

## L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia

**Mario Domenichelli**

---

Leggo sul «Corriere della Sera» (10 febbraio 2008) che il prof. Lozano, un neurochirurgo dell'Università di Toronto, praticando la microstimolazione cerebrale come cura per l'obesità, ha fatto sorprendentemente riemergere in un grande obeso un ricordo di trent'anni prima con dovizia e lucidità di particolari tale da stupire, e da far capire come noi non attiviamo la nostra memoria che in minima parte e come nulla in realtà sia veramente perduto, semplicemente accantonato e dimenticato, ma sempre là, nel cervello, come traccia mnestica. Ciò ovviamente dovrebbe spaventarci – poiché l'oblio, come ben si sa, è un balsamo – ma anche ci stupisce e apre le porte alla speranza per esempio nella cura del morbo di Alzheimer. Ci sono altre implicazioni che non possono non interessarci con riferimento all'analisi culturale e all'analisi letteraria, poiché, teoricamente, si può pensare a una mappatura precisa e completa della memoria, o di quelli che Warburg, *mutatis mutandis*, definiva engrammi mnestici. Intanto noterei che, a quanto se ne sa, ci sono differenti circuiti per diversi tipi di memoria che utilizzano substrati neuroanatomici diversi. La nuova terapia promette sviluppi importanti nella cura di diverse malattie, tra cui anche la depressione e l'Alzheimer. Forse questo vuol dire che la memoria ha a che fare con entrambe le cose. Nel morbo di Alzheimer, come tutti sappiamo, si tratta della perdita di memoria, di cancellazione di tracce mnestiche; nella depressione, a prima vista, dovrebbe essere il contrario, poiché il problema là parrebbe essere un'impossibilità a dimenticare, più che a ricordare, a meno che naturalmente la rammemorazione completa non sia davvero liberatoria come nell'implicita utopia freudiana, poiché, traslando dal piano individuale a quello collettivo, come dice Benjamin, «nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia. Certo, solo all'umanità reudenta tocca interamente il suo passato». <sup>1</sup> Dunque diversi circuiti, diversi ti-

1 W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955; trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976<sup>3</sup>, p. 73.

pi di memoria, diversi substrati neuroanatomici. Non mi avventuro, ovviamente, in discorsi di neuroscienze, ciò che mi interessa è altro.

Tematologia, critica tematica, studio dei temi, a seconda delle dizioni – con diverse prospettive teoriche –, hanno a che fare sia con la memoria culturale che con l’immaginario come repertorio di temi e insieme di engrammi mnestici interconnessi. La memoria personale, in ciascuno di noi, costituisce l’immaginario personale ovviamente connesso a quello collettivo, quello della *koiné* alla quale apparteniamo, e che dunque ha a che fare strettamente con il principio d’identità, e la costruzione della stessa come soggettività, come insieme, come reticolo tra il collettivo, il comune, e il particolare, o serie di connessioni tra reticoli diversi dell’immaginario, tra diversi tipi di memoria, verbale, numerica, iconica, musicale. Memoria e immaginario non sono certo la stessa cosa, ma mi pare di poter dire che l’immaginario è costituito dalla memoria e ha a che fare con la tradizione culturale, con l’insieme di testi che, per così dire, raccolgono i *memorabilia* che hanno storicamente stratificato la nostra civiltà. Si tratta dunque della tradizione testuale come insieme delle tracce scritte che rappresentano ciò che è stato, ciò che si è immaginato, o ciò che è stato per come lo si è immaginato, e a cui è stata data forma scritta, comunque forma di parola. L’immaginario, costituito dalla memoria, ne è una porzione e funziona, come la memoria, attraverso una serie di interconnessioni per le quali ogni frammento dell’immaginario è virtualmente connesso a ogni altro frammento. Anche la memoria personale è repertorio “attivo” (il teatro della memoria) e funzione al tempo stesso e non è certo esaurita dall’immaginario. La memoria personale è costituita anche da falsi ricordi, ricordi di copertura, zone d’oblio che spesso paiono essere una funzione vera e propria della memoria, che può essere volontaria o involontaria, conscia o inconscia, recente, remota, personale e collettiva, culturale, iconica, olfattiva, musicale, affettiva, verbale, matematica. Ovviamente comprendiamo bene che tra memoria personale e memoria culturale vi sono differenze invalicabili, e tuttavia quello che ci interessa è capire i rapporti tra queste dimensioni, e non solo in chiave di metafora per la quale la tradizione è per la collettività ciò che la memoria è per l’individuo. Quello che ci interessa in questa discussione, a mio modo di vedere, è che la memoria personale, come l’immaginario collettivo si manifesta come rappresentazione, serie di rappresentazioni, di ri-presentazioni di quanto non c’è, non c’era, non c’è mai stato, o semplicemente non c’è più. La rappresentazione è una funzione, come dire, traduttiva e comunque di trasformazione di quanto non c’è più in ciò attraverso cui si ri-presenta (immagine, suono, parola, colore, odore, sensazione tattile, sapore). La rappresentazione, nei modi in cui si dà, a me pare definisca, oltre che semplicemente condizionare, i modi di percezione del vissuto che non è immaginario ma che, nel

---

L’immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematologia

ripresentarsi attraverso la memoria, può diventarlo, o meglio, in una qualche misura sempre lo diviene. Noi siamo dunque certamente quello che abbiamo vissuto, ma anche, se non soprattutto, quello che dell'*Erlebnis* noi ricordiamo o smemoriamo. E ciò che noi ricordiamo è un affetto, un'emozione che prende forma di rappresentazione. Ogni ricordo del vissuto, dunque, che non è il vissuto, in quanto rappresentazione, si dà forma attraverso l'immaginario come funzione, e va a costituirne un frammento in connessione con l'insieme in un reticolo che coinvolge in una miriade di possibili connessioni il rapporto tra memoria e immaginario personali e memoria e immaginario collettivi.

Un "temario", un lemmario come quello, certo incompleto, che abbiamo costruito per il *Dizionario dei Temi Letterari*,<sup>2</sup> è una porzione, certo non la totalità, dell'immaginario collettivo. "Immaginario", nell'uso sostantivato dell'aggettivo, viene all'italiano dal francese. Jean-Paul Sartre pubblica nel 1940 *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, sviluppando il suo *mémoire* di filosofia all'École Normale Supérieure, *L'image dans la vie psychologique: rôle et nature* (1926), nell'ambito della sua ricerca sulla filosofia di Edmund Husserl e sulla natura di immagine e idea.<sup>3</sup> Jacques Lacan nel 1949, al congresso psicoanalitico di Zurigo, recepisce la nozione di "Immaginario" come una delle tre dimensioni essenziali (oltre il reale e il simbolico) del campo psicoanalitico,<sup>4</sup> quella riferita alla prevalenza della relazione con l'immagine del proprio simile (Laplanche e Pontalis)<sup>5</sup> attraverso cui si forma il soggetto.<sup>6</sup> Lo statuto dell'immaginario, nella sua specificità artistica, prevede una duplicità percettiva che afferma e nega, con lo stesso gesto, la verità immaginaria che è certamente falsa, e consapevolmente tale per statuto, ma attraverso la quale si comunica una verità quintessenziale, immaginaria non nel senso di illusoria, ma nel senso che si tratta di quella verità di quintessenza che scaturisce dall'immaginario e che può, pertanto, invadere la realtà e

2 R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2008.

3 J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940; edizione rivista e corretta, Gallimard, Paris 1986 (tr. it. *L'immaginario*, a cura e con un'introduzione di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007); E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie, Erstes Band*, Niemeyer, Halle 1913 (tr. it. *Idee I*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002). Nella nostra prospettiva ci interessa di più, di Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Niemeyer, Halle 1928 (tr. it. *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, a cura di A. Marini, Angeli, Milano 1992), e soprattutto, parte del corso tenuto da Husserl a Göttingen nel 1904-1905, pubblicato solo nel 1980 nel vol. XIII delle opere: E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, 1898-1925*, a cura di E. Marbach, Nijhoff, Den Haag 1980. Su Sartre, Husserl e la nozione di immaginario rinvio alla citata introduzione di Raoul Kirchmayr.

4 J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, in *Écrits*, Seuil, Paris 1946; tr. it. *Scritti I*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974; si veda anche *La topique de l'imaginaire* [1954], in J. Lacan, *Le séminaire. Livre I: Les écrits techniques de Freud, 1953-54*, Seuil, Paris 1975; tr. it. *Il seminario, I, Gli scritti tecnici di Freud (1953-54)*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1978.

5 J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris 1967.

6 Cfr. anche C. Stein, *L'enfant imaginaire*, Denoël, Paris 1971; tr. it. *L'immaginario, strutture psicoanalitiche*, Feltrinelli, Milano 1972.

darle forma, rivelarne l'essenza, condizionandone la percezione.<sup>7</sup> La letteratura è un insieme dai confini labili segnati, di teoria in teoria, dal concetto di letterarietà, dal tasso di letterarietà, e che può occupare potenzialmente tutto lo spazio della scrittura, anche della scrittura scientifica perché, come ben sappiamo, la storia, l'antropologia, la filosofia sono, possono essere, diventare letteratura, così come la critica del resto, compresa quella musicale e quella d'arte. Anche la stessa scienza, che parrebbe all'opposto di ciò che riteniamo immaginario, può divenire, è divenuta, diviene continuamente letteratura, luogo dell'immaginario, ma anche procedimento che ha a che fare con l'immaginario e scaturisce dalla memoria, funziona attraverso associazioni d'idee e *links* nell'immaginario. In Devoto e Oli 'immaginario' designa «ciò che è privo di fondamento o corrispondenza con la realtà».<sup>8</sup> Devoto e Oli si riferiscono all'aggettivo, non al sostantivo che evidentemente in italiano ancora all'inizio degli anni Settanta non era registrato. In De Mauro, invece, 'immaginario' è registrato come termine filosofico che definisce l'insieme delle funzioni e dei contenuti dell'immaginazione:<sup>9</sup> ciò che molto ci interessa per quella rapida distinzione tra funzioni e contenuti che tuttavia non è così semplice accogliere senza una riflessione. Quello che credo di sapere è che noi siamo certo ciò che abbiamo vissuto, ma anche, se non soprattutto, quello che dell'*Erlebnis* noi ricordiamo nei modi, spesso ingannevoli, con cui ricordiamo, poiché noi siamo anche, e in grande misura, soprattutto quello che non ricordiamo affatto, poiché, in qualche misura noi stessi siamo ciò che ci rappresentiamo e in cui l'immaginario e i temi, come si diceva, sono ciò che condiziona se non plasma i modi della percezione di sé, nel contesto più ampio della memoria culturale, poiché noi siamo anche ciò che non abbiamo vissuto direttamente, ma che abbiamo letto, visto, ascoltato e che forma la nostra identità culturale.

Veniamo dunque ai temi, poiché in essi si muovono evidentemente delle figure, delle immagini ricorrenti nel macrotesto, o nel reticolo dell'immaginario che costituisce la tradizione culturale. Spesso anche i concetti che pure sono temi, sono rappresentati nelle arti da immagini, da figure, e dall'intreccio in cui si situano e mutano. Diciamo, sperando di non usare a sproposito una metafora musicale, che i temi sono sia accordi, quindi note suonate insieme, sia svolgimento e mutamento attraverso ripetizione e ridondanza, e questo sia in ogni singola opera, o discorso, sia nella tradizione che è repertorio quanto funzione e dinamica di

---

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematica

7 In un'ottica psicoanalitica rinvio al proposito a O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris 1969; tr. it. *La funzione dell'immaginario, letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1972.

8 G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1971.

9 W. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000.

mutamenti epocali. *Imaginatio* in latino, la facoltà immaginativa, è ovviamente connessa a *imago* che sta ad indicare ritratto, copia, immagine della realtà. *Figura* anche ci può aiutare, poiché il termine, come ci spiega bene Auerbach in un suo celebre saggio, ha lo stesso tema di *fingerere*, *figulus*, *fictor*, *effigies* e significa in origine ‘formazione plastica’; *fictura* in Plauto si riferisce a un processo di formazione più che al risultato della stessa, *figura* in Varrone vale ‘apparenza, contorno’. *Fictor* è l’artigiano, colui che *figit*, dà forma, figura al materiale che plasma. *Figura*, ancora Auerbach, vale anche per ‘formazione plastica, struttura’. In francese, vale la pena di ricordarlo, *figure* vale tuttora ‘volto’, credo attraverso l’idea di ritratto, *fictura*, per l’appunto, il ritratto del volto, le sue parvenze, per così dire. *Morphé* ed *eidos* si riferiscono all’idea che informa la materia; *skema* è la figura sensibile. *Morphé* e *eidos* sono tradotte con *forma* in latino, ciò che implica anche il greco *paradeigma*, ‘modello’. *Skema*, invece, viene tradotto in latino con *figura*: ciò che evidentemente ci interessa se è vero che ci sono dei rapporti precisi tra tematologia e interpretazione figurale, e dunque ermeneutica, come andiamo sostenendo da qualche tempo. Non starò a riassumere tutto il saggio di Auerbach, per il quale nutro infinita ammirazione, solo avvertendo che *figura* per lui sviluppa esattamente un tema di fondo, quello del verbo, del *logos* che diventa carne e che dovrebbe ben interessarci, le prefigurazioni bibliche, e il trattamento delle stesse in ambito cristiano medievale, dell’avvento del Messia e l’interconnesso tema della *translatio* o *renovatio imperii* che pare essere il tema per eccellenza che caratterizza l’altro tema onnipervasivo perché fortemente e specificamente identitario nella nostra cultura e cioè quello di Occidente.<sup>10</sup>

‘Immaginazione’, dunque, come capacità di ideare e costruire immagini, non è mai stata radicalmente opposta a realtà, poiché in realtà è la facoltà che permette la trasformazione stessa della realtà, o se si vuole l’invenzione, la costruzione, o una diversa interpretazione e dunque rappresentazione della stessa. L’immaginazione ha anche una funzione conoscitiva, distinta, a volte, da fantasia (Bowra),<sup>11</sup> mentre in Croce<sup>12</sup>, Galvano della Volpe<sup>13</sup>, immaginazione e fantasia vanno a braccetto e spesso si confondono; ma non c’è chi non sia d’accordo nel riconoscere all’immaginazione un ruolo nelle grandi scoperte che hanno cambiato il mondo. E l’arte stessa non si limita alle capacità mimetiche, alla divina *mimesis* ma, attraverso la *mimesis*, la rappresentazione dà forma al mondo e pretende, attraverso sé, in effigie, di mutarlo, e ciò ottiene se è vero che

10 Cfr. M. Domenichelli, *Occidente*, in Ceserani, Domenichelli, Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. II.

11 C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Chatto & Windus, London 1950.

12 B. Croce, *Estetica come scienza dell’espressione*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902.

13 G. Della Volpe, *Critica dell’estetica romantica*, Samonà e Savelli, Roma 1963.

la nostra percezione del mondo è plasmata, e non solo condizionata, dai modi della rappresentazione.

Questo dunque per quel che riguarda il tema strettamente come immagine, figura; per quel che riguarda il tema nelle arti del tempo, musica, letteratura, il tema dunque come intreccio, testo, *textus*, trama di figure, dunque, disposte in sequenza, abbiamo la stessa dialettica tra permanenza, o tendenza al permanere che permette anche il riconoscimento (un principio estetico di fondo) attraverso variazioni; si tratta dunque di una dinamica che cambia le sequenze e ne muta pertanto anche il significato. Il riconoscimento è a doppio senso, l'opera, anche attraverso il tema, riconosce in sé la propria identità, nel senso di appartenenza a una tradizione, e viene pertanto riconosciuta e accolta dalla tradizione che ne viene perciò modificata, nella prospettiva una volta formulata da T. S. Eliot.<sup>14</sup>

Lo studio dei temi in letteratura è in larga parte uno studio di figure, di immagini, di rappresentazioni della realtà, e si svolge secondo due modalità di fondo ovviamente interconnesse. Lo studio del tema, dei temi, in un'opera individuale e lo studio della dinamica del tema nella tradizione. Tema definisce in modo diverso in letteratura, in musica, in antropologia ed etnologia sia una figura, o un *cluster* di figure, sia la dinamica combinatoria e sequenziale, l'intreccio delle figure. Nel ritorno di interesse per lo studio dei temi,<sup>15</sup> possiamo tentare di ridefinire l'intera questione a partire dai magistrali saggi di Segre,<sup>16</sup> e anche dal Claudio Guillén di *Entre lo uno y lo diverso*.<sup>17</sup> La letteratura critica al proposito di tema,

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematologia

- 14 T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London 1920; tr. it. *Il bosco sacro*, a cura e con uno studio di L. Anceschi, Muggiani, Milano 1946.
- 15 Si veda al proposito Aa.Vv., *The Return of Thematic Criticism*, a cura di W. Sollors, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1993; si devono ricordare, in Italia, fra i saggi di nuova tematica che è spesso anche storia delle idee: P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992; M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992; R. Ceserani, *Treni di carta*, Marietti, Genova 1993; F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993; G. Paduano, *La lunga storia di Edipo re*, Einaudi, Torino 1994; L. Lugnani, *Ella giammai m'amò*, Liguori, Napoli 1999; R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, a cui ci permettiamo di aggiungere M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa: 1513-1915*, Bulzoni, Roma 2002. La critica dei temi, come strumento di storia delle idee, o di storia culturale, del resto, entra anche in modo forte in lavori come per esempio quelli di R. Williams, *The Country and the City* [1973], Oxford University Press, New York 1975; E. Said, *Orientalism*, Routledge-Kegan Paul, London 1978, e Id., *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993; così come nel saggio a quattro mani di C. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago 2000, che tratta del tema della transustanziazione nella tradizione europea (si veda al proposito M. Domenichelli, *Et Verbum caro factum est. Prospettive del neostoricismo americano*, in «Moderna», *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, a cura di M. L. Meneghetti, VI, 2, 2004, pp. 89-107. Un'utile contributo alla discussione sui temi giunge da S. Zatti, *Sulla critica tematica*, in «Allegoria», 52-53, gennaio-agosto 2006, pp. 5-22.
- 16 C. Segre, *Tema/Motivo*, in Aa.Vv., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981, vol. 14, pp. 3-23; Idem, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 331-359.
- 17 C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Editorial Crítica, Barcelona 1985; tr. it. *L'uno e il molteplice*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 271-334.

motivo, *topos*, per non parlare dei rapporti con il mito, con lo stereotipo, il luogo comune, registra poche voci concordi; su tutto questo rinvio alla bibliografia specifica,<sup>18</sup> con l'idea che, usando termini comuni, in realtà spesso si intendano cose diverse. Parrebbe utile distinguere tra il tema di un'opera, sviluppato in un'opera, per simmetrie, ritorni, contrasti, e tema come un aspetto della dinamica temporale della tradizione, poiché nel ritorno del tema in un'opera, l'opera può riconoscersi, ed essere riconosciuta nella tradizione a cui appartiene, e la tradizione si riconosce e muta nell'opera anche attraverso il tema. E si può forse dire che anche il tema è un tratto culturale e identitario, e che abbia un ruolo nella costruzione della soggettività. Le figure che lo costituiscono sono figure della socialità, poiché un dato tema, o un dato *cluster* tematico definisce il luogo e il tempo in cui viene prodotto come variante. Come scrive Segre, «tema è dunque, secondo le definizioni, la materia elaborata in un testo (significativo il fatto che in tedesco a tema corrisponda *Stoff*, materia), oppure il soggetto di cui il testo costituisce lo sviluppo, o ancora l'idea ispiratrice».<sup>19</sup> Il Frye di *Anatomia della critica* distingue tra la *dianoia* che costituisce lo sviluppo e la dinamica dell'intreccio, e *mythos* invece, che è l'immobile, immutabile idea ispiratrice, il paradigma, il modello atemporale.<sup>20</sup> Di fatto, lo stesso *Myhtos*, per così dire, pur pretendendo per la sua natura, l'atemporalità, la fissità atemporale, nel suo manifestarsi epocale, è soggetto al mutamento, alla dinamica dei mutamenti che costituiscono la tradizione.

Si potrebbero evitare, noi crediamo, malintesi e incomprensioni e blocchi di comunicazione considerando che spesso, quando si parla di tema, si intende il tema di un'opera data, la materia, regolata e ordinata nel discorso dal *consilium*, con il *ductus* che a sua volta regola i rapporti simmetrici di concordanza o discordanza tra *thema* e *consilium*. Tutto questo è assolutamente vero e ancora di grande utilità, a dire il vero, e identifica dei rapporti, una costanza di rapporto, di funzionamento, ma non l'atemporalità del tema. Nel medioevo, con 'tema' si indica il soggetto dell'interpretazione, o dell'esegesi: «la proposizione che ne definisce lo sviluppo».<sup>21</sup> Tema, molto ovviamente, e in modo minimo, si ri-

18 Rinvio, per una discussione in proposito e più in generale per un resoconto della questione del ritorno della critica tematica, a M. Lefevre, *Tema e motivo nella critica letteraria*, in «Allegoria», XV, 45, settembre-dicembre 2003, pp. 5-22; si vedano altresì R. Trousson, *Un problème de littérature comparée. L'étude des thèmes*, Lettres Modernes, Paris 1965; G. H. Prince, *Thématiser*, in «Poétique», XVI, 64, 1985; C. Brémond, *Au deça et au delà d'un conte. Le devenir des thèmes*, Gallimard, Paris 1991, tr. it. *Il divenire dei temi*, La Nuova Italia, Firenze, 1997; si vedano anche *Thématique et thématologie*, in «Revue de langues vivantes», XLIII, 5, 1977; *Pour une thématique I*, in «Poétique», XVI, 64, 1985; *Pour une thématique II*, in «Communications», 47, 1988; *Pour une thématique III*, in «Strumenti critici», IV, 60, 1989.

19 Segre, *Tema/motivo*, in Aa. Vv., *Enciclopedia*, cit., p. 3.

20 N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1957; tr. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1977, pp. 104-105; si veda Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 3.

21 Cfr. Segre, *Tema/Motivo*, cit., p. 3.

ferisce al titolo, ma si riferisce anche al brano biblico che fornisce l'esergo al sermone del predicatore che ne sviluppa e ne chiarisce il senso. Von Wartburg, ce lo ricorda Segre, riassume i termini del discorso. Tema è «l'elemento, o un gruppo di motivi caratteristici di un'opera o di una tradizione».<sup>22</sup>

Introduciamo dunque l'ulteriore elemento di disturbo e cioè il «motivo». Tema e motivo, nell'uso che se ne fa in letteratura, derivano dalla musica, che a sua volta deriva il termine tema dalla retorica classica. In linea di massima nell'uso comune, motivo e tema hanno una differenza quantitativa, come si diceva. Motivo, dunque, parrebbe riferirsi a un'unità di contenuto più breve e di minor sviluppo, e dunque di minore importanza, del tema. Questo è vero se si parla dello sviluppo del tema in un'opera; se, invece, consideriamo lo sviluppo di un tema nella tradizione, ci pare che la differenza tra tema e motivo abbia assai meno ragione d'essere, poiché non c'è tema che non possa divenire motivo e, di converso, non c'è motivo che non possa divenire tema. Di solito, dunque, motivo, o il *Leitmotiv*, ha a che fare con l'organizzazione di un'opera, e non con una ricorrenza nella tradizione, almeno in letteratura e in musica; ma ciò non si potrebbe dire né in etnologia né in antropologia, discipline nelle quali «motivo» ha a che fare esattamente con il ricorrere diciamo di una «figura» nella tradizione, e cioè nei testi che la compongono. L'uso che si fa del termine in etnologia ci riconduce al punto, poiché sicuramente il problema che ci si pone è il rapporto che l'opera, non solo attraverso il tema, e i motivi o *Leitmotive* che lo sviluppano o lo variano, intrattiene con la tradizione, poiché tema e motivo, quale che sia il significato che si attribuisce a questi termini, sono delle marche identitarie, come lo sono del resto, i generi letterari, le forme prosodiche, i vari modi di scrittura e discorso attraverso cui il tema si sviluppa nelle singole opere. Ciò farebbe pensare a una mera ripetizione, e invero il tema si dà spesso come ripetizione, come imitazione, come derivazione dalla tradizione; ma ciò che conta nell'analisi di un'opera sono le variazioni che rendono conto del tema, non come di una stasi fuori dal tempo, ma come di una dinamica nel tempo che ne fa un *unicum*, e ne determina l'identità individuale ovviamente in rapporto all'identità collettiva, e ai suoi mutamenti. La differenza tra motivo e tema non ha dunque gran ragione d'essere nell'analisi di un tema nella tradizione (o in porzioni di essa), ma, di contro, può avere ragione d'essere nell'analisi di un'opera come nozione differenziale, d'ordine sia quantitativo che funzionale (il motivo è la dinamica attraverso cui il tema si sviluppa per ridondanza, ripetizione, richiamo, *leit-motiv* per l'ap-

---

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematologia

22 *Ibidem*. Il riferimento è a W. von Wartburg, *Thema*, in *Französische Etymologische Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, vol. XIII, tomo I, Zbinden, Basel 1966, p. 303.

punto rubando il termine dalla musicologia e ovviamente dalla teorizzazione wagneriana).

I temi, per noi, sono la forma dell'esperienza, dell'*Erlebnis*, a più stretto e immediato contatto con ciò che si vuole rappresentare, il modo in cui l'esperienza si rende percepibile come rappresentazione che fissa la memoria come storia, personale e collettiva, e la rende collettivamente rappresentabile come tradizione; i temi, scrive Zumthor, sono «segni formali nella testura delle opere» che testimoniano «l'esistenza della tradizione».<sup>23</sup> A noi pare che i temi *costituiscano* la tradizione in quanto memoria collettiva e immaginario inteso come insieme di figure in cui prende forma, si rappresenta l'esperienza secondo modalità epocalmente variabili e definibili. In fondo, io direi, i temi nel loro non proprio circoscrittibile ed afferrabile complesso rappresentano il campo del dicibile, del rappresentabile, ciò che può essere detto in un dato momento storico, ciò che dunque ha anche applicazione filosofica (ciò che sta nel campo di un linguaggio o di un altro e ciò che non lo è), e politica (ciò che è opportuno dire, e ciò che si deve tacere). Anche da Zumthor desumiamo che i temi, i motivi sono, di fatto, elementi formali; se si vuole, «la forma del contenuto» (Luperini),<sup>24</sup> oppure, noi diremmo, «la forma dell'esperienza».

Ho a lungo studiato la letteratura aristocratica e il tema del cavaliere e gentiluomo e quindi è naturale che mi rifaccia brevemente a questa mia esperienza. Non per riferirmi a un mio libro ma ad altri due libri che ammiro e mi paiono importanti in tutta questa discussione. Parlo di *Cavallo e cavaliere*, e di *Tutti i colori del nero* di Amedeo Quondam.<sup>25</sup> Li cito entrambi, tra i molti altri che dovrei citare, a partire dal bel libro di Romano Luperini, *L'incontro e il caso* (e questo con particolare riferimento al rapporto tra tema e storia, e tema e intreccio – ma di questo ho già scritto e mi ripeterai). I due libri di Amedeo Quondam mi paiono molto *à propos* nel mio discorso. Mi paiono tali perché, come dire, si occupano di forme della vita, del modo di apparire della stessa, non della vita, ma di come essa vuole apparire, e dunque della vita stessa nel suo volersi rappresentare che non è non vita, ma parte della vita. Parlano, quei libri di Quondam, di poetiche esistenziali, di estetiche esistenziali nella loro forma più manifesta, l'abito, la moda, e di ciò che vi si figura, identità, appartenenza, mito delle origini, destino. Gli abiti sono un linguaggio, un modo della comunicazione sociale, un modo di rappresentazione; essi coprono la nudità del corpo, ma non sono solo questo, identifi-

23 P. Zumthor, *Topique et tradition*, in «Poétique», II, 1971, p. 356; cfr. Segre, *Tema/Motivo*, cit., p. 6.

24 R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007 (si tratta del titolo della parte prima).

25 A. Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Donzelli, Roma 2003; Id., *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Angelo Colla, Costabissara (Vicenza) 2007.

cano non tanto ciò che noi siamo, ma ciò che vogliamo essere, non la nostra identità, per così dire, ma lo iato ovvio tra ciò che siamo e ciò che vorremmo essere, parte anche questo, nella sua impossibilità, di quello che siamo, della nostra identità, nella quale ci riconosciamo, nella quale veniamo riconosciuti. Gli abiti, se mi si permette di giocare con le parole, non sono contenuto, ma forma, evidentemente, e sono anche temi culturali. La corazza, del resto mai indossata, di Erik XIV di Svezia, è una corazza illustrata come il corpo dell'uomo illustrato nel memorabile racconto di Ray Bradbury in cui si narra di un uomo la cui pelle è interamente ricoperta di illustrazioni; chi le guarda, per una specie di incantesimo ne cade prigioniero, cade prigioniero di una storia e deve dunque viverla.<sup>26</sup> Ciò ricorda certe bande di malavitosi di Cuba. L'identificazione con il gruppo di soggetti, il senso di appartenenza prende figura nei tatuaggi che coprono la pelle e che raccontano la storia di quel soggetto, come in vignette che definiscono una sequenza di battaglie, scontri, galera, successi, amori, insomma il vissuto rappresentato, ri-presentato inciso sul corpo. La corazza del resto mai indossata da Erik XIV era accompagnata da quella per il suo cavallo, e su quella doppia corazza sono incise scene in sequenza, quasi *stripes* su corpo vivente, e vi si raccontano miti cavallereschi, Ercole, ovviamente, l'*Iliade*, Giasone e il vello d'oro, attraverso la medievalizzazione della guerra troiana e dei miti greci nel *Roman de Troye* di Benoît, o nel *Recueyl des histoires de Troyes* di Raoul Le Fèvre, che sono i fondamenti dell'estetica, della poetica esistenziale gentilezza in questione, e dunque della costruzione di quella soggettività intesa come *ars vivendi*. Si tratta di una corazza da parata, non di una corazza da guerra in cui prevalgono altre funzioni anche comunicative, ma come è ovvio di più stretto ordine pratico. La corazza da parata, distinta da quella di guerra e da quella del torneo, è un abito festivo ed eminentemente spettacolare. Essa ha una funzione celebrativa, poiché coloro che vedono ciò che c'è su quella corazza devono riconoscere non solo il segno identificativo della classe, dell'*ordo*, la condizione, il rango, ma anche, se non la pretesa genealogia dinastica, il mito di fondazione e dunque il mito identitario che legittima il potere di chi porta quell'abito, quella corazza.

L'abito quotidiano, ciò che sta anche sotto la corazza, tra corpo e corazza, è un abito nero perché come tutti sappiamo i gentiluomini vestivano di nero, come dice Castiglione, o in un altro colore scuro per indicare il *riposo*, lo spagnolesco *sosiego*, la *gravitas*, e dunque la profondità di pensiero del soggetto, la sua impassibilità, anche come tratto distintivo del suo esser quello che è e che l'abito mostra. Quel colore nero, paradossalmente, è la figura delle figure, indica la dimensione della morte, e

---

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematica

26 R. Bradbury, *The Illustrated Man*, Doubleday, Garden City (N.Y.) 1951.

della preparazione alla morte, ma esso è anche il segno, per usare il termine di Castiglione (*Il libro del Cortegiano*, II, xxvii), della sprezzatura, e dunque del *modèle italien*, poiché da quel nero deve fiorire ogni grazia gentilizia. Quell'abito nero, non ho qui il tempo di sviluppare un lungo discorso, quell'abito nero segna del resto una poetica esistenziale di lunga persistenza, di lunga durata, ma con variazioni interessanti. *Tutti i colori del nero* parte dalla contemplazione e dall'analisi di uno di quei ritratti di gentiluomini in nero così spesso dipinti da Giovanni Battista Moroni, ma anche da Moretto da Brescia (*Ritratto di gentiluomo*, 1526), Raffaello e il suo ritratto dello stesso Castiglione, Dosso Dossi, Tiziano (*Il gentiluomo del guanto*) come altrettante immagini dell'ideale virile rinascimentale, con l'abito nero, a volte frusto per la corazza indossata sopra di esso (ma spesso anche la corazza da guerra è nera). Vi troviamo dunque una poetica, un'estetica esistenziale della *simplicitas* e della *gravitas*, una poetica della sprezzatura. Verso la fine del secolo, nel ritratto del poeta metafisico John Donne di anonimo, per esempio, ci troviamo di fronte a un abito nero sì, ma con largo collo di pizzo, e altri fronzoli ed abbellimenti, certamente in linea con una sensibilità mutata, una diversamente elaborata poetica esistenziale, e dunque una differente costruzione del soggetto aristocratico. Il nero si trova ancora nel Seicento, e penso a un passo di Girolamo Brusoni, dalla trilogia di Glisomiro, in cui il nero è ancor più di sfondo a una serie di variazioni vivaci che ne interrompono la monocromia. Così troviamo ne *Il carrozino alla moda* questo ritratto in parole: «Era quel giorno Glisomiro vestito d'un abito nero di felpa rasa trinato di merletti d'oro col gippone pieno di broccato d'oro, e la rochiglia foderata di martori. Portava la spada nobilmente guarnita con gentil bizzarria, e sul cappello un grandissimo pennacchio nero pendente da un groppo di cordoncini d'oro».<sup>27</sup> Un gentiluomo così acconciato, senza alcuna sprezzatura, sarebbe stato, io credo impensabile nel Cinquecento se non come bizzarria e squalificante affettazione. Il nero va a indicare nel Settecento quasi solo l'abito talare, ma nell'Ottocento ritorna con forza come segno massimo d'eleganza maschile e definizione di una qualche pretesa magari non sempre consapevole appartenenza di casta. A partire da Brummell, così, l'abito da sera maschile deve essere nero, l'abito da cerimonia deve essere scuro. Baudelaire non diceva che vestiva di nero perché portava il lutto per l'umanità? E gli intellettuali francesi, come gli attori anche da noi, non vestono anche oggi spesso di nero, giacca nera, maglione nero a *col roulé*, o *cheminè*? In quel tratto comune vi sono testimonianze di poetiche esistenziali di lunga durata con tuttavia variazioni epocali di significato.

27 G. Brusoni, *Il carrozino alla moda*, Ricaldini, Venezia 1658; citiamo dall'edizione V. Mortali del 1667, scorsa IV, vol. I, p. 192.

La moda femminile, aristocratica o meno, nel Cinque, Sei, Settecento, conosce il nero quasi esclusivamente come colore di lutto, o colore religioso. Nell'Ottocento nero e marrone sono i colori dell'abito di viaggio (il nero continua a indicare evidentemente il lutto) e questo tutto sommato, nell'aristocrazia, fino agli anni Ottanta, quando il nero può diventare anche colore celebrativo e festivo. Lo troviamo nei grandi ritrattisti di quegli anni in Whistler, come, un esempio notissimo su tutti, nella sensualissima e conturbante *Madame X* di Sargent, con il nero dell'abito da cui fiorisce il *decolleté*: si tratta evidentemente di usare la stessa cosa, con qualche variazione (certo l'abito di lutto non può essere scollato), per indicare, comunicare cose diverse, diverse identità, ruoli, diverso voler apparire.

Come le parole, anche gli abiti, i temi, spesso hanno lunga durata (non sempre, ma spesso). La lunga durata è permessa dalla plasticità del tema che si adatta, o viene adattato a nuove condizioni e che è tuttavia necessario come elemento identitario, come elemento culturale in una *koiné* culturale di variabile ampiezza che va dal locale, al regionale, al nazionale... Italia, Europa, Occidente...

In ogni caso la atemporalità dei temi parrebbe un presupposto inanalizzabile se non come una *sameness*, un ripetersi sempre uguale nella percezione dell'esperienza della morte, dell'amore, della paura. In realtà l'essere fuori del tempo riguarda l'emozione, non la sua rappresentazione e forse nemmeno la sua percezione. Quello che so è che la rappresentazione se non vanifica la atemporalità dell'emozione, come si capisce, immerge totalmente nella storicità la rappresentazione dell'emozione e anche, pertanto, i modi della percezione della stessa. Aggiungiamo che, naturalmente, si tratta di forma dell'esperienza, ciò che indica che si tratta di un'esperienza estetizzata, e ciò che muta non è l'emozione in sé, la fisicità biochimica dell'emozione, è la rappresentazione epocale che se ne ha. Ciò che muta è la percezione culturale, e dunque la percezione estetica. A noi pare che si tratti di rappresentazioni di engrammi mnestici, di tracce mnestiche nella memoria culturale; ci pare anche che l'immaginario stesso, l'immaginario collettivo, coincida con la memoria culturale composta delle infinite interconnessioni dei frammenti, o degli engrammi mnestici i quali, nel loro complesso, costituiscono la tradizione. Si tratta, a nostro modo di vedere, della testualità diffusa di cui parla un antropologo come Clifford Geertz, e da lui rappresentata come un reticolo complesso di «webs of significance»,<sup>28</sup> possibili da percorrere solo attraverso quella che egli sulla scorta di Gilbert Ryle definisce come «thick description»<sup>29</sup> una ermeneu-

---

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e temalogia

28 C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973, p. 5.

29 *Ibidem*; il riferimento è a G. Ryle, *Collected Papers (Collected Essays, 2, 1929-1968)*, Thoemmes Antiquarian Books, London 1990, «The Thinking of Thoughts. What is le penseur doing?», pp. 480 ss., «Thinking and Reflecting», pp. 465 ss.

tica che si fa attraverso le interconnessioni delle *webs* in un insieme virtualmente infinito.

La ricerca tematica non si oppone affatto alla storia; essa deve anzi essere attenta alla storicizzazione e alla *Horizontverschmelzung* di cui parla Gadamer,<sup>30</sup> nel rapporto tra il tempo dell'interprete e il tempo del testo. Rimane, tuttavia, un'ultima precisazione, poiché è forse troppo simmetrica e rigida la distinzione tra ricerca tematica che si situa del tutto nel campo della sincronia e si occupa di qualcosa di storico, e un altro tipo di ricerca che si situa invece nel campo della diacronia, o della cronologia, cioè della storia.

Vi sono due modalità di funzionamento e di ordinamento della memoria. Il primo è di tipo associativo, e procede per forme di contiguità e di metonimia; il secondo invece riconosce un ordine cronologico come ordine della memoria che mette in sequenza, in relazione anche di causa ed effetto, avvenimenti tra loro cronologicamente contigui o anche avvenimenti che paiono tali, si ricordano come tali, essendo invece la loro contiguità in primo luogo di ordine associativo, sicché è evidente che l'ordine associativo, nella rappresentazione, per un motivo o per l'altro, più o meno consapevolmente, può perturbare l'ordine cronologico. Il funzionamento di tipo associativo procede per analogia, e non per cronologia, e non si cura della storia se non per mostrare un ordine diverso da quello cronologico. Per associazione, attraverso la forza dell'analogia, si compongono delle connessioni e degli insiemi che hanno a che fare con il funzionamento dell'immaginario e della memoria come campo associativo, spesso bi-logico, o a logica simmetrica.<sup>31</sup> Così, per tornare da dove eravamo partiti, e cioè dal rapporto tra critica dei temi, immaginario, memoria culturale, tradizione, memoria personale, dobbiamo anche ricordare che le connessioni mnemoniche spesso non sono per nulla razionali secondo i criteri della logica d'Aristotele, e si compiono invece per identificazioni di tratti non oggettivamente, ma solo soggettivamente identificativi di cose diverse e lontane per un tratto comune, magari secondario in modo bi-logico, in chiave di logica simmetrica, quella per la quale chi è vittima di una violenza se ne sente colpevole. Per altri versi potrei costruire un ricordo pro-forma: vedo una ragazza con un golf rosso: ciò mi rinvia a una macchina che ho avuto molti anni fa, una golf rossa, e a una ragazza con cui, magari in un altro momento ancora della mia storia personale, quando avevo un'altra auto, non rossa, magari blu, ho avuto una relazione. Così il colore rosso, la parola golf che si

30 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960; tr. it. *Verità e metodo*, edizione con testo tedesco a fronte, a cura di G. Vattimo, introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano 2004<sup>3</sup>, p. 633.

31 I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino 1980.

riferisce a una maglia e a una macchina che non hanno alcunché a che fare l'una con l'altra, improvvisamente mi riportano alla mente un volto, o meglio l'impressione di un volto, alcuni tratti, forse un gesto usuale, o straordinario dal quale può inanellarsi una nuova serie di interconnessioni, tra memoria personale, certo e magari anche memoria letteraria, quel certo libro, quel certo personaggio, e magari quella memoria letteraria dà forma alla mia percezione del mio *Erlebnis*.

Il modo associativo e quello cronologico sono due modi di ordinamento dell'immaginario e della memoria, dell'insieme delle tracce mnestiche in cui è strutturato. Chi si occupa di ricerca nel campo dei temi deve sapere che esistono questi due modi e tenerne conto, e tenere conto anche degli effetti di logica simmetrica, o bi-logica anche nella strutturazione del proprio pensiero e delle interconnessioni attraverso le quali l'interprete si muove nel reticolo infinito dell'immaginario, tenendo conto del fatto che, da una sola connessione, una traccia mnestica, si può giungere a qualsiasi altro punto dell'insieme, ciò che è una prodigiosa possibilità, e anche un forte pericolo. Del resto, sappiamo bene che il sapore di un biscotto in Proust apre una ricerca che veramente, teoricamente, potrebbe non avere fine, e che si struttura in modo associativo come in modo cronologico, per affetti ed emozioni che, si sa, non hanno storia anche se magari fanno la nostra storia, fatta di memoria nella stessa misura in cui è fatta anche di oblio.

Si pone un'interrogazione radicale sulla concezione di testo che esce da tutta questa discussione, poiché si tratta di un testo transgenerico, trasmodale, transdisciplinare, dai confini incerti e non mai determinati, un testo fluido, nomade, perpetuamente mutevole. E questo testo generale, e ogni testo (frammento) di cui si compone, si forma come dialettica tra poteri, come conflitto o negoziato tra le diverse forze in gioco il cui fine è la signoria, l'egemonia, se gramscianamente si preferisce, sulle rappresentazioni come fondamento di potere. Così dobbiamo anche interrogarci radicalmente sulla funzione collettiva di quella macchina per emozioni che è l'arte, sui pericoli politici, sulle insidie, sul potere che l'arte ha nella costruzione di consenso, di egemonia culturale, proprio in quanto macchina emotiva che mette in gioco, e scatena, oppure rimuove, controlla, contiene, affetti e passioni connessi a figure che si appaiano e associano e combinano nella memoria individuale e in quella collettiva. L'arte tuttavia negozia un proprio spazio di potere, del resto riconosciute come potere di persuasione e formazione di consenso dagli altri poteri in gioco. L'opera può così, a patto di conformarsi al potere egemonico e di mimetizzarsi in esso, trovare uno spazio d'espressione, e il modo di pronunciare, magari smentendolo, il proprio discorso di libertà attraverso il linguaggio stesso dell'illibertà. L'identità ancora, connessa alla questione dei temi nel modo che ho tentato di enunciare, è certo im-

---

L'immaginario  
reticolare:  
memoria  
personale,  
memoria culturale  
e tematica

portante per sapere chi siamo e anche dove siamo, né se ne può fare a meno. Basterebbe ricordarsi che a volte l'identità collettiva si trasforma in un'arma di distruzione di massa. La nostra stessa soggettività, individualità, hegelianamente, è il luogo dinamico della formazione alla libertà; in realtà, attraverso l'idea di poetiche dell'esistenza comuni, imposte dall'egemonia culturale in un periodo o nell'altro, può diventare una soggettività seriale, e la *Bildung* volta alla conquista della libertà, invece, educazione al conformismo. Per questo storicizzare è la cosa più rilevante e più importante per capire come la memoria culturale, la cultura, l'immaginario collettivo, e anche i temi letterari, culturali, siano lo strumento primo di ogni egemonia, come insegna Gramsci, e come, dopo di lui, ci dicono, nel nostro campo di studi, Williams e Said, poiché, io credo, di questo, come intellettuali, consapevoli della nostra funzione, non dovremmo mai dimenticarci.