



HAL
open science

Visione e corpo nel XIII secolo. La ” donna-albero ” di Marguerite d’Oingt

Sergi Sancho Fibla

► **To cite this version:**

Sergi Sancho Fibla. Visione e corpo nel XIII secolo. La ” donna-albero ” di Marguerite d’Oingt. *Viridarium* , 8, Edizioni Medusa, Fondazione Giorgio Cini, pp.131-154, 2012, La visione. hal-01449986

HAL Id: hal-01449986

<https://hal.science/hal-01449986>

Submitted on 6 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VISIONE E CORPO NEL XIII SECOLO

La “donna-albero” di Marguerite d'Oingt

Sergi Sancho

(Traduzione di Stefano Pradel)

Quale fosse il ruolo svolto dal corpo nelle arti e nel pensiero medievale risulta, ancor oggi, decisamente ambiguo. Recenti studi sulla spiritualità femminile europea hanno fornito, in questo senso, testimonianze preziose per una miglior comprensione della problematica. Tra queste, speciale menzione va a Caroline Walker Bynum, la quale ha contribuito con una lunga lista di testi critici dedicati al tema che difendono, tra le altre cose, il carattere quasi indissociabile tra corpo e anima, così come il vincolo tra corporeità, soprattutto femminile, ed esperienza del sacro¹.

Uno degli esempi a cui fa riferimento la storiografa nordamericana, e che illustra questa notoria presenza del corpo nella devozione popolare del Basso Medioevo, si trova in una visione di Marguerite d'Oingt, scrittrice del XIII secolo. In essa si descrive un albero rovesciato e rinsecchito sui cui rami sono incisi i cinque sensi. Grazie a un torrente d'acqua che lo investe, quest'albero sensuale si raddrizza, rinverdisce e si tende verso il cielo. Lo straripamento d'acqua vivificante che vide Marguerite rappresenta, secondo Bynum, Cristo fatto «corpo, ricevuto e accolto come corpo»², il che porta la storiografa a interpretare l'immagine come una messa in scena della ricezione mistica attraverso la *imitatio* del corpo di Cristo nel corpo stesso della visionaria. Di fatto conclude la propria analisi dicendo: «è difficile immaginare un modo più inequivocabile di indicare che l'effetto di sperimentare Cristo equivale ad “accendere”, per così dire, le dimensioni corporali della ricezione mistica»³.

Tuttavia, questo passaggio non sempre è stato letto dall'alto di tale ermeneutica storica. È possibile imbattersi, piuttosto, in commenti che realizzano un approccio allegorico, come quello di Kurt Ruh, il quale, sulle orme di Diego Zorzi⁴, illustrò come il torrente rappresentasse la grazia divina che converte, con la sua energia vitale, la natura umana caduta⁵. Victoria Cirlot raccoglie entrambe le testimonianze e, sebbene affermi che l'interpretazione allegorica sia senza dubbio adeguata, rivendica un'interpretazione archetipale, una riformulazione specifica di un simbolo tradizionale che, allo stesso tempo, possa accogliere quel ruolo principale della corporeità difeso da Bynum⁶. Infine, Maisonneuve concepisce la visione come una “parabola” che, seguendo la

¹ «La actitud según la cual lo corporal facilita el acceso a lo sagrado parece haber crecido dramáticamente durante el siglo XII y haber sido más característica de las mujeres que de los hombres». C.W. Bynum, *El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media* in M. Feher, R. Naddaff e N. Tazi (Ed.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Volume I), Taurus, Madrid 1990-1992, p. 167. Della stessa autrice *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. University of California Press, Berkeley 1987; *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Age*,. University of California Press, Berkeley 1982; *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone, New York 1992 e *Wonderful blood : theology and practice in late medieval northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007.

² [cuerpo, recibido y acogido como cuerpo]

³ *Ibidem*, p. 173. [es difícil imaginar una manera más inequívoca de indicar que el efecto de experimentar a Cristo equivale a “encender” como si dijéramos, las dimensiones corporales de la recepción mística]

⁴ D. Zorzi, *La spiritualità e le visioni di due certosine Lionesi contemporanee di Dante*, in “Aevum”, 27, 1953, pp. 510-531.

⁵ K. Ruh, *Die Mystik des deutschen Predigerordens und ihre Grundlegung durch die hochscholastik*, in *Gesichte der abendländischen Mystik*, Volume III, C. H. Beck, München 1996, pp. 175-185.

⁶ Già Victoria Cirlot riprese, nel suo studio su Marguerite d'Oingt, i commenti di Kurt Ruh, Diego Zorzi e C. W. Bynum: V. Cirlot e B. Garí. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Siruela, Madrid

tradizione neoplatonica, rappresenterebbe l'uomo come un albero rovesciato, considerando che ritrova il proprio fondamento celeste grazie alle radici rivolte verso l'alto. Purtroppo, Maisonneuve pone particolare attenzione solamente all'atto rigenerativo della pianta, per parlare quindi di una "divinizzazione dell'uomo", ignorando però il movimento di capovolgimento descritto dalla visionaria. In questo caso, dunque, si compie una spiritualizzazione che porta dall'"uomo carnale" all'"uomo pneumatico"⁷, rappresentato da questa forma ascendente dell'albero mutato e rinverdito.

Per quanto riguarda il contributo imprescindibile alla visione di Marguerite dato dalla corporeità, seguiremo, da qui in avanti, la linea marcata da Bynum e Cirlot. Allontanandoci dalle esegesi allegoriche cercheremo di dimostrare come, da un'attenta analisi del testo, sia possibile intuire la volontà di mettere in scena questa partecipazione del corpo nell'atto di accedere al divino. Tale analisi sarà realizzata mediante uno studio ermeneutico dell'"immagine letteraria" che ci aiuterà a ricostruire il testo a partire da documenti dell'epoca. Avvalendoci dei lavori di Carruthers, la quale concepisce questa *literary picture* come una serie di istruzioni discorsive che richiedono al lettore una definizione mentale e grafica dettata dalla propria soggettività⁸, riscatteremo i modelli grafici che operarono nella descrizione che Marguerite d'Oingt fece della propria visione (ovvero di un'immagine mentale). Con ciò, si vedrà come in questo breve testo s'intrecci una rete di immagini⁹ che, mediante un modello diagrammatico simmetrico e l'iconografia del *lignum vitae*, dà forma a una visione che materializza un orientamento verso la figura del corpo-albero come via d'approccio al divino.

Poco sappiamo della vita di Marguerite d'Oingt, al di là di ciò che viene detto dai brevi scritti della stessa che ci sono pervenuti. Monaca certosina di Poleteins, monastero vicino a Lione, nacque nel 1260 circa e morì nel 1310. Della sua produzione si conservano un totale di tre opere e circa cinque lettere, custodite in Francia sino ai giorni nostri. Alcuni di questi scritti furono redatti in latino (*Pagina Meditationum*), altri in dialetto franco-provenzale (*Speculum* e *Li via Seiti Biatrice de Ornaciu*) e infine, alcune delle lettere, in un francese medievale leggermente irregolare¹⁰. In questo contesto, ci occuperemo principalmente di una delle sue brevi epistole, la Lettera IV¹¹.

Il testo inizia in forma narrativa, con la descrizione di una casa in cui della "brava gente" sta parlando di Dio. Uno dei presenti racconta un aneddoto nel quale ci viene detto di come quest'individuo chiese a una dama quale fosse il significato della parola *vehemens* e di come ella rispose che questa significasse *fort*. La narrazione ritorna quindi al primo scenario, dove viene illustrato che, ascoltato tale episodio, il cuore di una persona ivi presente viene "toccato" da tale

1999, pp. 172-174.

⁷ «Mais ici l'arbre a un sens figuré complémentaire. Il représente l'homme charnel (figuré par l'arbre desséché), l'homme spirituelle, pneumatique (figuré par l'arbre reverdi)». [Parlando del simil-coperchio che copre l' albero] «Il signifie l'enfouissement de l'homme dans le monde terrestre, une sorte de geôle où ne lui parvient plus la lumière, le cercle ténébreux des puissances d'en-bas qui aveugle l'être humain» R. Maisonneuve, *L'Expérience mystique et visionnaire de Marguerite d'Oingt (1310) moniale chartreuse* in "Kartäusermystik und mystiker 1", 1981, pp. 93-94.

⁸ Si userà il concetto di *literary pictures* inteso come «organizations of images that are designed to strike the eye of the mind forcefully, and to initiate or punctuate a reader's "progress" through a text, in the way that particular images (or part of images)structure the way of one's eye through a picture». M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric and the Making of Images, 400-1200*, CUP, Cambridge 1998, p. 122.

⁹ Cfr. L. Bolzoni, *The Web of Images. Vernacular Preaching from its Origins to St Bernardino da Siena*, Ashgate Publishing Limited-Company, Aldershot e Burlington 2004.

¹⁰ Gli editori francesi, A. Duraffour, P. Gardette y P. Durdilly, in una versione del testo su cui si basa la nostra analisi, realizzano uno studio filologico accurato di ogni testo, evidenziando il tentativo dell'autrice di scrivere in un francese di cui non aveva grande dominio nonostante i nobili natali e l'avanzato grado d'istruzione probabilmente ricevuto in gioventù. Si veda quest'edizione per uno studio biografico dell'autrice: A. Duraffour, P. Gardette, P. Durdilly (Eds), *Introduction* in M. d'Oingt. *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris 1965.

¹¹ Ci riferiamo ad essa in questo modo per la sua posizione all'interno del manoscritto 5785 R, il più antico della Biblioteca di Grenoble, che è identica in tutte le edizioni della sua opera. Nel citare il testo specificheremo sempre e in ogni opera il numero del paragrafo occupato all' interno di questo manoscritto e offriremo una traduzione letterale di ogni passaggio.

termine. In quel momento questa persona non osa chiedere chiarimenti riguardo la parola in questione e, sebbene lo faccia in seguito, nessuno è in grado di risponderle. Nemmeno in solitudine, nei tempi dedicati alla meditazione, le è possibile trovare una soluzione al quesito e per questo motivo prega Dio di mostrarle il significato di quella parola che «in tal modo le si era conficcata nel cuore».

Il n'a pas mout de teins que de bones genz estoient assenble en une maysonet parloent de Diu. Si ot un prodome en la place qui recontait qu'il avoyt demande a une dame que voloyt dire: vehemens, et que la dama li dit que co voloyt dire: fort. En cele place ot una persona cui cete parole chait forment el cuer e li fut semblanz que co fut trop granz chosa, mays illi en li oset unques demandar que li espondit cele parole: vehemens. Totes voys ele demanda apres a mout de genz que voloyt dire cete parole, mais elle en trova qui li sout respondre a son cuer. Ciz mot li eret si fiechiez el cuer que ele en se puyt delivre en en oreyson ne outra part tant que illi priat a Nostrum Segnour forment qu'il per sa tres grant bonte il volit enseigner que voloyt dire cete parole ou qu'il la li ostat dou cuer.¹² (Lettera IV: 143-144).

Da questo frammento è possibile dedurre che la parola *vehemens* diventa il punto fondamentale del testo, ovvero ciò che farà germinare la visione e, allo stesso tempo, ciò a cui la visione stessa cercherà di dare risposta. In questo senso, risulta rilevante che il significato *fort* dato dalla dama dell'aneddoto non serva al personaggio della narrazione¹³ e, al contrario, *vehemens* ha effetti sul suo spirito e le provoca una specie di angoscia¹⁴ che potrà essere curata solamente per mezzo della visione. Per concludere quindi, l'autrice ci racconta di come una parola si insinui e rimanga incisa nel centro della propria interiorità, dalla quale non può essere cancellata fin tanto che l'immagine non le abbia dato significato. Anche in un'altra "visione" di Marguerite, lo *Speculum*, che ha ricevuto maggiore attenzione da parte della critica, si narra di come Dio imprima nel cuore della visionaria l'immagine di un libro con una serie di frasi-segno che rimandano a scene della vita di Cristo¹⁵. A continuazione, quando l'autrice ci dice che il libro si apre, la visione della parte interna le fornisce il significato "reale" di quelle sentenze che le davano *confort* e *doucor*. In entrambi i casi dunque, è la visione ricevuta da un diverso piano della realtà ciò che può svelare il vero significato dei concetti impressi nel suo cuore¹⁶. Peculiare, come sottolineato da Petroff, è che le parole divine (la *scriptio divina*) non si depositino nella visionaria come fossero cadute in un contenitore bensì che vengano letteralmente "scritte" nel suo corpo, rappresentato metonimicamente dall'organo in questione¹⁷. Di conseguenza, nell'opinione di questa studiosa di letteratura medievale, l'inserzione

¹² [Non molto tempo fa, gente per bene era riunita in una casa e parlava di Dio. C'era in quel luogo un personaggio che raccontava d'aver chiesto a una dama cosa significasse 'vehemens' e la dama rispose che voleva dire 'fort'. In quel luogo c'era una persona a cui quella parola toccò fortemente il cuore e le sembrò ("li fut semblanz") che ciò fosse gran cosa; tuttavia non osò chiedere che le fosse spiegata quella parola 'vehemens'. Ad ogni modo chiese più tardi a molta gente cosa volesse dire quella parola, ma non trovò nessuno che sapesse rispondere al suo cuore. Tale parola s'era conficcata in tal modo nel suo cuore che non riuscì a liberarsene né durante la preghiera né in altro modo, finché non pregò intensamente il Signore che Egli, nella sua infinita bontà, le mostrasse il significato di quella parola o la togliesse dal suo cuore].

¹³ La critica sembra concorde nell'accettare che la terza persona usata da Marguerite faccia in realtà riferimento a lei stessa. Tale aspetto risulta frequente nelle opere di scrittrici vissute nello stesso secolo, come Marguerite Porete o Margery Kempe.

¹⁴ Il personaggio appare oppresso, disperato. A questo proposito McGinn ha stabilito come in questo passaggio ci sia un vincolo di parentela con l' amore veemente –da lí la referencia alla parola *vehemens*– di San Bernardo (B. McGinn, *The Growth of Mysticism*, Crossroad Publishing Company, New York 1998, p. 292) «O amor praeceps, vehemens, flagrans, impetuose, qui praeter te aliud cogitare non sinis, fastidis cetera, contemnis omnia prae te, te contentus! Confundis ordines, dissimulas usum, modum ignoras...«» [O amore avventato, veemente, amore arso, amore impetuoso che non lasci pensare che in te, che disprezzi tutto il resto, contento di te solo! Confondi l' ordine, rompi gli usi, ignori la misura...] San Bernardo, Sermone 79, I, *Obras completas*, Católica, Madrid 1987, p. 980.

¹⁵ «Citi creatura, per la graci de Nostre Signor, aveit escrit en son cor la seinti via que Deus Jhesu Cris menet en terra et sos bons exemples» (*Speculum*, 3). [Questa creatura, per la grazia di Nostro Signore, aveva scritto nel suo cuore la santa vita che Dio Gesù Cristo ebbe in terra e i suoi buoni esempi].

¹⁶ Ratifichiamo qui il commento di S. Paulsell, dove indica che l'immagine appare in Marguerite per supplire l'impossibilità di spiegare a parole ciò che è "veemente": *Scriptio divina. Writing and the experience of God in the works of Marguerite d'Oingt*, Tesi dottorale, University of Chicago, 1993. p. 31.

¹⁷ «The first is the idea that the visionary is not a vessel but a text, a body in whom or on whom a text is inscribed», E.

della scrittura nel corpo e l'angoscia che da essa deriva, permettono a Marguerite di dire l'“indicibile” o l'“impensabile”¹⁸ attraverso ciò che vede, ovvero, permette il discorso mistico di ciò che è stato rivelato mediante la visione. In questo senso, in una prospettiva storica, Bynum segnala che proprio piacere e sofferenza erano concepiti come attributi che permettevano al corpo di trascendere verso il divino: «il corpo non è tanto un ostacolo nell'ascensione dell'anima ma piuttosto l'opportunità di realizzare questa ascensione. Il corpo è lo strumento nel quale gli stimoli mistici cambiano a causa della sofferenza e del piacere»¹⁹.

Devant que celi out fayt ses preeres en que se movit de la place, cil qui est plains de doucour et de pidie la vot confortar et trahire son esprit a se, en tel maneri que yo li fut semblanz que illi eret en un grant leu desert, ou ques en avoyt maque una gran montaygne et au pie de cele montaygne aveit un arbre mout meravillous. En cel arbre aveit cinc branches que estoyent totes seches et totes enclinavunt ver terra. Et es feuylls de la premere branche avoyt escrit: visu, en la seconde avoyt escrit: auditu, en la tierci avoyt escrit: gustu, en la quarta avoyt escrit: odoratu, en la cinquiesma avoyt escrit tactu. Sus la cime de l'arbre avoyt un grant rondel, come se fut un fonz de vayssel, si que li arbres estoyt toz clos par desus en tel maneri que li selouz en la rosee en poyent ferir per desus²⁰ (Lettera IV, 145).

In effetti, l'autrice spiega come la divinità finalmente ascolti le sue suppliche e dia *confort* alla propria angoscia mostrandole un'immagine. Si tratta di un deserto, con un monte e un albero ai piedi dello stesso. La pianta appare rovesciata e secca, con rami e radici rivolti al suolo. In ognuno dei cinque rami è inciso un senso, e sopra ad essi v'è una specie di coperchio che rende impossibile ogni contatto con i raggi del sole e con la rugiada. Di colpo l'immagine si anima e una fiumana d'acqua scende dalla montagna investendo l'albero, il quale si raddrizza automaticamente facendo cadere ai suoi piedi il coperchio. In questo modo la luce del Sole può finalmente nutrire il corpo-albero, che rinverdisce man mano che i rami e le radici si tendono verso l'astro.

En tant quant ele o regarda l'arbre diligiamment, ele leva ses euz sus la montaygne et vit un grant ruysel qui descendit a si tres grant forci que co semblavet una mer. Cele yeve chisi si tres duremant au pie de cel arbre que les ragies se viraront totes desus et la cime se metit en terra et les branches que enclinavont ver terra furont totes drecies ver lo ciel, et les foylles que erant totes seches furont totes reverdies, les ragies que erant devant fichies en terra furont totes expandues et drecies ver lo ciel et foront totes reverdies et follies en maneri de branches²¹ (Lettera IV, 146).

L'albero che appare nella visione contenuta in questa Lettera IV è, come recita il testo,

A. Petroff, *Writing the Body: Male and Female in the Writings of Marguerite d'Oingt, Angela of Foligno, and Umiltà of Faenza in Body and Soul, Essays on Medieval Women and Mysticism*: Oxford University Press, New York 1994, p. 215.

¹⁸ A. Petroff associa questa relazione tra scrittura e corpo al concetto di *écriture féminine* di H. Cixous e L. Irigaray. A. Petroff. *Ibidem*, pp. 204 e 215-216. Gli stessi E. Lagos e R. Carrasco (*Cuerpo y escritura en El espejo de Marguerite d'Oingt*, in “Revista Chilena de Literatura”, 40. Universidad de Chile, 1992) raccolgono la testimonianza di A. Petroff nella loro lettura dello *Speculum* di Marguerite

¹⁹ C. W. Bynum, *El cuerpo femenino...*, cit., p. 174. [el cuerpo no es tanto un obstáculo para la ascensión del alma como la oportunidad de realizarla. El cuerpo es el instrumento en el que los estímulos místicos cambian a causa del sufrimiento y el placer]

²⁰ [Prima che ella avesse detto le sue orazioni e se ne fosse andata da quel luogo, Colui che è pieno di dolcezza e pietà volle attrarre a sé il suo spirito e confortarla, in modo che le parve (“li fut semblanz”) di stare in un luogo deserto dove non c'era altro che un alto monte ai cui piedi stava un albero meraviglioso. Su quell'albero c'erano cinque rami completamente secchi e rivolti verso terra. E sulle foglie del primo ramo stava scritto: vista (*visu*), nel secondo stava scritto udito (*auditu*), nel terzo stava scritto gusto (*gustu*), nel quarto stava scritto olfatto (*odoratu*), nel quinto stava scritto tatto (*tactu*). Sulla cima dell'albero c'era un coperchio come fosse il fondo d'un barile, così grande che l'intero albero era coperto da sopra in modo che né il sole né la rugiada potessero toccarlo”].

²¹ [Appena ebbe finito di guardare diligentemente l'albero, alzò gli occhi sopra la montagna e vide un ruscello che scendeva con tanta forza da sembrare un mare. L'acqua si avventò così violentemente (*duremant*) ai piedi dell'albero che le radici si girarono verso l'alto e la cima venne a terra e i rami che erano inclinati verso il suolo si raddrizzarono verso il cielo, e le foglie che erano completamente secche rinverdirono, le radici, che prima erano conficcate nel terreno, si allungarono e si raddrizzarono verso il cielo e rinverdirono e si coprirono di foglie (*follies* - verbo-) come i rami”].

“meraviglioso”. Dobbiamo supporre che tale attributo gli venga dato a causa della sua apparenza inusuale, perché non solo possiede rami rivolti verso il suolo e radici interrato ma in realtà, come ci viene segnalato dopo aver narrato come il torrente d'acqua lo bagna con veemenza, l'intero albero, sotto il coperchio che lo copriva, risultava invertito. Di conseguenza, la visione presenta uno schema di simmetria e contrapposizione totale, nel quale in un principio ci sono rami, radici e l'albero intero rinsecchiti e rivolti verso il suolo; mentre in un secondo momento gli stessi sono rivolti verso il Sole e coperti di foglie.

È possibile ritrovare l'albero invertito, come figura microcosmica, in testi di diverse religioni, visto come un Sole (radice) che, con i suoi raggi (rami), feconda il mondo generandolo, ovvero come rappresentazione della genesi del mondo. Questo è ciò che accade nello *Zohar*²², dove la creazione è illustrata per mezzo delle *Sefirot*, figura antropologica oltre che albero invertito, che mantenendo le radici-testa nel celeste, espande le proprie estremità-rami nella forma di emanazioni della creazione del mondo. Anche nella sura *An-Nûr* viene citato un albero benedetto, cioè dotato di influssi spirituali, che in realtà risulta essere un ulivo con le radici poste sulla cima e con forma di lucerna. Come viene detto all'inizio dello stesso versetto, la luce sarebbe Allah: «Allah è la luce dei cieli e della terra»²³. Altri libri sacri in cui si trovano tradizioni simili sono le *Upanishads* e i *Veda*, dove l'albero *Açvattha* (o *Ashwattha*) rappresenta, nella sua chiarezza, la manifestazione luminosa e creatrice del Brahman nel cosmo, la creazione nel suo movimento discendente attraverso i rami-rami²⁴.

Queste nozioni aderiscono a un modello simbolico e diagrammatico molto diffuso nell'Occidente medievale. Un esempio lampante si trova negli *arbores consanguinatis* (alberi genealogici), i quali, come dimostrato da Klapisch-Zuber, in principio erano organizzati mediante uno schema di successione che corrispondeva alla forma di un albero eretto. Tuttavia, successivamente si mise in questione il fatto che l'origine, e di conseguenza il punto più rilevante –la sostanza più pura–, non si trovasse nella posizione più elevata, come accade negli alberi macrocosmici appena menzionati. Per questa ragione si optò per la forma ad albero invertito che è giunta fino ai nostri giorni (Figura 1).

Durante l'epoca medievale questi schemi organizzativi provenienti dall'antichità furono spesso adattati con un'intenzione inizialmente pedagogica. Grazie ai loro attributi figurativi erano particolarmente utili come risorse mnemotecniche²⁵ per spiegare in forma allegorica contenuti affatto dissimili²⁶. Sebbene risulti che, in un primo tempo, questi schemi venissero usati per l'esegesi biblica, in breve il loro uso si estese sino a trasformarli in strumenti espressivi per meditazioni, *exempla*, visioni e qualsivoglia tipo di immagine mentale. In questo modo, veniva a crearsi, attraverso associazioni iconografiche, una rete di immagini che riusciva a trasmettere tali concetti, idee o immagini “nuove”²⁷.

L'albero, in particolare, come figura allegorica e mnemotecnica, fu spesso usato durante il XIII e il XIV secolo, generalmente per schematizzare l'ordinamento verticale di argomenti diversi²⁸. Anche

²² In particolare, per il “Beha'Alothea” dello *Zohar*, si veda l'analisi di A. K. Coomaraswamy, *L'arbre inversée*, Archè, Milano 1984, p. 21.

²³ *Corano*, XXIV, 35. Cfr. R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós Orientalia, Barcelona 1995, p. 245.

²⁴ Cfr. O. Viennot, *Le culte de l'arbre dans l'Inde Ancienne, Textes et Monuments Brâhmaniques et Bouddhiques*, PUF, Paris 1954. Anche A. K. Coomaraswamy, Op. cit.

²⁵ Cfr. M. Carruthers, Op.cit. e *The Book of Memory: a study of memory in Medieval Culture*, CUP, Cambridge 1996.

²⁶ «It consists of schemas situated in the mind, which take on form by means of various instruments. For this reason they occupy the border between mysticism and didacticism. I came to think of them as border guards, not in the sense of guarding barriers but of creating pathways of communication, modes of translation and conversion between different levels of reality», L. Bolzoni, Op. cit., p. 41.

²⁷ «The idea is to create in the mind a map of “places”, where memories of things read or heard can be stored and from where material and associations can be taken in order to form new thoughts, new words and new works. In this way a “craft of thought” is developed and cultivated, whereby temples, tabernacles, palaces and gardens can be built in the mind and itineraries followed in a spiritually elevating process. The mind is transformed into an archive capable of reproduction and generation», L. Bolzoni. Op. Cit., p. 3. Cfr. anche in M. Carruthers, *The Craft of Thought*, Op. cit.

²⁸ Lina Bolzoni, grazie all'esempio di Jacopone da Todi (1236-1306), dimostra come lo schema dell'albero sia spesso vincolato con quello della scala, in quanto entrambi condividono lo stesso movimento ascensionale verso il divino,

la sua versione capovolta che, come illustrato da Maisonneuve, va dalla simbologia tradizionale all'interpretazione allegorica, segue questo senso di progressione ascendente in quanto la radice, immagine di purezza e di origine, si erge verso il piano celeste. Si tratta di una nozione suggerita già da Platone, in un testo andato perduto, e trascritta dallo storiografo del decimo secolo 'Alī al-Mas'ūdī. In essa, l'uomo viene paragonato alla figura di una radice, manifestando così l'appartenenza del genere umano alle radici del mondo, che risiederebbero in alto, e la necessità di ritornare alle stesse risalendo i rami fino alle regioni celesti²⁹. Possiamo constatare che questa concezione era vigente in territorio francese all'epoca di Marguerite, in concreto la si trova nel manoscritto *Ci nous dit* di Chantilly, un *exemplum* dei primi anni del XIV secolo. In esso v'è, all'inizio di ogni pagina, un'illustrazione che rappresenta gli argomenti del discorso come fossero fotogrammi. Sul retro del quarto folio si possono osservare tre alberi: uno eretto, uno capovolto e un altro nell'atto di essere piegato da un personaggio inizialmente sconosciuto (Figura 3). La chiave di lettura dell'immagine ci viene data dal testo, il quale, già dal folio precedente, inizia spiegando che «l'uomo è fatto come un albero messo al contrario». Per il testo, le nostre membra, a differenza di queste piante, sono rivolte verso il basso e le nostre radici (i capelli) sono tese verso il cielo. Alla stessa maniera del fuoco (Figura 2), che cerca di ritornare alla sua patria elementare elevandosi eternamente, l'uomo cammina con due sole gambe per potersi avvicinare al divino. In questo sta la differenza con le bestie, le quali, avendo quattro zampe, appartengono al mondo terreno. Lo stesso succede con il sasso, dato che ogni volta che viene lanciato fa ritorno alla propria origine mondana. Al contrario non è questo il caso degli uccelli, che possono volare grazie alle loro piume, paragonate a «mani che realizzano opere pie». Mentre le mani che, al contrario, operano il male, sono come fiori di un albero, destinati a cadere perpetuamente³⁰. In questo modo il testo mette in connessione ognuna delle figure presenti nell'immagine. Per quanto riguarda la seconda miniatura (Figura 3), il testo ci dice che il giardiniere che piega i tronchi è Dio, il quale viene paragonato a chi pianta un vegetale a poca profondità per poi ripiantarlo –di fatto lo sta sradicando–: «così Dio creò l'uomo perché non mettesse radici nel mondo bensì in cielo»³¹. Di conseguenza, la progressione di lettura di questo folio 4v sarebbe sinistra-destra-centro, ovvero il processo contrario alla visione di Marguerite, un'inversione dell'albero-corpo umano.

Un esempio simile viene riportato da Hadewijch de Amberes, beghina del XIII secolo³², la quale,

Ibidem, p. 101.

²⁹ Questa nozione platonica proviene dalla tradizione sabeana trascritta da 'Alī al-Mas'ūdī (Morug-el-Dscheb, 64, 6) e che si trova per la prima volta citata da Uno Holmberg in *Der Baum des Lebens*, Universitätsverlag, Helsinki 1923, p. 54. Altri, dopo di lui, hanno commentato quest'aspetto, come ad esempio M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1983, p. 237. Per uno studio approfondito della figura dell'albero invertito in Platone e Aristotele si veda A. B. Chambers, *I Was But an Inverted Tree* in "Studies in the Renaissance", Vol. 8, The University of Chicago Press, 1961, pp. 291-299.

³⁰ «1 Ci dit que honne et fame est semblans a un arbre revers. 2 Li arbre est branchus en contremont et ses fruis pent en contreval, et ce qui perist en fleurs s'en va oveques le vent. 3 Et au contraire nous sonmes branchus en contravl et li fruis de nos euvres doit aller en contremont; 4 et les pechiez que nous faisons encontre Nostre Segneur semble le malvais fruit de l'arbre, qui perist en fleurs. 5 Mes Nostre Sires nous a fait .II. [v^o] piés pour aller seur terre et .II. elles pour voler ou ciel, si comme les oisiaux qui vollent de leur eles par la ou il veullent. 6 Nos mains, ce sont nos eles; et les bonnes euvres de nos cuers et de nos mains, ce sont les plunmes qui nous porteront ou ciel. 7 Et nient plus que les oisiaux ne puet voler sans plunmes, nous ne pouons aller au ciel sans bonnes euvres. 8 Si comme le feu monte de sa nature, ainssi nous devons nous tuit desirer a monter ou ciel naturellement. 9 Si comme la pierre jetee en l'air revient naturellement en terre qui est ses paiz, nous qui sonmes demourans seur terre, par plus fort raison devons desirer a monter ou ciel qui est li nostre paiz. 10 Les bestes vont a .III. piés en senefiant qu'il sunt en leur paiz; et nous alons a .II. en senefiant que nous ne sonmes pas ou nostre. 11 Et quiconques met l'amour de son cuer en terre, ainsi se fait il semblans aux bestes; maiz devons avoir tous nous desiriers ou ciel, que pour ce [4] nous a Diex faiz...», Chantilly, *Ci nous dit*, Musée Condé, Ms. 26 f.f. 3R e 4v. G. Blangez (ed.). *Ci nous dit, Recueil d'exemples moraux*, Société des anciens textes français, Paris 1979-1986, 2 vol, pp. 36-37. Si ringrazia J. Jourdain, che ci ha procurato tutte le informazioni di prima mano riguardanti questo manoscritto.

³¹ J. Jourdain, *La lecture du sermon dans l'image médiévale: du «Ci nous dit» au «Jeu des échecs moralisés»*, in *Quand l'image relit le texte. Colloque international*, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Paris IV-Sorbonne, Paris 15-16 mars 2011.

³² Già Victoria Cirlot (Op. cit., p. 173) e R. Maisonneuve (Op. cit., p. 94) segnalano questa relazione tra l'albero di Marguerite e quello di Hadewijch de Amberes.

nella sua prima visione descrive una passeggiata attraverso «il giardino delle virtù perfette», chiaramente associato al giardino dell'Eden. In esso si trovano addirittura sette alberi diversi, descritti e identificati allegoricamente uno ad uno grazie alle spiegazioni fornite dall'angelo che l'accompagna. In questo modo, il sesto, che nelle parole della visionaria rappresenterebbe l'albero della conoscenza, viene presentato come un albero con le radici rivolte verso l'alto e la cima verso il basso: «There stood a tree with its roots upward and its summit downward (...) And I understood that it was the tree of the knowledge of God, which one begins with faith and ends with love». In effetti, l'angelo che la accompagna per il giardino la incita a salire, per mezzo dell'albero, dalla fede e la speranza fino alle radici incomprensibili di Dio:

O mistress, you climb this tree from the beginning to the end, all the way to the profound roots of the incomprehensible God! Understand that this is the way of beginners and of those who persevere to perfection!³³

Il caso del manoscritto del *Ci nou dit* di Chantilly ci offre un esempio di associazione, in uso all'epoca di Marguerite, tra figura antropomorfa e albero capovolto. La testimonianza di Hadewijch, invece, porta a vincolare questa figura con l'iconografia edenica che, come si vedrà più avanti, è presente anche nella Lettera IV. Tuttavia, entrambi i casi differiscono da quello della visionaria lionese in un aspetto sicuramente rilevante. Se in questi, seguendo la tradizione neoplatonica, l'albero si presenta come figura “positiva” che indirizza la natura umana verso le radici del divino; in Marguerite il senso è completamente ridefinito. Nel momento in cui la pianta si trova capovolta, questa è secca proprio perché non può nutrirsi della luce di Dio. Si trova quindi, come si vedrà in seguito, in uno stato “negativo” che viene risolto solamente grazie al ricapovolgimento dovuto al sopraggiungere del torrente d'acqua. Solamente allora apparirà un corpo-albero rivivificato, divinizzato.

Per questo dunque crediamo, senza tuttavia negare la connessione che viene stabilita con la visione di Hadewijch e il sermone del *Ci nous dit*, che nella Lettera IV sia presente l'eco di un altro modello diagrammatico, molto diffuso nel secolo dell'autrice, detto *arbor bona/arbor mala*. Si tratta di una rappresentazione che si ritrova in diversi passaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento³⁴, probabilmente derivata dall'esegesi biblica, sebbene utilizzata in seguito come modello organizzativo di idee contrapposte. In questo caso l'immagine permetteva, forse con maggior forza rispetto alle parole, di associare contenuti dogmatici astratti³⁵. In questo modo è possibile veder applicato questo schema a qualsiasi tipo di dualismo: vizio e virtù, Antico e Nuovo Testamento, gerarchizzazione genealogica (albero di Iesse) e cronologica (alberi di Gioacchino da Fiore), *ecclesia* e sinagoga, etc.

La contrapposizione che si cerca di rappresentare potrebbe essere data, come nel caso di Marguerite, dall'opposizione secco/florido³⁶ ed elevazione/caduta, sebbene nella maggior parte dei casi si presenti solamente una tra queste divergenze. Per illustrare il primo caso (secco/florido)

³³ Hadewijch de Ambers, *Hadewijch, the complete works*. Trad. Mother Columba Hart, Paulist Press, New York 1980, p. 266.

³⁴ Matteo VII:17: «Così, ogni albero buono dà frutti buoni, ogni albero cattivo dà frutti cattivi». Parabola dell'albero buono e dell'albero cattivo: Matteo VII, 16-20; XII, 33 e Luca VI, 43-44. Parabola del fico sterile, Matteo XXI, 18-19, etc.. Molti testi liturgici si prestano a questa interpretazione, cfr. H. Toubert, *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga*, in “Bulletin monumental”, 128, Paris 1970, pie di pagina 26, p. 177.

³⁵ Cfr. J. C. Schmitt, *Les images classificatrices*, in “Bibliothèque de l'École des chartes”, 147:1, Librairie Droz, Genève 1989, pp. 311-341.

³⁶ Le opere, letterarie o pittoriche, dei secoli del primo Rinascimento assumono come *topos* il tema del rinverdimento. In questo modo, Michel Zink parla del contesto trovadoresco e delle “chanson de reverdie”: «Les chansons des troubadours occitans et des trouvères français commencent systématiquement par une “strophe printanière” (qui peut d'ailleurs être une strophe automnale ou hivernale) (...) mais certaines pièces, que Gaston Paris appelait es “chansons de reverdie”, portent tout entières sur le renouveau printanier» M. Zink, *Nature et Poésie au Moyen Âge*, Fayard, Paris 2006, p. 11. Zink parla qui dell'articolo di Gaston Paris, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Champion, Paris 1912, pp. 539-615.

possiamo rimetterci all'esempio iconografico offerto dalla miniatura di Guillem de Digueville contenuta nella sua poesia *Pèlerinage de l'Âme* (Figura 4). All'interno di un percorso allegorico l'opera presenta due alberi: uno secco e privo di "umore" e l'altro verde e dilettevole: «En une plaine où il avait/ duex grans arbres dont l'une estoit/ delictable de grant verdeur/ et l'autre sèche sans humeur»³⁷. Hélène Toubert mette in relazione questa miniatura con un affresco di Madreduela e un mosaico del battistero di Valencia. L'affresco (Figura 5) mostra, da un lato, la creazione di Adamo affiancata da un albero vigoroso, mentre nella parte destra, lo stesso appare con Eva nell'atto di cogliere il frutto proibito. Seguendo un movimento temporale che va da sinistra a destra, la pianta appare, dietro il corpo di Eva, già morta, e rappresenterebbe il momento posteriore al peccato originale. Nel caso del mosaico di Valencia, andato perduto, era invece possibile vedere, come nell'immagine anteriore, la figura di Eva tra due alberi nell'atto di cogliere la mela. Uno, quello con la mela, ancora verde mentre l'altro, posto alle spalle della figura femminile (e quindi rappresentante un momento successivo), avvizzito e spoglio³⁸. Hélène Toubert mette in relazione le composizioni del manoscritto di Digueville, l'affresco di Madreduela e il mosaico di Valencia con un passaggio dell'Apocalisse di Mosè nel quale Eva spiega ai propri figli il grande "errore", descrivendo come, subito dopo aver morso la mela, vide cadere le foglie da tutti gli alberi ad eccezione di quello da cui aveva mangiato³⁹. Nell'opinione della storica dell'arte, in questi casi si opererebbe una ridefinizione di questo passaggio, associando il momento precedente al peccato con il verde e la positività; mentre l'atto peccaminoso sarebbe rappresentato dall'appassimento e dalla negatività. Possiamo riscontrare questa relazione in molteplici opere medievali, come ad esempio *l'Inferno* di Dante dove, in netta opposizione al giardino edenico, il bosco dei suicidi appare fitto di alberi oscuri e di rami secchi, nodosi e attorcigliati: «Non fronda verde, ma di color fosco/ non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti/ non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco» (*Inferno* XIII, 4-7).

In riferimento al tipo di organizzazione basato sulle direzioni contrapposte, è possibile incontrare un esempio magistrale nel *Lignum Vitae* di San Bonaventura (Figura 6), nel quale, come nella visione di Marguerite, uno degli alberi ha i medaglioni orientati verso l'alto mentre l'altro li ha rivolti dalla parte opposta. Tuttavia, questa disposizione appare più chiara nel *Liber Floridus* di Lambert de Saint-Omer, dove non solo *arbor bona* e *arbor mala* sono invertiti specularmente l'uno rispetto all'altro, ma addirittura il loro stesso fogliame risulta diverso, vigoroso l'uno e sterile l'altro. In questo modo, i vizi prendono chiaramente la forma di un albero caduto e avvizzito mentre le virtù appaiono con un tronco robusto e rigoglioso. In aggiunta, dobbiamo sottolineare la relazione che si stabilisce tra i testi scritti nei medaglioni di questi ultimi due esempi e i sensi incisi sui rami dell'albero sensuale di Marguerite, evidenziando la possibile influenza di questi modelli diagrammatici nel processo compositivo della visione.

Ci è stato possibile vedere come questa disposizione speculare appaia non solo nei diagrammi, ma addirittura negli affreschi e nei testi letterari dell'epoca. Tornando all'opera maestra di Dante, crediamo sia possibile apprezzare un'ulteriore schematizzazione duale:

Ma tosto ruppe le dolci ragioni
 un alber che trovammo in mezza strada
 con pomi a odorar soavi et buoni;
 e come abete in alto si digrada
 di ramo in ramo, così quello in giuso,
 cred'io, perchè persona sù non vada.
 (*Purgatorio* XXII, 132-135)

Dante descrive il suo particolare albero invertito in questo modo⁴⁰. Tuttavia, bisogna avvertire

³⁷ Guillaume de Digueville, *Le Pèlerinage de l'Âme*, Bnf, Paris: Ms. Fr. 12465, fol. 123 (XIV secolo).

³⁸ Cfr. Figura 10 di H. Toubert, Op. cit., p.178. Non è stata inserita nel nostro testo a causa della bassa qualità dell'illustrazione (la stessa autrice la raccoglie in A. Blanc, *Valence Romaine*, Cahiers Valentinois I, Bordighera 1953, p. 41)

³⁹ Cfr. R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, Oxford 1913, II, p. 145-146. Citato in H. Toubert, Op. cit., p.178.

⁴⁰ Anche D. Zorzi (Op. cit., p. 516) e Victoria Cirlot (Op. cit., p. 173) hanno riscontrato la somiglianza tra l'albero di

che la descrizione risulta un poco ambigua e per questo ha suscitato interpretazioni critiche diverse tra loro. I versi indicano, in maniera equivoca, che l'albero "digrada" in maniera contraria rispetto all'abete, cioè che, sebbene la chioma di queste conifere si estenda dall'alto verso il basso, l'albero del Purgatorio ha un movimento contrario (verso l'alto) per far sì che nessuno lo raggiunga. Inoltre, il testo associa chiaramente la figura di questo abete capovolto con quella del melo («con pomi a odorar soavi et buoni», dice). Di conseguenza si potrebbe dedurre che, in comparazione all'albero edenico del peccato, solamente la chioma dell'albero risulti invertita. È possibile osservare questa confusione nella forma che assume la pianta nelle numerose illustrazioni che ci sono pervenute della stessa. Mentre Botticelli e l'incisore dell'edizione di Vellutello (Figura 7) hanno invertito la chioma dell'albero, il manoscritto Holkham lo rappresenta come un albero ritto e con forma di melo invece che di abete.

La citazione si conclude con una riflessione del narratore nella quale si dice che quest'albero si presenta in tal modo perché nessuno «sù non vada». "Sù" è dove si trovano, evidentemente, i frutti, dato che una voce dalle fronde li avverte: «Di questo cibo avrete caro» (*Purgatorio* XXII, 141). Dante presenta quindi un modo per punire i golosi, dato che a tutti gli effetti si trova nel circolo sesto, quello delle anime che purgano i peccati di gola.

In questo modo i due poeti avanzano finché non appare dinanzi a loro un altro melo (sempre rappresentato capovolto da Botticelli, sebbene il testo non lo specifichi in maniera chiara), eco del precedente, circondato da persone che supplicano a gran voce che sazi sia la loro fame sia la loro sete, senza tuttavia che l'albero soddisfi le loro richieste:

Parvermi i rami gravidi e vivaci
d'un altro pomo, e non molto lontani
per esser pur allora vòlto in laci
Vidi gente sott'esso alzar le mani
e gridar non so che verso le fronde,
quasi bramosi fantolini e vani,
che pregano e'l pregato non risponde.
(*Purgatorio* XXIV, 103-111)

Quando i poeti gli si avvicinano una voce parla loro dalle fronde:

Traspassate oltre senza farvi presso:
legno è più sù che fu morso da Eva,
e questa pianta si levò da esso⁴¹.

Dante e Virgilio, che si trovano innanzi alla porta del Paradiso terrestre, sono incoraggiati dall'albero a non sostare lì ma a proseguire per la loro meta. Più avanti, come indica loro la voce, si trova il "legno" dal quale mangiò Eva («che fu morso da Eva»). L'albero che parla ai poeti sarebbe quindi la versione negativa (*arbor mala*) dell'albero edenico («e questa pianta si levò da esso»), così come il primo che abbiamo descritto era il riverbero del melo di Eva («con pomi a odorar soavi et buoni»). Se nei precedenti esempi iconografici di Madreduela e Valencia, il prima e il dopo del peccato erano differenziati dalla secchezza dell'albero, in questo caso tale opposizione è stabilita per mezzo dell'inversione della chioma. Questo antagonismo è stato interpretato da Guénon come una risorsa grafica per la strutturazione di livelli dato che, come egli sostiene, i due alberi del Purgatorio sono la versione invertita dell'albero della scienza e della vita presenti nel Paradiso, i quali si ergerebbero sopra la superficie delle acque mentre gli altri non sarebbero che ombre che si riflettono nelle stesse⁴².

Dante e quello di Marguerite.

⁴¹ *Purgatorio* XXIV, 115-117.

⁴² René Guénon segue le argomentazioni di A. K. Coomaraswamy (Op. cit., pp. 38-43):

«...los dos árboles descritos por Dante como próximos a la cima de la "montaña", o sea, justo debajo del plano donde se sitúa el paraíso terrenal. Y cuando éste se alcanza, los árboles retornan a su posición normal. De modo que, así, esos árboles, que parecen ser diferentes aspectos del "árbol" único, están invertidos solamente por debajo

Di conseguenza, questi esempi indicano come ogni albero concepito come *arbor mala* abbia un corrispettivo in uno degli alberi edenici situati al di là delle Porte del Paradiso terrestre. Ragione per cui è possibile chiedersi se esiste, sebbene non percepibile a prima vista, tale connessione anche nell'immagine presentata dalla nostra autrice.

Da qui ci proponiamo di dare risposta a tale questione grazie a uno studio che unisca la Lettera IV con quella che le segue immediatamente. In essa è possibile trovare un'altra visione apparsa in sogno a Marguerite durante, come la stessa ci dice, un periodo di confinamento a letto a causa di una grave malattia. Pregò dunque Dio di darle *confort*, il quale le fu dato, come nel caso della lettera precedente, per mezzo di una visione:

Il a bein V anz que une dame de religion estoit forment malade, si que ele en poyt aler au mostier en fayre ses preeres ensi come ele aveyt acostume. Si en fut en son lit mout a mesayse et priat forment a Nostre Segnour que per sa graci li donat acun confort. En co ele s'endormit et li fut semblanz que ele regardoyt ou ciel dever Orient et li sembloit que ele y veit une tre bele porte qui estoit assi resplendissenz come li selouz. En cele porte avoit V peres precieuses totes vermeilles come beau rubiz: les dues peres estoient de bien una teysa loins l'una de l'autra, la tierci estoit ou milua de la porte, les autres estoient desoz en la porta pres du pie l'une de l'autre. (Lettera V, 148)⁴³.

In questo estratto Marguerite narra di come guardò il cielo verso Oriente e le parve di vedere una porta splendente come il Sole. Al centro della porta erano disposti con precisione cinque rubini: uno nel mezzo; due nella parte superiore, separati da una *teysa* (in francese *toise*, circa sei piedi di distanza) e due nella parte inferiore, separati solamente da un piede di distanza. A continuazione, nel centro della porta appare Cristo con le braccia e le mani aperte. I rubini scintillanti si incastonano nelle ferite delle mani, del costato e dei piedi:

Quant ele en se prit garda, yo li fut semblanz que ele vit Jhesu Crit ou miliua de la porta, qui avoyt los braz et les mains estendues; les dues pieres vermeilles qui estoient desus s'aventieront dedenz les benoytes mans, la piera du miliue s'aventoyt endroyt son beneyt flan, et les dues qui estoient per desoz s'aventaront en ses beneyt pies (Lettera V, 149)⁴⁴.

La porta viene quindi a incorniciare un'immagine della crocifissione, della quale Marguerite sottolinea la forza luminosa delle ferite (già schematizzate all'inizio del testo grazie ai rubini). Queste cinque emanazioni di luce, situate in alto verso Oriente, ovvero verso il Sole, possono essere associate, come vedremo in seguito, ai cinque rami che, dal mondo terreno, ricevono la luce divina e si volgono all'astro solare. La lettera prosegue quindi con delle riflessioni su questo corpo di luce, per ognuna delle cui parti Marguerite si propone di recitare un Padrenostro. In questo modo l'autrice inizia a “frammentare” le proprie membra nella seguente maniera:

Et proposa en son cuer que ele diroyt toz jors mai. L. pater noster el non de la passion Jhesu Crit et de ses beneytes playes. Et ordena cest pater noster en tel manere que ele en disoyt. V. en honour de son benoyt

del punto en que ocurre la rectificación y regeneración del hombre”. Importa subrayar que, si bien el paraíso terrenal forma parte aún del “cosmos”, su posición es virtualmente “supracósmica”(…). de modo que su plano se identifica con la “superficie de las aguas”. Esta superficie, que en esencia es un “plano de reflexión”, nos lleva al simbolismo de la imagen invertida por reflejo, a la que nos hemos referida al hablar de la analogía». Ovvero: «todo lo que está encima del “plano de reflexión” está derecho, todo lo que está debajo está invertido». R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós Orientalia, Barcelona 1995, p. 243.

⁴³ [Sono già cinque anni che una dama assai devota era molto ammalata, tanto da non poter andare in chiesa né poter dire le sue orazioni come era abituata. Stette a lungo a letto suo malgrado e pregò con forza Nostro Signore che, per la sua grazia, le desse conforto (*confort*). In quello si addormentò e le parve (“li fut semblanz”) come stesse guardando il cielo verso Oriente e le sembrò di vedere una bella porta splendente come il sole. In quella porta c'erano cinque pietre preziose rosse come rubini: le due pietre stavano a una buona *toisa* (misura di lunghezza) l'una dall'altra, la terza stava al centro della porta, le altre stavano nella parte di sopra lontane un piede l'una dall'altra]

⁴⁴ [Quando non se ne rese conto (“ne se prit garda”), le parve di vedere Cristo nel mezzo della porta con braccia e mani aperte: le due pietre rosse che stavano in alto penetrarono nelle sue mani benedette, la pietra del centro penetrò nel suo costato benedetto e le due che stavano in basso penetrarono nei suoi piedi benedetti]

chie et de ceus benoyz chevez qui por nos furont si delava et empaignie; et apres en disoyt autres. V. el nun de sos beneyz euz por co que il la regardat en pidie; apres en dysoyt. V. en nun de ses douces oreylles qui tant orent de reproches por nos; apres en disoyt. V. en honour de son benoyt nas, per quoy il li donat sentir aucunes choses de sa tres grant doucour per laquele ele lo sout amer tendrement; apres en disoit. V. en nun sa benoyte boche per quoy il li tendrement; apres en disoit. V. en nun sa benoyte boche per quoy il li donat sa benicion et la appellat en son regno; apres en disoyt el nun de la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de ele benoyte fontayne qui li sallit del flan; apres illi disoyt. V. per chacuna mayn por ce qui el la vousit garder et deffendre en la force de ses braz de les mains a ses enemis; apres dysoyt autres. V. por chacune playe des piez por ce que Jhesu Crit li pardonat ses pechiez ausi come il fit a la Magdalena (Lettera V: 151)⁴⁵.

Marguerite dunque dedica cinque Padrenostro rispettivamente a: testa e capelli, occhi, orecchie, naso, bocca, piaga del costato, mani e ferite dei piedi. È quindi possibile strutturare questa “ordinazione” («Et ordena cest pater noster») attorno a due gruppi, uno riguardante le cinque ferite (costato, piedi e mani); l'altro riguardante i sensi: occhi (*visu*), orecchie (*auditu*), naso (*odoratu*), capelli (*tactu*) e bocca (*gustu*). Di conseguenza questa frammentazione farebbe riferimento alla parte più sensibile del Dio fatto uomo: le ferite della Passione e i suoi sensi.

Crediamo che questa conciliazione non debba considerarsi casuale, tenendo in conto, da una parte i cinque rami-sensi dell'albero invertito della Lettera IV, e dall'altra la strutturazione di questa visione in due piani di corrispondenza simbolica: ciò che sta sopra il monte, da dove provengono luce ed acqua, e ciò che è situato alla base del monte, ovvero il corpo-albero della visionaria. Anche nella Lettera V le cinque ferite che risplendono di luce si collocano in alto e incidono su ciò che sta sotto, come il modello del cherubino nelle illustrazioni delle stimate di San Francesco. Nel soffermarci su quest'immagine, è possibile notare come in questo caso, allo stesso modo in cui le cinque ferite penetrano nel corpo del monaco, i cinque rami-sensi ricevono l'emanazione di luce proveniente dalle cinque piaghe di Cristo. Tutto questo ci permette di associare i due testi in quello che si potrebbe definire un dittico testuale, che amalgama le due visioni in una stessa costellazione immaginifica.

Tuttavia, nell'esposizione di questo argomento, è opportuno tenere in considerazione la comparazione, in seno al cristianesimo medievale, tra la croce della Passione e l'albero della vita (Figura 8). Quest'idea proverrebbe da una leggenda, molto diffusa all'epoca della nostra autrice⁴⁶, riguardante la croce, in cui si assicura che il legno su cui fu crocifisso Cristo proveniva dal tronco dell'albero della scienza o della vita –spesso confusi tra loro– che, dopo essere stato lo strumento della caduta (*arbor mala*), diventerebbe lo strumento della redenzione (*arbor bona*)⁴⁷. La croce sarebbe quindi l'albero che, attraverso il proprio sacrificio, farebbe ammenda dell'errore commesso

⁴⁵ [Si promise in cuor suo di dire, tutti i giorni da allora in poi, cinquanta Padrenostro in nome della passione di Cristo e delle sue piaghe benedette. Ordinò questi Padrenostro in modo che ne diceva cinque in onore della sua testa benedetta e dei suoi capelli benedetti che per noi furono tanto lavati e colpiti; poi ne diceva altri cinque in nome dei suoi benedetti occhi che l'avevano guardata con pietà; poi ne diceva cinque in nome delle sue dolci orecchie che tante offese ascoltarono per causa nostra; poi ne diceva cinque in onore del suo naso benedetto, grazie al quale le diede la grazia di sentire qualcosa della sua gran dolcezza, con il quale ella seppe amarlo teneramente; poi ne diceva cinque in nome della sua bocca benedetta per la quale le diede la sua benedizione e la chiamò nel suo regno; poi [li] disse in nome della piaga del costato per la quale lui la voleva lavare e battezzare da quella fonte benedetta che sgorgava dal suo costato; poi ne disse cinque per ogni mano, con le quali lui volle proteggerla e difenderla nella forza delle sue braccia e dalle mani dei suoi nemici; poi ne disse altri cinque per ognuna delle piaghe dei piedi, per i quali Cristo le perdonò i suoi peccati come fece con Maddalena].

⁴⁶ Cfr. A. Feller-Ancelin, *De la croix à l'arbre de vie: une symbolique du Christ dans l'oeuvre de Saint Jean de la Croix*. Tesi dottorale diretta da Jean-Louis Viellard-Baron, Universidad de Poitiers, 1999; e R. Hatfield, *The Tree of Life and the Holy Cross. Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento in Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, University Press, Syracuse 1990, pp. 108-131.

⁴⁷ «La croix même du Christ est identifiée symboliquement à l'Arbre de Vie (*lignum vitae*), ce qui se comprend d'ailleurs assez facilement; mais, d'après une “legende de la Croix” qui avait cours au Moyen Âge, elle aurait été faite du bois de l’“Arbre de la Science”, de sorte que celui-ci, après avoir été l'instrument de la “chute”, serait devenu ainsi celui de la “rédemption”» R. Guénon, *Symbolisme de la croix*, Vega, Paris 1950, pp. 88-89. Esempi, all'interno della tradizione dei Padri della Chiesa, potrebbero essere Ignazio di Antiochia (Lettera ai Tralliani, XI, 1-2) o Asterio di Amasea: «Cristo è l' albero della vita, il diavolo è l' albero della morte» (Hom., I, 5).

dal primo albero del peccato⁴⁸. Ci si può imbattere in tale nozione già nei secoli VI e VII, in un inno di Venanzio Fortunato chiamato *Crux Fidelis*, divenuto molto popolare nei secoli XII e XIII. Nei versi dell'inno è possibile constatare questa proiezione speculare dell'*arbor bona* e dell'*arbor mala* (albero-croce e albero di Adamo)⁴⁹: «De parentis protoplasti fraude facta condolens, quando pomi noxialis morte morsu corrui: ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret»⁵⁰; e l'inondazione purgatrice di sangue che provoca: «sanguis unde profluit: Terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine»⁵¹.

L'azione rinnovatrice dell'*arbor bona* viene compiuta, nelle parole dell'inno di Venanzio, per mezzo dell'inondazione o del riversarsi del sangue dall'albero-croce. Non a caso esiste, all'epoca di Marguerite, la credenza che il sangue sgorgato dal Dio crocifisso sul monte Golgota avesse alimentato il teschio di Adamo. Quest'inondazione risuonerebbe, quindi, nell'acqua veemente che scende dalla montagna nella visione di Marguerite. Acqua che potrebbe essere messa in relazione con la concezione storica della *abundance* di Dio, ovvero ciò che si riversa con impeto sulla terra e che spesso, in questo contesto, viene identificato con ciò che fluisce:

Il dio cristiano, concepito come buono oltre ogni modo immaginabile, è visto, secondo il modello neoplatonico, come ciò che è “super-fluente” e “straripante” e “inondante”: l'*abundantia* latina. Il significato letterale del verbo latino *abundāre*, “inondare”, “traboccare”, “straripare”, “eccedere”, di elementi liquidi come l'acqua o il sangue...⁵².

Peraltro, questo liquido possiede anche gli attributi dell'acqua divina, proveniente dalla *fons vitae* che è Dio, dell'acqua battesimale o dell'“acqua di Betsaida” (Giovanni 5, 1-18), che trasforma lo spirito di chi vi si immerge. In riferimento a questo brano risulta interessante il commento di Johannes Tauler:

Waz ist un diese bewegunge und ber'ue'runge [des Wassers] dan daz der heilige geist kummet von inbofen in den menshen und ber'ue'ret dez menschen inwendikeit wurt umbegekert und in mi z'uo'mole verwandelt(...)⁵³

Lo scrittore domenicano parla della «discesa dello spirito» ed è proprio questo il movimento che troviamo rappresentato in gran parte dei modelli iconografici dell'epoca riguardanti il battesimo, in quanto indice della forza divina discendente. Tale evento, inoltre, genera «grande commozione», commento che riporta al forte impatto dell'acqua contro l'albero descritto da Marguerite nella sua visione: «Cele yeve chisi si tres duremant»⁵⁴. In aggiunta, Tauler mostra che questa irruzione dello

⁴⁸ Anche nell'esempio di Hadewijch, precedentemente analizzato, il settimo albero (successivo a quello invertito) è un albero-croce di cristallo splendente, nel quale la trinità appare rappresentata da tre colonne di fuoco (Spirito Santo), topazio (Padre) e ametista (Figlio). Cristo le parla e le spiega che quello è l'albero dell'Amore di Dio che, come l'albero della vita, si trova al centro del giardino. Hadewijch von Amberes, Op. cit., pp. 268-271. Le relazioni che sussistono tra le visioni di Hadewijch e quelle di Marguerite risultano interessanti e, senza dubbio, necessitano uno studio maggiormente esaustivo.

⁴⁹ Cfr. A. C. Esmejer, *L'albero della vita di Taddeo Gaddi. L'esegesi «geometrica» di un'immagine didattica*, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, Firenze 1985.

⁵⁰ «Addolorato dal fallimento di Adamo, che morse morte nella mela, il Signore mio stabilì un altro albero di fiore umano, che riparasse il danno passo dopo passo». Citato in AA.VV., *Colección de autores selectos latinos y castellanos: Año de retórica y poética*, S. Saunague, Madrid 1849.

⁵¹ [Un mare di sangue fluisce, inonda, avanza per terra, mare e cielo, e li redime]

⁵² H. E. Keller, *Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX*, in V. Cirlot y A. Vega (Ed.), *Mística y creación en el s.XX*, Herder, Barcelona 2006, p. 101. [El dios cristiano, concebido como bueno sobre toda medida imaginable, es entendido, según el modelo neoplatónico, como lo “super-fluyente” y “desbordante” e “inundante”: la abundancia latina. El significado literal del verbo latino abundāre, “inundar”, “rebotar”, “salir de madre”, “desbordar”, “rebasar”, de elementos líquidos, como agua o sangre...]

⁵³ «¿Qué significan esos movimientos y saltos [de agua] sino que el santo espíritu descende de arriba hasta el hombre, rociando las entrañas del hombre y generando una gran conmoción, dando la vuelta a la interioridad del hombre y transformándola en manteca derretida...» F. Vetter, (Ed.) *Die Predigten Taulers*, Deutsche Texte des Mittelalters, Berlin 1910, p. 11, citato in H. E. Keller, Op. cit., p. 90.

⁵⁴ [Quest'acqua s'avventò con tale violenza] (Lettera IV: 146).

spirito «Mette sottosopra l'interiorità dell' uomo»⁵⁵, ovvero, seguendo la nostra analogia, provoca un movimento d'inversione nell'anima, allo stesso modo in cui capovolge l'albero: «que les ragies se viraront totes desus et la cime se metit en terra et les branches que enclinavont ver terra furont totes drecies ver lo ciel...»⁵⁶. Possiamo quindi sottolineare ulteriormente il carattere sensuale dell'esperienza trasmessaci da Marguerite, l'affermarsi della corporeità nell'accedere all'esperienza del sacro, dato che, laddove in Tauler l'acqua divina incide e provoca grande commozione nello spirito, in Marguerite la fiumana veemente inverte e rivitalizza i sensi del corpo: gusto, olfatto, udito, vista e tatto.

È possibile ritrovare, peraltro, all'interno della tradizione spirituale mistica del Basso Medioevo, gli stessi esempi di questa *abundance* rappresentata con l'elemento sangue. Esiste un'abbondante tradizione letteraria che mette in scena la rivitalizzazione del corpo per mezzo di un'inondazione di sangue proveniente dal costato di Cristo⁵⁷. Pier Damiani, ad esempio, mostra parecchi punti in comune con la visione di Marguerite, dato che il torrente di sangue rende inutili i suoi sensi:

Capii dal colore che era sangue. Vidi che il sangue sgorgava dalla ferita sul costato dell'immagine della croce, così come sgorgerebbe dalle vene di un uomo vivo durante un salasso. Non so quante gocce raccolsero le mie mani. Il sangue mi offuscò occhi, orecchie e naso.⁵⁸

Allo stesso modo, una monaca di Unterlinden, al ricevere il sacramento vide e sentì il sangue di Cristo lambirle il corpo:

totalmente dissolto nell'amore del suo amato; d'improvviso, in un modo che ha del miracoloso, percepì distintamente che il sangue di Gesù Cristo nostro Signore sgorgava e scorreva come un impetuoso torrente attraverso ogni parte del suo corpo.⁵⁹

Gli esempi tratti dalla mistica di questi secoli, soprattutto femminile, che vanno da Hildegard von Bingen fino ad Angela da Foligno⁶⁰, sono numerosi. Addirittura nella stessa Lettera V, dopo l'enunciazione delle parti del corpo di Cristo, appare un paragone tra la ferita del costato di Cristo e una sorgente dalla quale sgorga il sangue che battezerà e laverà la visionaria: «la play del flan por ce qui el la voucist laver et bateyer de ele benoyte fontayne qui li sallit del flan» (L, V:151)⁶¹.

Queste considerazioni ci portano a proporre una lettura unitaria delle due visioni, in cui l'albero-corpo della visionaria è rivitalizzato dal torrente d'acqua-sangue proveniente dalle ferite del crocifisso, che allo stesso tempo è un albero.

Alludevamo, nelle premesse a questo lavoro, al fatto che Bynum identificasse questo traboccare

⁵⁵ [da la vuelta a la interioridad del hombre]

⁵⁶ [Che le radici virarono tutte verso l'alto e la cima venne a terra e i rami che erano inclinati verso il suolo si raddrizzarono verso il cielo] (Lettera IV: 146).

⁵⁷ C. W. Bynum ha studiato in modo esaustivo la relazione tra il sangue di Cristo e il termine *abundance*, usato anteriormente con riferimento all'articolo di H. Keller e dell'acqua del torrente in *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 231-232.

⁵⁸ C. W. Bynum, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages* in "Church History", Vol. 71, n. 4. Cambridge University Press, Dicembre, 2002, pp. 685-714 e p.704. [Nell'originale traduzione dall'inglese dell'autore: «Descubrí por el color que era sangre. También vi sangre brotando de la herida del costado de la imagen en la cruz, así como lo hace de las venas de un hombre vivo cuando del corte sale una sangría. No sé cuántas gotas recibieron mi mano cuando caían. La sangre anonadó mis ojos, orejas y narices»]

⁵⁹ [Nell'originale traduzione dell'autore dall'inglese: «totalmente disuelto en el amor de su amado; de repente, de un modo milagroso, percibió distintamente que la sangre de nuestro Señor Jesucristo (...) brotaba y descendía como un impetuoso torrente a través de todas las partes de su cuerpo»]. C. W. Bynum, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages* in "Church History" Vol. 71, N°4, 2002, p. 689. Bynum attesta che le visioni e le esperienze mistiche causate dal sangue di Cristo appaiono con frequenza soprattutto nella mistica medievale femminile. Si vedano gli esempi di questo stesso articolo, in particolare a p. 687.

⁶⁰ Cfr. Le opere di C. W. Bynum, in particolare il già citato *The Blood of Christ...* e *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007.

⁶¹ [La piaga del costato per la quale lui la voleva lavare e battezzare in quella fonte benedetta che sgorgava dal suo costato].

delle acque con il Cristo fatto «corpo, ricevuto e accolto come corpo»⁶², che le permetterebbe supporre una scena di *imitatio Christi* che «accenderebbe le dimensioni corporali della visionaria». Grazie al nostro studio comparativo, possiamo affermare che all'interno dell'immagine vengono assimilati, a tutti gli effetti, una serie di elementi e relazioni che presuppongono una struttura analogica tra due strati di realtà incarnati dai due corpi-alberi, simili, come si è detto, alle rappresentazioni delle stimmate di San Francesco d'Assisi diffuse nella stessa epoca.

Quest'associazione si fonda, dunque, non su di un'interpretazione letterale delle epistole, bensì su di una ricostruzione storica dell'immaginario possibile di un lettore coevo a Marguerite. Come s'è voluto dimostrare, la creazione del testo e la ricostruzione mentale delle immagini viene edificata per mezzo di associazioni visuali di svariato tipo. Questo tentativo di ristabilire la rete tessuta da Marguerite all'interno di questo testo, ci porta a considerare il corpo alla pari di quei cinque rami decaduti che rinverdiscono e si raddrizzano per comparazione col corpo divino e che segnalano un avvicinamento alle regioni celesti, una ricezione di Dio nelle (e attraverso le) dimensioni sensoriali del corpo: «il corpo non è tanto un ostacolo all'ascesa dell'anima ma piuttosto l'opportunità di realizzarla»⁶³. La visionaria rende manifesta la rilevanza del corpo nella vivenza medievale del sacro. Quest'esperienza «veemente» viene espressa grazie a un'immagine basata su di un movimento «attraverso-il-corpo»: l'insediamento della parola *vehemens* nel suo cuore, lo scontro violento con l'acqua torrenziale e l'imitazione del corpo della Passione, corpo carnale (ferite) e sensuale (bocca, orecchie, naso, etc.). Ecco dunque che questa sensualità trova qui la sua legittimazione nell'incarnazione stessa di Dio, che in questo caso corrobora (divinizza) i cinque sensi di Marguerite: «si aspettavano che il corpo stesso offrisse un mezzo per accedere al divino, perché rendevano culto a Dio, che si fece carne e morì per i peccati degli altri»⁶⁴. Cristo si è incarnato proprio per affermare il mondo, il corpo e l'immagine, la propria immagine. Il corpo di Cristo, dunque, legittima e dà fondamento ai sensi, alla visione e al corpo nel loro accesso all'esperienza del sacro trasmessaci da Marguerite d'Oingt.

⁶² C. W. Bynum, *El cuerpo femenino... Op. cit.*, p. 173. [cuerpo, recibido y acogido como cuerpo]

⁶³ *Ibidem*, p. 174. [el cuerpo no es tanto un obstáculo para la ascensión del alma como la oportunidad de realizarla]

⁶⁴ *Ibidem*, p. 202. [esperaban que el cuerpo en sí mismo ofreciera un medio de acceso a lo divino porque rendían culto a Dios, que se hizo carne y murió por los pecados de los demás]