirompente. Come non essere attratti, di fronte alla catastrofe, nell’incertezza di tempi storici tumultuosi, preda di una psicologia sempre più fragile, dall’idea di un nume che, intervenendo nella storia, ne alteri le maglie fino a estirparne ogni rottura, e soprattutto la rottura definitiva della morte? Cristo ha vinto la morte: non vi è forse altro slogan che spiega in maniera altrettanto chiara il successo dell’episteme cristiana, da cui deriva anche quello di tutte le pratiche e istituzioni preposte a incoraggiare e favorire l’avvento di questa deità miracolosa e riparatrice.

Le tracce di tale rivoluzione epistemica si ritrovano in mille testi, forse in tutti quelli della prima cristianità. Sulla scia di quanto già riassunto, si può coglierne un percorso particolarmente evidente proprio nelle storie di vetro rotto. Se presso i Greci e presso i Romani il vetro frantumato testimoniava dell’ineluttabilità del caos, e della saggezza nell’accettarla, molto presto i miti cristiani, vale a dire in primo luogo i testi apocrifi e le agiografie, cominciano a pullulare di santi riparatori, i quali intercedono presso la trascendenza affinché la sua onnipotenza ristorativa si concentri sulla catastrofe e l’annuli. Qui di seguito non si può che presentarne un singolo caso di studio, per quanto assai complesso e significativo.

² British Library, Codice Arundel, 263, f. 139 recto; si leggano al proposito Brescia e Tomio (1999).

³ Si legga Leone (2017).

4. La catastrofe cristiana

Nell'agiografia di San Marcellino di Embrun⁴, un pagano rompe volutamente un bicchiere durante il pasto, sfidando il Santo a ricompornere i cocci. Dopo il miracolo, il pagano si converte⁵. L'episodio è interessante perché si concentra esplicitamente sulla superiorità della trascendenza cristiana rispetto alle divinità greco-romane: il Santo realizza un miracolo che era stato precluso allo stesso Apollo: "Fateor, inquit, tibi, beatissime Papa, quod hoc non faceret noster si ab inferis rediret Apollo"⁶. L'episodio si trova in diversi manoscritti medievali, come quello, dell'ottavo secolo, intitolato *Leben des heiligen Marcellinus*, attualmente nella biblioteca dell'Abbazia di San Gallo (Fig. 1)⁷:

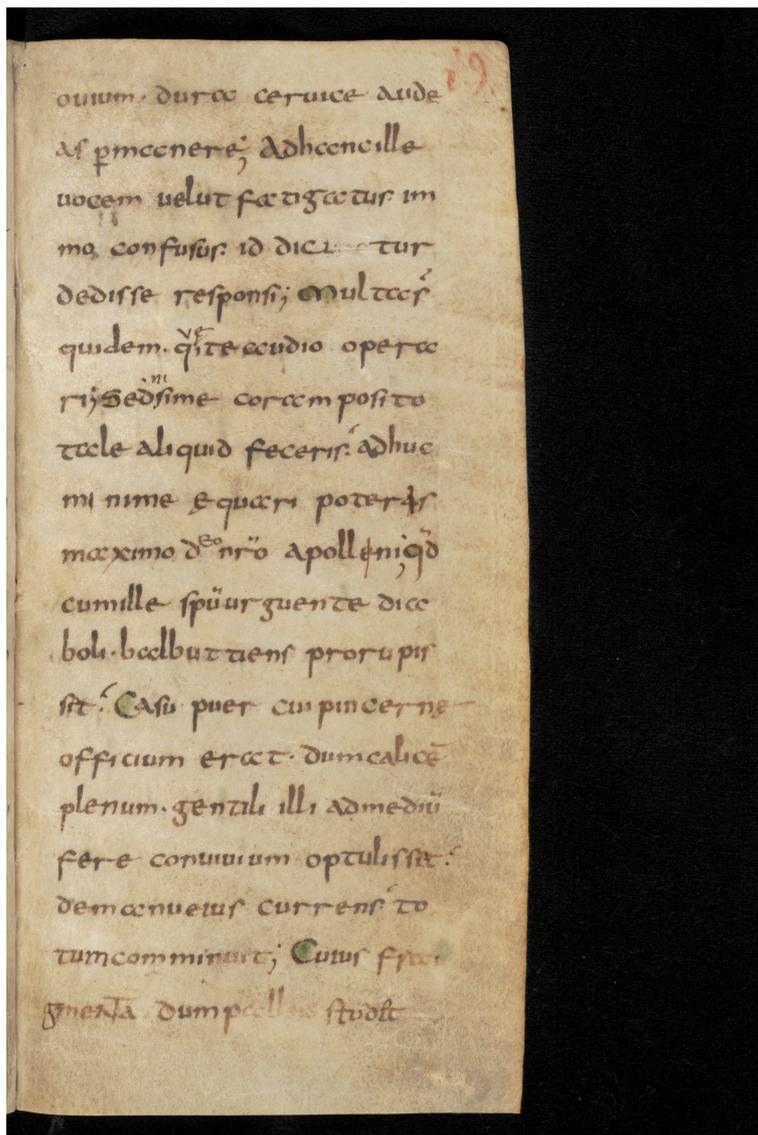


Fig. 1 - *Leben des heiligen Marcellinus*

⁴ Nacque Africa, morì a Embrun, sud-est della Francia, nel 374.

⁵ AASS II, XX Aprilis: "Vita ex variis MSS. codicibus & Mombritio", 8 (BHL 5227, 5228).

⁶ *Ibidem*, 752A.

⁷ Cod. Sang. 549; pergamena; II + 68 foll.; 19.5 x 9.5 cm; composto in minuscola carolingia antica, presumibilmente poco prima dell'800, probabilmente nella Francia meridionale; si legga Scarpatetti (2003, 1, pp. 10-11).

In altri contesti il confronto rimane implicito. In una delle più antiche agiografie⁸ di Santa Brigida⁹, la cui prima versione manoscritta risale all'850 circa¹⁰, si legge che un giorno il vescovo Mel stava prendendo parte a una cena offerta dal re di Tethbae¹¹. Un goffo contadino rompe un bicchiere molto prezioso (in questo caso, per sottolinearne ulteriormente la preziosità, il bicchiere riceve persino un nome: “hoc vas apud veteres vocabatur Septiformis calix”)¹². Il re volle dunque giustiziare l'inavvertito popolano. In questa storia non pochi riconosceranno, mutatis mutandis, quella di Publio Vedio Pollione raccontata da Seneca nel *De ira*¹³. Tuttavia, l'agiografo di Brigida ne offre una versione cristianizzata. In Seneca, Cesare fa rompere tutti i cristalli di Publio Vedio Pollione, in modo da ‘convincerlo’ ad accogliere la richiesta dell'Imperatore di perdonare il goffo coppiere, reo d'aver infranto un prezioso bicchiere. Nell'agiografia cristiana, invece, il vescovo porge le schegge alla Santa, che miracolosamente le ricomponde: “Quando il vescovo Mel lo seppe, perorò la causa del malcapitato, ma il re non volle assolverlo. Ma poi Mel andò da Santa Brigida portando con sé le schegge del bicchiere frantumato e chiese [grazia] a Dio e il bicchiere fu restaurato e restituito al re e il disgraziato fu liberato”¹⁴.

Il vetro irreparabile di Seneca e il vetro riparato di Santa Brigida, quindi, mostrano una diversa disposizione delle relazioni tra materia, potere, e trascendenza. In Seneca, la materia non può essere riparata, e il perdono viene concesso dal potente solo quando un personaggio più potente vanta un potere di distruzione ancora maggiore. Nella *Vita Sanctae Brigidae*, invece, una catena d'intercessioni (l'appello del contadino per il vescovo, quello del vescovo per Santa Brigida, la Santa che si rivolge a Dio) ristabilisce la materia e, con essa, consente il perdono.

C'è, forse, un riferimento visivo al potere rigenerante della trascendenza in una delle scene della vita di Santa Brigida raffigurate da Lorenzo Lotto¹⁵ tra l'estate del 1523 e l'autunno del 1524 nell'oratorio della famiglia Suardi a Trescore, Bergamo (parete di destra, ultima scena): lo sfondo della scena pittorica, purtroppo degradata, mostra un'architettura a due piani, con una folla che circonda un personaggio nel piano inferiore e la Santa seduta in preghiera al piano superiore. Lo sfondo rappresenta un altro miracolo della Santa, grazie al quale ella fu in grado di dividere un bicchiere pieno di latte in tre parti¹⁶. Qui la Santa viene rappresentata due volte: mentre prende il latte da una finestra, e mentre presiede alla sua divisione miracolosa fra tre uomini seduti ai suoi piedi (Fig. 2).

⁸ *Vita I S. Brigidae, auctore anonymo*, ex MS. Ecclesiae S. Audomari, & aliis, (BHL 1455), AASS I, I Febrvarii; per una descrizione del manoscritto, Scarpatetti (2003, 7, p. 101B). L'agiografia è attribuita a San Broccán Clóen, che morì nel 650.

⁹ Faughart, Dundalk, Irlanda, c. 452 – Kildare, Irlanda, c. 524.

¹⁰ British Library MS Additional 34, 124. Per una discussione dettagliata, Connolly (1989, p. 6); si veda anche Hochegger (2009).

¹¹ Attuale Longford, Irlanda.

¹² *Vita I S. Brigidae*, op. cit., Caput IV: “S. Brigidae miraculosa curatio, & aliorum per eam”, 26, p. 121E.

¹³ III, 40.

¹⁴ “Hoc audiens Episcopus Mel, perrexit vt rogaret pro misero. Sed Rex non dimisit eum. Tunc Mel portans fragmenta vasis confracti, venit ad S. Brigidam; & illa rogavit Deum, & restauratum est vas, & redintegratum est, & miser liberatus est” (*Vita I S. Brigidae*, op. cit., *ibidem*).

¹⁵ Venezia, c. 1480 – Loreto, 1556/1557.

¹⁶ È forse un riferimento visivo alla *Vita I S. Brigidae*, Capvt XVI: “Tentationis superatae fructus. varia in ope miseris ferenda miracula” (98, 133A), capitolo nel quale la Santa, avendo ricevuto tre vescovi, ottiene miracolosamente che la sua mucca venga munta tre volte in un giorno: “[98] Alio autem die c tribus aduenientibus Episcopis & cum ea hospitantibus, [ad hospitalitatem, lactis copiā a Deo impetrat:] dum non haberet S. Brigida vnde eos cibaret, adiuta multiplici virtute Dei, vaccam vnam contra consuetudinem in vna die tribus vicibus multisit: & quod solet de optimis tribus vaccis exprimi, mirabiliter de vna vacca expressit. Hanc autem vaccam sciens quidam d [sic] puer, rogavit S. Brigidam, vt donaret illi eam: & ita fecit. Et postquam inde minauit eam, similis aliis vaccis effecta est: & sicut aliae vaccae fuerunt, talis fuit vacca illa”.



Fig. 2 – Lorenzo Lotto, *Scene della vita di Santa Brigida*, Cappella Suardi, Trescore (Bergamo)

Gli affreschi furono commissionati e ideati da Battista Suardi¹⁷, un umanista ossessionato dall'idea di una catastrofe imminente¹⁸, il quale, forse, volle prevenirla anche grazie all'intercessione di Santa Brigida, tradizionalmente invocata per la protezione contro la grandine. Nel 1524, infatti, un'inondazione devastò gran parte d'Europa, e molti la videro con angoscia, come un segno dell'ira di Dio per la diffusione del Luteranesimo. Il racconto visivo di una Santa in grado di esercitare il suo dominio sulla materia, sia riunendo quello che era stato frammentato (il calice rotto), sia dividendo ciò che era stato unitario (il bicchiere tripartito)¹⁹ aveva probabilmente lo scopo di placare una comunità spaventata, rassicurandola a proposito del dominio della trascendenza sulla materia e sugli elementi. In una lettura più raffinata, l'affresco potrebbe anche fare riferimento alla miracolosa compresenza di tripartizione nell'unità e di unità nella tripartizione che è essenziale nel dogma cristiano della Trinità e soprattutto nella teologia di San Patrizio, un santo che le fonti agiografiche frequentemente associano a Santa Brigida²⁰.

Tuttavia, come la trascendenza cristiana non introdusse la riparazione miracolosa di oggetti ex-novo, ma specificò precedenti credenze non cristiane sulla guarigione magica, sul risanamento, e sulla risurrezione — specificità suffragata attraverso l'adozione di un nuovo materiale, il vetro o cristallo, con tutte le sue proprietà, sia fisiche che simboliche —, così, la capacità di Santa Brigida di ripristinare i bicchieri rotti deriva, come molti altri attributi della Santa, dal culto della dea irlandese Brigit, celebrata anch'essa il 1° febbraio. Il *Bethu Brigitte*, una delle prime agiografie irlandesi di Santa Brigida, scritto tra l'800 e l'850, è probabilmente il modello per la maggior parte delle narrazioni successive

¹⁷ Cortesi Bosco (1995, pp. 8-19).

¹⁸ Si leggano Cortesi Bosco (1980, pp. 3-7; 1997, pp. 11-13; 2001, nn. 12, 13).

¹⁹ Sul potere miracoloso dei santi non solo di riparare il vetro rotto, ma anche di romperlo prodigiosamente, si legga Weinrich (1911, p. 92).

²⁰ In effetti, i riferimenti al numero 3 abbondano nella *Vita I S. Brigidae*.

della vita della Santa. Il trentesimo capitolo, mescolando gaelico antico e latino, riferisce l'episodio del bicchiere rotto, usando termini come “*airithech*” (“*airdech*”, cioè, “coppa”, “ricettacolo”) e “*lestar*” (vale a dire, “contenitore”), e qualificando il bicchiere come “*ingnad*” (cioè “meraviglioso”, nel senso di “bello”, ma anche in quello di “magico”). La Figura 3 riproduce il folio 33v del MS. Rawl. B. 512 della Bodleian Library²¹, in cui è contenuta la descrizione, in gaelico antico, dell'aneddoto miracoloso²².

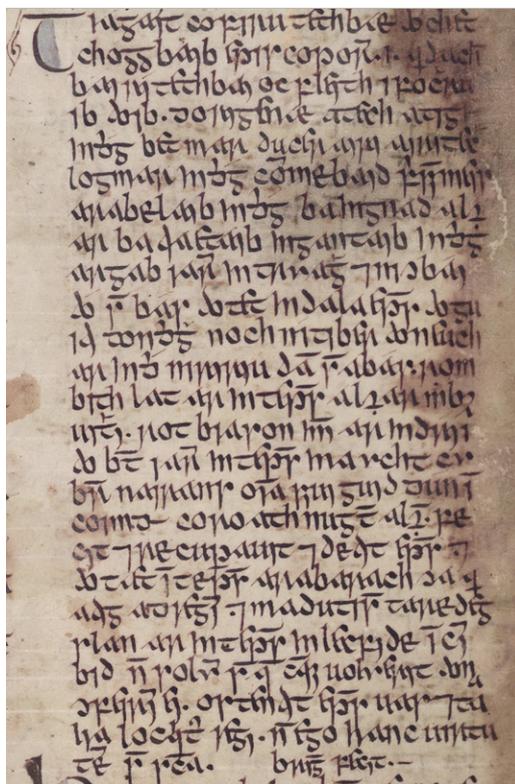


Fig. 3 - *Bethu Brigte*

Il collegamento di Santa Brigida con la trinità e con la capacità di guarigione e di riparazione era però già evidente nel suo precursore non cristiano, cioè, la dea irlandese Brigit, di cui la *Sanas Cormaic* [“narrazione di Cormac”]²³, un glossario irlandese del 9° secolo, già sottolineava che:

Questa è Brigit la donna saggia, o la donna di saggezza, cioè Brigit la dea che i poeti adoravano, perché molto grande e molto famosa è stata la sua cura protettrice. E quindi la chiamano la dea dei poeti con questo nome. Sorelle ne erano Brigit la donna-medico [la guaritrice] e Brigit la donna-

²¹ Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson B 512 è un manoscritto del 15°-16° secolo (vello, in-quarto, 154 foll., diversi amanuensi e testi in latino e gaelico, in versi e in prosa); il *Bethu Brigte* si trova ai foll. 31r-35r; l'edizione più recente ne è Ó hAodha 1978.

²² “322] Tiagait co firu Tethbæ do chet-choggaib episcoporum, .i. / 323] Ardachad. Báí rí Tethbai oc fleith i fochruib doib. Do--rigeni athech / 324] a tigh ind rig bet mar. Du-cer airi airithech logmar ind rig co / 325] m-memaib frisín meis ara belaib ind rig. Ba ingnad a lestar, ba dia / 326] setaib ingantaib ind rig. Ar-gab iarum in truagh & nicon báí dó acht / 327] bás. Do-tet indala epscop do guidi dond righ. / 328] ‘Noch ní tiber do neuch’, ar in rí, ‘ní ririú dano, acht a bás’. / 329] ‘Rom-bith lat’, ar int epscop, ‘a lestar m(.)-bruithi’. / 330] ‘Rot-bia son im-’, ar in rí. / 331] Do-bert iarum int epscop ina ucht cu Brigti, narrans omnia sibi. / 332] ‘Guid dún in Coimdid co ro-athnugther a lestar’. / 333] Fecit & recuperavit & dedit episcopo; & do-tæt int epscop arabarach / 334] cona aradig ad regim &: / 335] ‘Ma dut-ised t’aredeg slan’, ar int epscop, ‘in lecfide in cimbid?’ / 336] ‘Non solum, sed quæcumque voluerit dona conferrem ei’. / 337] Ostendit episcopus uas, & talia loquitur regi: / 338] ‘Non ego hanc virtutem sed sancta Brigita fecit’”.

²³ Cormac mac Cuilennáin, vescovo irlandese e re di Munster; morì il 13 settembre 908.

fabbro [artigiana del metallo]; con tutti questi nomi da tutti gli irlandesi una dea è stata chiamata Brigit²⁴.

Significativamente, il passaggio dalla dea irlandese alla Santa cristiana, che coincide con l'introduzione del vetro, ne mantiene l'identità tripla, così come i due doni di guaritrice e di riparatrice (anche se non più del metallo, bensì del vetro); il collegamento con la poesia, invece, è in qualche modo soppresso: ciò che guarisce sia i corpi che i materiali, infatti, non è più il potere magico della parola poetica, ma la preghiera formulaica, indirizzata alla trascendenza.

Un passaggio interessante tra i due mondi è forse rappresentato dal folio 418-9 del manoscritto 1395 della biblioteca dell'Abbazia di San Gallo (Cod. Sang. 1395), risalente all'8° secolo. Mentre il folio 418, sul recto (Fig. 4) mostra una bella miniatura irlandese raffigurante San Giovanni che scrive il libro dell'Apocalisse, il foglio 419 (Fig. 5), sul verso, contiene alcune formule magiche in gaelico, una delle quali è stata decifrata da Johann Kaspar Zeuss nella sua *Grammatica Celtica*²⁵ come un incantesimo di guarigione indirizzato a una guaritrice mitica, membro di una tribù di guaritori, Dian-Cecht, la quale comprendeva anche Dagda, il padre di Brigit: “admuinur in slánicid foracab Dian Cecht lia muntir”, “Vorrei l'unguento che Dian-Cecht ha lasciato al suo popolo”²⁶.



Figg. 4-5 - Cod. Sang. 1395

Quando l'umanista italiano Battista Suardi, angosciato dall'idea di un'apocalisse imminente, commissionò una vita affrescata di Santa Brigida a Lorenzo Lotto, riattivò, anche se attraverso la mediazione della Chiesa cattolica e il suo discorso sulla trascendenza, il legame precristiano tra la guaritrice e il desiderio di dissipare un incombente, catastrofico futuro.

²⁴ “Brigit .i. banfile ingen inDagdai. Iseiside Brigit baneeas (no be neicsi) .i. Brigit bandee noadradis fild. alba romor 7 baroán afrighnam. isairesim ideo eam (deam) vocant poetarum hoc nomine cujus sorores erant Brigit be legis Brigit bé goibnechta .i. bandé .i. trihingena inDagdai insin. de quarum nominibus pene omnes Hibernenses dea Brigit vacabatur. Brigit din .i. breoaignt no breosaignt”; il testo si trova in diversi manoscritti, il più importante dei quali è il celebre *Leabhar Breac* (Versione A di Stokes) nella Biblioteca della Royal Irish Academy a Dublino (RIA, MS 1230 (23 P 16): 263–272). La trascrizione è in Stokes (1862, p. 8); la traduzione inglese di John O'Donovan è in Stokes (1868, p. 23).

²⁵ Zeuss (1853, 2, p. 949).

²⁶ Commento e traduzione inglese in Scott (1862, p. XXXIV).

La fede cristiana nei santi riparatori si affievolisce a partire dal Rinascimento, forse proprio da quando Leonardo dichiara, en passant, di avere inventato il vetro infrangibile. Di lì a poco, l'araldo della modernità fragile, Cervantes, scriverà in una delle sue *Novelas ejemplares*, "El licenciado Vidriera", di un individuo che non solo teme la catastrofe intorno a sé, ma immagina sé stesso come fatto di vetro, e presente l'apocalisse dentro di sé, paventando di continuo la rottura di un io trasparente ma fragilissimo²⁷. Da Cervantes in poi, è tutto un susseguirsi, nella storia dell'Occidente, di vetri rotti, di specchi in frantumi, di cristalli scheggiati.

5. Conclusione: il cristallo dell'arte

Nel 1975 il regista tedesco Werner Herzog diresse un film geniale, *Herz aus Glass* ("cuore di vetro"), ambientato nella Baviera del diciottesimo secolo, dunque in piena deflagrazione dell'episteme illuminista. Un villaggio sperduto vive della produzione di un raro cristallo color rubino. Alla morte del maestro vetraio, tuttavia, se ne perde la formula, e il villaggio piomba nello sconforto più delirante. Herzog fece recitare tutti gli attori, a eccezione di quelli che impersonavano il maestro vetraio e il veggente che prevede la catastrofe, sotto ipnosi, con l'effetto di sollecitare dialoghi e gesti i quali col passare del tempo filmico perdono man mano ogni ragionevolezza, fino a decadere in una "frantumaglia", come direbbe Elena Ferrante, in cui nulla sembra avere più senso. Il vetro in questo racconto è metafora di un'integrità spirituale perduta, la quale è ovviamente intrisa di escatologia cristiana. Il cristallo rubino che il villaggio non riesce più a produrre è evidentemente quello che accoglie e incarna la transustanziazione. Ma la ricetta perduta non è solo quella della religione, è anche quella dell'arte. Paradossalmente, come intuì Gilles Deleuze — il quale nel secondo volume de *L'image-temps* commenta il film, uno dei preferiti dal filosofo, annotando che "C'est Herzog qui a dressé dans ce film les plus grandes images-cristal de l'histoire du cinéma"²⁸ — l'armonia perduta del cristallo infranto non si ritrova più nella religione, almeno non per chi vive in un villaggio ormai segnato dall'angoscia della catastrofe a venire, ma nella splendida manifattura cinematografica che, nel raccontare di un popolo senza più arte del vetro, fabbrica, come spiega Deleuze, uno straordinario cristallo filmico, attraverso il quale lo spettatore può sia vedere che specchiarsi.

All'uomo occidentale, infatti, ormai incapace di guardare alla catastrofe con sincera rassegnazione, e altrettanto incapace di credere a una santità riparatrice, non resta, forse, che il fugace miracolo dell'arte, in quel pescheto di Seiōbo ove, tuttavia, i frutti non nascono che ogni tremila anni.

Bibliografia

Brescia, L., Tomìo, L., 1999, "Leonardo da Vinci e il segreto del vetro cristallino, pannicolato, flessibile e infrangibile", in "Raccolta vinciana", n. 28, pp. 79-92.

Cahill, S.E., 1993, *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China*, Stanford, CA, Stanford University Press.

Connolly, S., 1989, "Vita Prima Sanctae Brigitae Background and Historical Value", in "The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", vol. 119, pp. 5-49.

Cortesi Bosco, F., 1980, *Gli affreschi dell'oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo, Bolis.

Cortesi Bosco, F., 1995, "Sulle tracce della committenza di L. a Bergamo: un epistolario e un codice di alchimia", in "Bergomum", vol. XC, n. 1, pp. 5-42.

Cortesi Bosco, F., 1997, *Lorenzo Lotto, gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore*, Milano, Skira.

Cortesi Bosco, F., 2001, "Documenti e fonti", in *Lorenzo Lotto a Trescore. Immagini, documenti, temi dall'Oratorio Suardi*, numero monografico dei "Quaderni della Val Cavallina", vol. 1, pp. 91-5.

²⁷ Si legga Speak (1990).

²⁸ "È Herzog che ha realizzato in questo film le migliori immagini-cristallo della storia del cinema" (Deleuze 1985, pp. 100-1)



Deleuze, G., 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Parigi, Les Éditions de Minuit.

Hochegger, K., 2009, *Untersuchungen zu den ältesten Vitae sanctae Brigidae*, Tesi di M.Phil., Vienna, Università di Vienna, Dipartimento di Latino; disponibile nel sito othes.univie.ac.at/4797/ (ultimo accesso il 22 giugno 2017).

Krasznahorkai, L., 2008, *Seiobo járt odalent*, Budapest, Magvető; trad. inglese dall'ungherese di O. Mulzet, 2013, *Seiobo there below*, pubblicato per James Laughlin da New Directions Publishing Corporation, New York.

Leone, M., 2017, "On Broken Glass: For a Semiotics of Anti-Materiality", in "Chinese Semiotic Studies", vol. 13, n. 1, pp. 73-121.

Ó hAodha, D., a cura, 1978, *Bethu Brigte*, Dublino, Dublin Institute for Advanced Studies.

Scarpatici, B.M. von, 2003, *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen*, 2 voll., Wiesbaden, Harrassowitz.

Speak, G., 1990, "El licenciado Vidriera' and the Glass Men of Early Modern Europe", in "The Modern Language Review", vol. 85, n. 4, pp. 850-65.

Stokes, W., a cura, 1862, *Three Irish Glossaries*, Londra, Williams and Norgate.

Stokes, W., a cura, 1868, *Cormac's Glossary*, trad. inglese di J. O'Donovan, stampato da O.T. Cutter per la Irish Archaeological and Celtic Society, Calcutta.

Weinreich O., 1911, "Das Mirakel vom zerbrochenen und wieder geheilten Gefäss", in "Hessische Blätter für Volkskunde", vol. 10, pp. 65-87.

Zeuss J.K., 1853, *Grammatica celtica. E monumentis vetustis tam hibernicae linguae quam britannicae dialecti, cambrica, cornica, armoricae nec non e gallicae priscae reliquiis construxit*, 2 voll., Lipzia, Apud Weidmannos.

Nota biografica

Massimo Leone è Professore di Semiotica, Semiotica della Cultura, e Semiotica dell'Immagine presso il Dipartimento di Filosofia, Università di Torino.

Publicato in rete il 30 settembre 2017