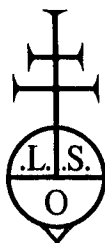


MACHINA

XI COLLOQUIO INTERNAZIONALE
Roma, 8-10 gennaio 2004

Atti a cura di MARCO VENEZIANI



LEO S. OLSCHKI EDITORE
2005

INDICE

- 1 SALVATORE SETTIS, *Archeologia delle macchine*
- 19 WALTER BELARDI, *Origine e sviluppi della nozione linguistica di "macchina"*
- 61 LUCIANO CANFORA, *Μηχανή*
- 69 DIETFRIED KRÖMER, *Die Griechen und ihre Schüler: μηχανή und machina*
- 81 GILBERT ARGOUD, *Autour des Pneumatiques et de la Dioptré d'Héron d'Alexandrie*
- 123 GIOVANNI DI PASQUALE, *Il Corpus mensorum machinariorum (CIL VI, 9626) e la costruzione delle macchine tra mondo ellenistico e Roma*
- 141 LUCA SIMEONI, *Machina e machinatio in Vitruvio*
- 159 JACQUELINE HAMESSE, *L'apport des textes philosophiques des 12^e et 13^e siècles à l'étude de machina et de machinatio*
- 171 ROBERTO BUSA SJ, *Machina, Machinativus, Mechanicus, Machinatio, Machinor nell'Index Thomisticus*
- 241 PAOLO GALLUZZI, *Machinae pictae. Immagine e idea della macchina negli artisti-ingegneri del Rinascimento*
- 273 LINA BOLZONI, *Macchine per la memoria e per l'invenzione fra Quattro e Cinquecento*
- 297 EUGENIO CANONE, *Il concetto di macchina in Giordano Bruno*
- 321 GIORGIO STABILE, *Machina e machinatio in età barocca*
- 333 JEAN-ROBERT ARMOGATHE, *Sémantèse de machine/machina dans le corpus cartésien*
- 345 MARIO SINA, *Machina-Machine negli scritti filosofici di John Locke*
- 365 PINA TOTARO, *L'automa e il modello della macchina in Spinoza*
- 385 ROBERTO PALAIA, *Macchine infinite e organismi: machina-machine negli scritti leibniziani*

MACCHINE PER LA MEMORIA E PER L'INVENZIONE FRA QUATTRO E CINQUECENTO

LINA BOLZONI

Marc Fumaroli, in una recensione ampia e generosa dedicata al mio libro *La stanza della memoria*¹ («La Repubblica», 28 dicembre 1995), prendeva le distanze proprio dal capitolo, *Alberi del sapere e macchine retoriche*, che tratta temi molto vicini a quelli del nostro incontro. «È il solo capitolo del suo libro – egli scrive – che possa far pensare a Bill Gates. Ma tra il 'teatro' di Camillo e il computer c'è, in realtà, tanta somiglianza quanta può essercene tra l'oracolo di Delfi e Internet». E in effetti la dimensione della macchina, – o, più in generale, di un procedimento artificiale e meccanico, in qualche misura dotato di vita autonoma – che lega insieme memoria e invenzione, è quanto mai estranea alla linea che Fumaroli individua e apprezza nella tradizione dell'arte della memoria: «nella tradizione di Giulio Camillo – egli scrive – la memoria-veicolo eleva l'uomo viaggiatore, tutto intero, con il suo eros, la sua immaginazione, la sua esperienza biografica – che nel corso del viaggio si affinano e si trasformano – fino a farlo diventare spettatore-attore delle Idee, dei Tipi, degli 'universali fantastici' dei quali parlerà Vico». Questa arte della memoria che crea per l'uomo uno spazio libero dai condizionamenti del tempo trova per Fumaroli una efficace rappresentazione nel castello di Atlante, nel luogo cioè in cui il mago orientale sottrae donne e cavalieri al tempo e alla logica che sono propri del mondo cristiano.

Capisco benissimo che si possano considerare le 'macchine' per la memoria e l'invenzione solo come una versione infedele, come una interpretazione banalizzata di quella complessa vicenda culturale che si è venuta coagulando intorno alla tradizione dell'arte della memoria.² È vero tuttavia che

¹ L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

² Sull'arte della memoria cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; F. A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge

se prendiamo in considerazione l'insieme della produzione di Giulio Camillo (compresi dunque i testi inediti),³ quello che ci troviamo davanti è pro-

University Press, 1990; P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1991; *Images of memory: on Remembering and Representation*, a cura di W. Melion e S. Küchler, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991; *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, a cura di A. Assmann e D. Harth, Frankfurt am Main, Fischer, 1991; *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992; J. COLEMAN, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *Ars memorativa*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen, Niemeyer, 1993; *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'oeuvre*, a cura di V. Kapp, Biblio 17, Paris-Seattle-Tübingen 1993; L. BOLZONI, *La stanza della memoria* cit.; *Lieux ou espaces de la mémoire?*, «Villa Gilet», cahier special 1996; F. Rodriguez de la FLOR, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y Leon, 1996; J. P. SMALL, *Wax Tablets of the Mind: Cognitive Studies of Memory and Literacy in Classical Antiquity*, London-New York, Routledge, 1997; *Memoria e memorie*. Convegno internazionale di studi, Roma, 18-19 maggio 1995, Accademia Nazionale dei Lincei, a cura di L. Bolzoni, V. Erlindo, M. Morelli, Firenze, Olschki, 1998; M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, 400-1200, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; *Seelen Maschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, a cura di J. J. Berns e W. Neuber, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2000; B. KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

³ Su Camillo, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. G. STABILE, *G. Camillo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, XVII, Roma, 1974, pp. 218-228 e L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984, da integrare con C. VASOLI, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo "De l'humana deificatione"*, «Rinascimento», XXIV, 1984, pp. 191-227; il numero a lui dedicato, *Giulio Camillo Delminio e altri autori*, «Quaderni utinensi», III, 1985; V. GROHOVAZ, *Prime note sul commento al Petrarca attribuito a Giulio Camillo Delminio*, «Studi petrarcheschi», IV, 1997, pp. 339-347; C. BOLOGNA, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, «Cultura neolatina», XLVII, 1987, pp. 71-97; Id., *Il "theatro" segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, «Venezia Cinquecento» I, 2, 1991, pp. 217-271; Id., *Esercizi di memoria. Dal "theatro della sapientia" di Giulio Camillo agli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria* cit., pp. 169-221; S. NEUMEISTER, *Der Schriftsteller und die Erinnerung: Carlos Fuentes und das "Teatro detta memoria" des Giulio Camillo Delminio*, «Ibero-amerikanisches Archiv». Neue Folge, XVI, 1, 1990, pp. 31-47; V. GROHOVAZ, *A proposito di alcuni frammenti manoscritti d'opere di Giulio Camillo Delminio e Lodovico Castelvetro*, «Aevum», LXVII, 1993, pp. 519-532; M. TURELLO, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviani, 1993; L. BOLZONI, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, «Filologia antica e moderna», IV, 1993, pp. 69-113; P. ZAJA, «*Oscuri velami*» in alcuni sonetti di Giulio Camillo, «Rinascimento», XXXIV, 1994, pp. 259-291; Id., *Struttura retorica e "sapienza riposta" in due sonetti di Giulio Camillo*, «Lettere italiane», XLVII, 1, 1995, pp. 10-46; BOLZONI, *La stanza della memoria* cit.; D. CHIODO, «*E ciò che non è lei*»: sapienza «esposta» negli scritti di Giulio Camillo, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 1997, pp. 573-580; *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di V. Normando e N. Moroni, «Quaderni di Festina lente», n. 1, Roma, 1997; M. CALVESI, *Il teatro sapienziale di Giulio Camillo*, «Rend. Mor. Acc. Lincei», s. IX, vol. IX, 4, 1998, pp. 579-600; G. CINGOLANI, *Le "Rime" di Giulio Camillo: la tradizione a stampa*, «Università di Macerata. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXXIII, 2000, pp. 183-205; KELLER DALL'ASTA, *Heilsplan und Gedächtnis* cit., pp. 185-282; M. RUISI, «*Posita bestia in medio circuli*». *La forma animale nell'arte della memoria*, «Bruniana et campanelliana», Vili (2002), pp. 233-253 (cfr. 247-248); L. BOLZONI, *Le tecniche della memoria e la costruzione degli*

prio un intreccio fra componenti che noi sentiamo come profondamente diverse: la macchina, appunto, l'artificio, il fascino dell'*ars combinatoria* da un lato, e dall'altro il potere delle immagini, la ricerca metafisica di una via che permetta di risalire dal molteplice all'uno e di attuare le tre arti della trasmutazione: quella dell'alchimia, che agisce sulle cose, quella dell'eloquente, che agisce sulle parole, e quella della deificazione, che agisce sull'interiorità.⁴ La macchina, in altri termini, è componente di una *quête* metafisica, è una degli strumenti che il teatro della memoria richiede per entrare in azione, o almeno fa parte della strumentazione di cui il teatro della memoria si dota.

Possiamo cominciare il nostro percorso proprio dall'Ariosto, i cui rapporti con Giulio Camillo costituiscono un affascinante problema aperto.⁵ Camillo compare nell'*Orlando Furioso*, in una delle più cospicue aggiunte della versione pubblicata nel '32. Lo troviamo infatti nell'ultimo canto, in una situazione che vorrei qui rievocare attraverso le parole di Italo Calvino:

Nell'ultimo canto dell'*Orlando Furioso*, Ariosto rappresenta nel poema i lettori del poema. L'autore è riuscito a portare la sua nave in porto, e trova i moli affollati di gente che l'attende: belle dame, cavalieri, poeti, dotti. È quella la prima volta, credo, che non il lettore singolo e solitario, ma il "pubblico" appare riflesso nel libro come in uno specchio; o meglio, il libro vede se stesso come riflesso negli occhi di una folla di lettori.⁶

Da quel pubblico ideale mancava, come è noto, Machiavelli, che già aveva espresso in molto colorito il proprio disappunto per non essere stato citato nella prima versione a stampa del poema:

Io ho letto ad questi dì *Orlando Furioso* dello Ariosto, – scrive infatti a Luigi Alamanni il 17 dicembre 1517 – et veramente el poema è bello tucto, et in di molti luoghi è mirabile. Se si truova costì [cioè a Roma], raccomandatemi ad lui, et ditegli che io mi dolgo solo che, havendo ricordato tanti poeti, che m'habì lasciato in-

spazi interiori fra Medioevo e Rinascimento, in *Il senso della memoria*, Convegno internazionale Roma 23-25 ottobre 2002, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 43-68 (cfr. p. 48 sgg.).

⁴ Cfr. il breve scritto inedito *De transmutatione*: L. BOLZONI, *Eloquenza e alchimia in un testo inedito di Giulio Camillo*, «Rinascimento», XXIV, 1974, pp. 243-264. Ho poi ripubblicato il testo in appendice a *Il teatro della memoria* cit., pp. 99-106. Mi è caro ricordare che devo a Giorgio Fulco la segnalazione di un altro manoscritto dell'opera, conservato nella biblioteca dell'Università di Yale (Beinecke Library, Gen. Mss 110.51, cc. 43r-48r, *Fragmento delle tre trasmutazioni del divino Giulio Camillo*).

⁵ Sui rapporti fra Ariosto e Camillo, numerose osservazioni in C. BOLOGNA, *La macchina del "Furioso". Lettura dell'"Orlando" e delle "Satire"*, Torino, Einaudi, 1998.

⁶ I. CALVINO, *Un progetto di pubblico* («L'Espresso», n. 35, settembre 1974), in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, I, p. 342.

dreto come un cazo, et ch'egli ha facto ad me quello in sul suo *Orlando*, che io non farò a lui in sul mio *Asino*.⁷

Il modo in cui Camillo è ricordato e lodato nell'*Orlando Furioso* ci porta al cuore del nostro problema; così infatti viene introdotto sulla scena da Ariosto:

e quei che per guidarci ai rivi ascrei
mostra piano e più breve altro camino
Iulio Camillo (XLVI, 12, 5-7).

Camillo è qui lodato come colui che ha trovato una nuova via, più facile e più breve di quelle tradizionali, per imparare a scrivere, a scrivere poesia in primo luogo. Quale era questa via? Era il nuovo ritrovato più volte esaltato dallo stesso Camillo, e cioè una topica allargata e rinnovata, una topica che applicava anche alle figure retoriche gli stessi procedimenti che tradizionalmente erano usati per l'argomentazione dialettica. In questo modo, come scriverà nel 1560 un entusiasta editore della *Topica* del Camillo, Francesco Patrizi, egli per primo ha infranto gli antichi limiti della retorica per darle una dimensione universale: «L'allargò in guisa che la distese per tutti gli amplissimi luoghi del theatro di tutto il mondo».⁸ Proseguendo su una linea analoga, e con probabili influenze ramiste, lo stesso Patrizi cercherà di costruire il modello di tutti i poemi possibili. Alberi, tavole, diagrammi, cercano infatti di catturare e di dar forma visibile a tutte le combinazioni possibili fra i due ordini topici del credibile e dell'incredibile. Quegli stessi fonti topici che, scrive Patrizi, «Giulio Camillo, con pellegrin trovato, accomodò alle locuzioni figurate oratorie e poetiche [...] noi [...] ora gli facciam fonti del mirabile poetico e della poetica meraviglia».⁹ La poetica del Patrizi segna, a fine Cinquecento, una specie di punto di arrivo, il momento culminante di una linea in cui Rodolfo Agricola e poi Giulio Camillo erano stati protagonisti. Le ultime *Deche* della *Poetica*, destinate a restare incompiute e inedite, si proponevano infatti di costruire il modello di tutti i poemi possibili, di mettere sotto gli occhi tutte le combinazioni, attuate e attuabili, da cui può nascere la meraviglia poetica.

⁷ N. MACHIAVELLI, *Lettere*, in *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di A. Capata, con un saggio di N. Borsellino, Roma, Newton, 1998, p. 948.

⁸ Cfr. la lettera del Patrizi al conte Sertorio da Collalto che accompagna l'edizione della *Topica* del Camillo (in G. CAMILLO, *L'opere*, Venezia, Domenico Farri, 1579, II tomo, p. 74). La prima edizione risale al 1560. Per altre dichiarazioni analoghe del Patrizi, cfr. L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su F. Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 79 sgg.

⁹ F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, vol. II, *Deca ammirabile*, Firenze, Olschki, 1969, p. 316.

Altre opere, di poetica e di retorica, pubblicate nel 1560, lodano la *Topica* del Camillo con termini simili a quelli usati da Ariosto, anche se con una enfasi ben maggiore. Ad esempio nei *Dialoghi della imitazione poetica* di Bernardino Partenio un vecchio maestro, Triphon Gabriele, spiega al giovane Paolo Manuzio che i luoghi topici sono la fonte di «queste vie fantastiche de' poeti», e che proprio qui sta la scoperta di Giulio Camillo: «Questa inventione è stata tale, che chi l'intende, da se stesso può, come hanno fatto gli antichi et Greci et Latini, formar altri modi approbatissimi et divini di dire».¹⁰

Analogo entusiasmo mostra il giovane Giovan Mario Verdizzotti, letterato, disegnatore, incisore, amico e segretario di Tiziano, oltre che amico e consigliere – anche se piuttosto inascoltato – del giovane Torquato Tasso. Proponendo al pubblico una parte della *Topica* del Camillo, la *Topica delle figurate locutioni*, egli scrive che da

questo soave e dolcissimo fonte [...] abundantemente deriva tutto il bello e tutto il buono dell'ornata elocutione, perciocché è tale quest'operetta che ogni nobile ingegno puote agevolmente col mezzo di lei solo mostrare in breve quel frutto delle sue fatiche che pochi in lunghissimo tempo con l'imitatione et osservatione di molti autori a pena dimostrano nei loro scritti.¹¹

L'elogio di Camillo che troviamo nel *Furioso* dimostra una precoce ricezione dei termini in cui lo stesso Camillo esaltava la propria scoperta, termini che saranno ripresi e rilanciati a metà Cinquecento, in relazione con le fortune editoriali di un'opera che, alla morte dell'autore, era rimasta per larga parte inedita.

Ma cerchiamo ora di capire il quadro in cui si inseriva la 'scoperta' camillianiana di un nuovo uso dei luoghi topici, e in particolare il modo in cui la costruzione di macchine per la memoria e l'invenzione si inseriva entro un progetto come il teatro, basato su sette colonne che volevano rappresentare e condensare in sé le strutture più profonde e segrete dell'universo. Secondo un metodo di lettura sincretistica, influenzato da Pico della Mirandola,¹² Camillo pone infatti a fondamento del suo sistema sette immagini che significano – e aiutano a ricordare – i sette pianeti, gli dei pagani ad essi collegati, ma anche i principii primi della tradizione pitagorica e neoplatonica, i

¹⁰ B. PARTENIO, *Dialoghi della imitazione poetica*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560, p. 34. Cfr. anche la moderna edizione in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. II, Bari, Laterza, 1970, pp. 521-558.

¹¹ G. CAMILLO, *Topica delle figurate locutioni*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1560, cc. 54v-55r.

¹² Cfr. L. BOLZONI, *Scrittura e arte della memoria. Pico, Camillo e l'esperienza cinquecentesca*, in *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel Cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1997, pp. 359-381.

giorni biblici della creazione e le sephiroth della cabala ebraica. Proprio grazie a questa sua struttura il teatro pretende di dare collocazione a tutte le parole e a tutte le cose, proprio perché l'ordine dei suoi *loci* riproduce l'ordine del mondo, la trama nascosta di tutto il creato.

Dobbiamo tener presente che Camillo è, a suo modo, un pensatore coerente, per cui le sue idee nel campo della poesia e della retorica si legano strettamente alle sue riflessioni filosofiche e religiose. È nell'interno di quel particolare 'sistema' che Camillo cerca di costruire che anche le sue promesse più mirabolanti trovano almeno una spiegazione.

Utile punto di partenza per capire il nesso fra il teatro e la *Topica* può essere il modo specifico in cui Camillo si colloca entro il grande dibattito sui modelli da imitare, sull'unicità o pluralità dei modelli, insomma sul ciceronanesimo. Come è noto, questo dibattito aveva conosciuto nel '400 un momento molto significativo nello scambio di lettere fra il Poliziano e Paolo Cortesi, per poi rinascere nel '500, prima nel 1512, nelle lettere *De imitatione* che si scambiano Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico, e poi nei decenni successivi, in particolare con il *Ciceronianus* di Erasmo.¹³ Il dibattito coinvolge a questo punto, al di là delle scelte di gusto e di pedagogia letteraria, questioni ben più complesse, fra cui il nesso fra linguaggio e teologia, il ruolo da riconoscere alla nuova realtà delle lingue e delle letterature volgari, il ruolo della soggettività e, con esso, il problema della qualità della

¹³ Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, R. SABBADINI, *Storia del ciceronismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, Loescher, 1885; H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance*, «Romanische Forschungen», XLVI, 1932, pp. 83-360; H. W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952; G. SANTANGELO, Introduzione a *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico Della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, pp. 1-19; A. GAMBARO, Prefazione a DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, Brescia, La Scuola, 1965, pp. IX-CXII; H. M. RICHMOND, *Personal identity and literary personae: a study in historical psychology*, «PMLA», XC, 1975, pp. 209-221, M. M. PHILLIPS, *From the «Ciceronianus» to Montaigne*, in AA.VV., *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 191-197; G. W. PIGMAN, *Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus "Ciceronianus"*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», IX, 1979, pp. 155-177; Id., *Versions of Imitation in the Renaissance*, «Renaissance Quarterly», XXXII, 1980, pp. 1-32; J. F. D'AMICO, *Renaissance Humanism in Papal Rome*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1983; M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, pp. 37-46 e 77-115; D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven, Yale University Press, 1983; J. CHOMARAT, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981; L. D'ASCIA, *Erasmus e l'umanesimo romano*, Firenze, Olschki, 1991; L. BOLZONI, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, «Filologia antica e moderna», 4, 1993, pp. 69-113; L. JARDINE, *Erasmus, Man of Letters*, Princeton, Princeton University Press, 1995; L. BOLZONI, *La formazione del canone letterario nel Cinquecento*, in *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 9-11, 1999, a cura di A. Grieco, M. Rocke, F. Giofredi Superbi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 223-247.

memoria individuale, di come si possa controllare il percorso che lega la lettura alla scrittura. Per Camillo – che polemizza con Erasmo mantenendo un tono molto civile, in contrasto con i modi dominanti della polemica – imitare Cicerone e, in genere, i grandi autori, vuol dire scegliere la via breve per imitare l'idea dell'eloquenza;¹⁴ esiste in altri termini una oggettività del bello scrivere, e quindi una via giusta e una sbagliata per l'imitazione. L'idea dell'eloquenza non solo esiste, ma è interamente conoscibile e riproducibile, e il teatro del Camillo, appunto, la contiene e la rende visibile. Se è vero, come dice Erasmo, che la natura di un autore non si può riprodurre, si può però imitare, controbatte Camillo, l'artificio che egli ha usato. Il segreto per catturare e riprodurre l'artificio è appunto il nuovo uso dei luoghi topici, il ricorso a quella «natural filosofia del figurar topicamente» di cui Camillo rivendica la scoperta.¹⁵ Ci sono, egli scrive, «tre principali ordini» che

possono essere dalla lingua accommodati a vestir ciascun nostro concetto: il proprio, lo traslato, e quello a cui perfino a qui (forse per non essere stato così bene inteso né conosciuto) non è caduto nome e che noi in tutta l'impresa nostra chiamiamo e chiameremo sempre topico.¹⁶

I tre ordini delineano in realtà un percorso che cerca di penetrare nel testo a livelli sempre più profondi. Al di là delle parole 'proprie' (corrispondenti a un discorso puramente denotativo) e al di là anche delle figure retoriche, Camillo cerca di risalire all'ordine topico, applicandone, come si diceva, i meccanismi logici per studiare e riprodurre il nucleo del linguaggio poetico.

Se voglio parlare della nascita – scrive il Camillo – se io dicessi «uscir ne' paesi della luce», sì come disse Lucrezio, per mio avviso porterei pericolo di esser notato [...]. Ma la gran laude ch'io posso meritar, in questo terzo ordine topico è posta, che, scoperto l'artificio di Lucrezio, con quel medesimo posso fabricar un'altra figura, non di minor bellezza, senza rubare.¹⁷

Per far questo, basterà capire che Lucrezio ha derivato la sua figura dal «loco de' conseguenti»:

E per tornar alla figura di Lucrezio, la quale egli fece del nascer, formandola dai conseguenti (perché necessaria cosa è che al nascer di ognuno seguiti ch'egli

¹⁴ A Camillo tocca dunque un posto nel dibattito estetico ricostruito da E. PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, G. B. Teubner, 1925 (tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975).

¹⁵ G. CAMILLO, *Trattato dell'imitazione*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento* cit., I, p. 167.

¹⁶ *Ivi*, p. 164.

¹⁷ *Ivi*, p. 166.

dalle tenebre del materno ventre esca nei paesi della luce), ad imitazion sua io potrò formar un'altra figura dal medesimo loco, senza usurpar la sua. Imperò che se io, considerando che al nascer del fanciullo seguiti ch'egli, che nel ventre della madre non era avezzo che a sentir se non un caldo continovamente piacevole, e poi nato incomincia a sentir la varietà delle qualità del nostro aere, dicessi colui esser venuto a provar caldo e gelo, non sarebbe men bella figura che quella di Lucrezio.¹⁸

Camillo cerca di smontare la figura retorica, di ricondurla ai meccanismi che l'hanno generata. In questo modo si passerà dal particolare all'universale, da ciò che è unico e irripetibile a qualcosa che invece si può controllare, manipolare, variare. È esattamente questo procedimento – il ricondurre cioè la figura di un testo ai suoi luoghi topici – che dovrebbe permettere di compiere quello che per il classicismo costituisce il punto più alto della imitazione. L'imitazione diventa dunque un procedimento insieme meccanico e obiettivo, un meccanismo che permette di manipolare il tesoro delle bellezze depositate nei testi esemplari. Gran parte del lavoro del Camillo è dedicato appunto a offrire gli schemi, la griglia logica e retorica, che rendono possibile tutto questo. Qui sta il senso della sua lunga rielaborazione della teoria delle forme di Ermogene e, soprattutto, del suo lungo lavoro sui luoghi topici. E proprio alla *Topica*, come abbiamo visto, sarà legata nel pieno '500 – e poi più oltre, fino al pieno '600 – gran parte della sua fama.

Qui siamo davvero nel cuore del problema da cui siamo partiti, là dove la memoria si coniuga con l'invenzione, e il modello meccanico e artificioso della macchina interagisce con quello metafisico dell'idea e con quello alchimistico della ricreazione della vita. Per Camillo infatti è possibile non solo strappare ai grandi testi il segreto della loro bellezza, ma anche usare quel segreto per ridare vita a una bellezza che sia nuova e insieme antica. È molto significativo che egli usi la metafora dell'anatomia per indicare il lungo lavoro di analisi, di dissezione, cui ha sottoposto i testi letterari. Ma il modello 'scientifico' dell'anatomia si intreccia ben presto con quello dell'alchimista, e il teatro anatomico lascia scorgere in prospettiva il luogo segreto e oscuro dove si maneggiano alambicchi e si praticano esperienze segrete. Come l'alchimista che crea l'*homunculus*, infatti, Camillo crede di poter ricreare la bellezza dei testi che ha preso a modello, che ha appunto lungamente sezionato, così da depositare i risultati della loro "anatomia" nei diversi luoghi del suo teatro. Comprendiamo allora perché il teatro non solo riproduce il cosmo, ma, come si diceva, contiene in sé l'idea dell'eloquenza, in quanto è il deposito ordinato delle belle forme che si sono manifestate nei momenti più alti della tradizione letteraria.

¹⁸ *Ivi*, pp. 166-167.

L'esempio di Lucrezio già ci ha indicato quale sia, per Camillo, la via maestra per una imitazione/variazione del testo esemplare. Ma Camillo si preoccupa di costruire vere e proprie macchine retoriche che dovevano facilitare l'uso creativo del teatro, dovevano insomma guidare in modo più semplice ed efficace a passare dalla memoria alla invenzione. Ne abbiamo un esempio nel *Trattato delle materie*, che ci trasmette il modello grafico di un «gorgo, o figura de l'artificio», ovvero della «artificiosa ruota» [Fig. 1] che Camillo avrebbe usato per comporre il sonetto sull'ascesa al potere di Ercole II d'Este, avvenuta il 31 ottobre 1534 («Sparso d'or l'arenose ambe due corna»).¹⁹ «Or, che dovea far io? – scrive il Camillo – Dovea primieramente, come feci, veder se negli ordini miei trovava alcuno artificio ridotto all'universale, il qual mi potesse mostrar il camino alla trattazione di questa materia particolare».²⁰ E in effetti il tema particolare – la venuta di Ercole d'Este nella signoria di Ferrara – viene ricondotto alle circostanze universali che ne sono i presupposti (*ab antecedentibus*), come la nascita («venuta

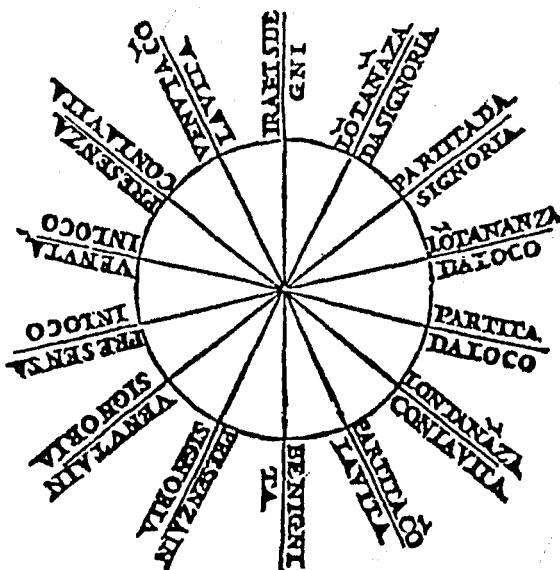


Fig. 1. L'«artificiosa ruota», in G. CAMILLO, *Trattato delle materie*, in *Opere*, Venezia, Domenico Farri, 1579.

¹⁹ Il sonetto è analizzato in P. ZAJA, *Struttura retorica* cit.

²⁰ G. CAMILLO, *Trattato delle materie*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* cit., I, pp. 321-356 (cfr. p. 331).

con la vita») o la venuta in un luogo, e agli effetti che tali venute comportano, necessariamente (*a consequentibus*) o no (*ab adiunctis*), come la benignità. La ruota viene costruita secondo la logica dei contrari (venuta *vs* partenza, benignità *vs* ira e sdegni), e ogni raggio diventa il deposito dei versi dei grandi poeti che in passato hanno trattato una materia simile:

Immaginiamo che questo cerchio sia un gorgo, dal qual si partono come ruscelli le quattordici linee, delle quali le sette dalla parte destra abbiano dalla sinistra sette di sito opposte, sì che ciascuna si opponga all'altra nel medesimo filo corrispondente.²¹

Il modello topico del gorgo, o della sorgente, corrisponde qui all'esigenza di mostrare come la macchina retorica garantisca insieme la copiosità dell'invenzione e la sua unità (il sole, il suo splendore, l'età dell'oro, forniscono il campo metaforico di base, naturalmente carico di risonanze simboliche ed encomiastiche). La ruota del Camillo è lì a mediare, come si diceva, fra universale e particolare, e anche fra memoria e invenzione. Essa, ci assicura il suo autore, gli è servita per scrivere un determinato sonetto, ma è chiaro che aspira a funzionare anche in innumerevoli altri casi, a guidarci nei campi del dicibile.

Abbiamo visto che la campagna autopromozionale del Camillo viene ripresa e rilanciata nel momento della diffusione editoriale dei suoi scritti, della *Topica* in particolare. C'era una ragione più generale che creava un terreno favorevole per tale operazione. La diffusione della stampa comportava infatti la creazione di un pubblico più ampio di quello tradizionale, un pubblico in gran parte interessato a ottenere in modo più facile, più rapido, più efficace gli strumenti di base del sapere e della comunicazione. Il libro del Cinquecento risponde a tale domanda e nello stesso tempo contribuisce ad alimentarla, anche grazie agli strumenti di cui si dota: gli indici, gli apparati sempre più copiosi, le illustrazioni, e soprattutto l'uso di tavole, diagrammi, alberi, che mettevano sotto gli occhi il metodo seguito nel dividere la materia, nel classificarla, nell'espolarla. Nell'uso di questa strumentazione visiva le tracce dei diagrammi e degli alberi già usati a scopi didattici nel Medioevo si intrecciano in modo innovativo con l'influenza della nuova dialettica, legata a Rodolfo Agricola e, soprattutto, a Pietro Ramo. È in questo quadro che la *Topica* del Camillo gode di nuova, straordinaria fortuna. Una fortuna in qualche misura autonoma, nel senso che il complesso edificio costruito dal Camillo si frantuma, e il modo in cui l'industria editoriale ne gestisce le sparse membra contribuisce a recidere i nessi che legavano la reto-

²¹ *Ivi*, p. 332 (il testo si può leggere al di sotto dello schema, e non è stato trascritto nella moderna edizione).

rica e la poetica – la *Topica* quindi in primo luogo – con il grande progetto enciclopedico e sapienziale del teatro.

Un esempio molto significativo in questo senso è l'opera di Orazio Toscanella (1520ca. - 1579), un letterato di origine toscana che vive per la maggior parte della sua vita a Venezia, facendo il maestro di scuola e collaborando con i principali editori della città.²² Le sue numerose opere – per lo più manuali scolastici, dizionari, repertori, traduzioni – ben rendono il clima cui si faceva sopra riferimento. C'è in lui una precisa volontà di produrre libri utili, capaci di giovare al pubblico, di offrire all'utente una via facile, breve, verificabile e riproducibile, alla scrittura letteraria e, più in generale, al sapere. Questo alimenta una vivace polemica antipedantesca, che acquista un sapore particolare proprio perché si nutre della fiducia negli strumenti nuovi grazie ai quali si può spezzare la boria dei dotti, e cioè l'uso del volgare, il ricorso alle moderne tecniche tipografiche e in particolare ai metodi di visualizzazione legati ai nuovi orientamenti della logica e della retorica. Così ad esempio il trattato di Rodolfo Agricola *De inventione dialectica* è non solo tradotto in volgare dal Toscanella,²³ ma anche «tirato in tavole di capo in capo», ovvero, per usare un'altra sua espressione, «ridotto ad albero», nel senso che il suo contenuto viene riorganizzato entro schemi – tavole e diagrammi – che ne facilitano la comprensione, la memoria, l'uso. Si tratta di schemi che sono in grado di parlare contemporaneamente all'occhio del corpo e all'occhio della mente, sono strumenti che permettono di rendere visibile il sapere, come si affermava nei progetti editoriali dell'Accademia veneziana della Fama, progetti che saranno in parte realizzati, dopo la rapida crisi dell'Accademia, proprio dal Toscanella.

Si sente l'odore della biblioteca nell'opera del Toscanella: i suoi libri nascono tutti dallo sforzo di impadronirsi del patrimonio rinchiuso dentro i libri, così da renderlo pronto e disponibile per scrivere altri libri ancora. Gli indici, gli apparati assumono un duplice valore: sono lo schema ordinato entro cui collocare gli elementi derivati dalla «anatomia» dei testi (Toscanella usa spesso questa metafora per descrivere il suo lavoro analitico, proprio come aveva fatto Camillo), e sono nello stesso tempo la chiave per penetrare nei libri altrui, la mappa che guida entro la selva delle parole che gli altri ci hanno tramandato.

Nell'accanirsi sui testi esemplari, nel dedicare tanto tempo ed energia a una «anatomia» destinata a non avere mai fine, c'è qualcosa di notturno,

²² Rinvio, anche per indicazioni bibliografiche, a L. BOLZONI, *La stanza della memoria* cit., p. 53 sgg.

²³ R. AGRICOLA, *Della inventione dialectica tradotto da Oratio Toscanella*, Venezia, Giovanni Bariletto, 1567.

una specie di ossessione malinconica simile a quella che consuma Nosopono, il ciceroniano di Erasmo, o che pungola chi pratica l'alchimia («io di questa professione ho libri in penne et molti, et antichi, et mirabili», scrive il Toscanella).²⁴ Nello stesso tempo spesso il ricordo della fatica affrontata si lega all'esaltazione delle molteplici risorse che i suoi procedimenti mettono a disposizione:

Io quando m'essercitavo per imparare a variare – scrive nel *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone* – ho con queste regole et avvertimenti, ch'io dò intorno alla varietà, fatto una pistola di Cicerone et latina et volgare da capo a piedi sempre diversamente in cento e più fogge, et tutte erano fra loro grandissimamente diverse et differentissime.²⁵

Toscanella celebra insomma il trionfo del proprio metodo, del modo in cui decompone e scarnifica i testi per ricondurne i risultati entro schemi e apparati.

Ma come si può passare dall'apparato al nuovo testo? Come rivitalizzare, immettendoli in un organismo nuovo, gli elementi derivati dall'anatomia della tradizione letteraria? Il Toscanella affronta il problema costruendo – e proponendo ai suoi lettori – vere e proprie macchine retoriche. In esse, come già si accennava, confluisce una ricca tradizione, antica e moderna, debitrice in particolare ad Agricola, a Camillo, allo Sturm e a Pietro Ramo. Il prodotto che ne deriva, d'altra parte, ha un sapore particolare: esso risente del fatto che il Toscanella pratica ed esperimenta di persona le tecniche che insegna ed è affascinato dalle possibilità offerte dalla carta, dalla spazialità ordinata che il foglio – da scrivere o da stampare – permette e garantisce.

Vediamo ad esempio il meccanismo costruito nel *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone* [Fig. 2]. Il Toscanella pone al centro del foglio due termini contrari (ad esempio sanità e infermità) e intorno dispone, sempre in un rapporto oppositivo, le possibili conseguenze dei due termini: miglioramento/peggioramento, assai/un poco, ecc. Entro questa struttura di base, tutta giocata sui contrari, si colloca l'indicazione di una ricca serie di luoghi particolari, da cui trarre la materia da trattare (la qualità del male, la condizione sociale della persona, il sesso, l'età, ecc.) per concludere con gli «esempi di coloro che sono morti di quel male o che sono campati». ²⁶ Chi voleva seguire le indicazioni del Toscanella, avrebbe potuto a questo punto usare un repertorio molto diffuso, l'*Officina* di Ravisius

²⁴ O. TOSCANELLA, *Dittionario volgare et latino*, Venezia, Comin da Trino, 1568, c. 33v.

²⁵ O. TOSCANELLA, *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560, p. 186.

²⁶ *Ivi*, p. 52.

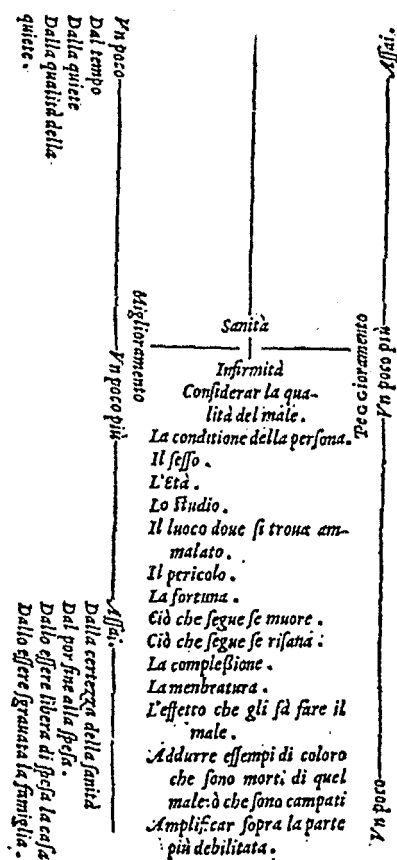


Fig. 2. La macchina con al centro 'sanità', in O. TOSCANELLA, *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560.

Textor: la parte intitolata *De homine* elenca infatti i casi di uomini morti per febbre, apoplezia, vermi, podagra, annegamento, e così via.²⁷

Questa del Toscanella è una macchina retorica che si costruisce con poco: con un semplice foglio di carta opportunamente diviso e ordinato. È significativo d'altra parte che, dovendo scegliere un esempio, il nostro letterato, con numerosa famiglia a carico, pensi subito alla malattia e alle paure economiche ad essa legate. I 'luoghi' che forniscono il materiale adatto per trattare di «sanità-miglioramento» si intitolano infatti «dal porre fine alla spesa», «dallo essere sgravata la famiglia», e così via.

Analogo procedimento viene consigliato più avanti:

Si può anco haver materia in questo modo: mettendo sempre il principal soggetto in mezzo d'un foglio di carta, et a torno ponendo tutte quelle cose principali che l'huomo si può imaginare fare a questo proposito, e servirsi di quelle che saranno più conformi al suo pensiero.²⁸

Egli ne dà due esempi, che hanno al centro 'amore' e 'odio' [Fig. 3] e osserva:

con questo ordine si può procedere quasi infinito, perché si potrebbe d'ogn'una di queste parole, che stanno attorno d'amore, fare me-

desimamente un cerchio, considerando le cose che a quella tal parola accadono, che si sono aggiunte con lei o in altro modo hanno participatione seco [...]. Et avertasi che questo è un ricordo utilissimo a moltiplicare la materia, et grandissimo.²⁹

²⁷ IOANNES RAVISIUS TEXTOR (Jean Tixier), *Officina*, Basilea, Eredi di Nicolaus Bryling, s.d. (probabilmente 1552), pp. 509-518.

²⁸ O. TOSCANELLA, *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone* cit., p. 54.

²⁹ *Ivi*, p. 56.

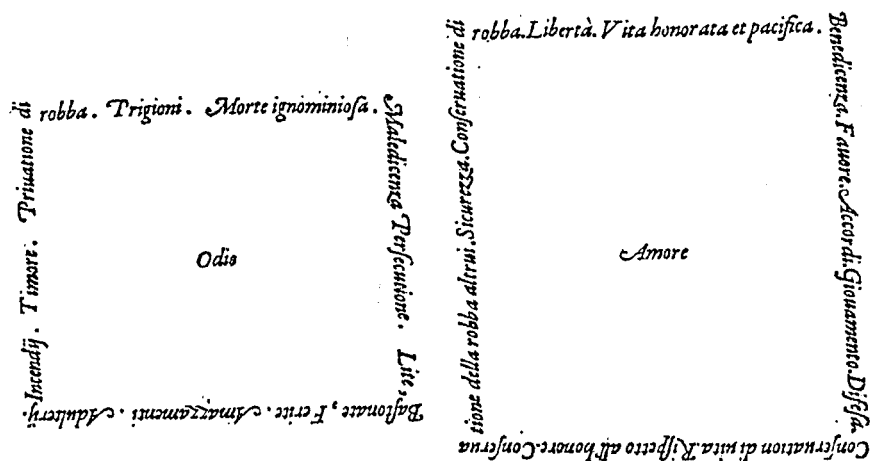


Fig. 3. La macchina con al centro 'amore' e 'odio', in O. TOSCANELLA, *Modo di studiare le pistole famigliari di M. Tullio Cicerone*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560.

La macchina retorica si costruisce dunque con un procedimento che sta a metà strada tra l'uso dei luoghi topici e il ricorso alle libere associazioni: essa si basa sia sulla scomposizione logica del reale sia sull'automatismo della immaginazione. Per costruirla basta un semplice foglio di carta, ma nello stesso tempo si tratta di una macchina capace di dilatarsi all'infinito. Dietro la macchina 'acchiappamateria', che aiuta a muoversi creativamente nella selva delle parole, sembra così affacciarsi la suggestione – così cara a Giordano Bruno – di un universo di mondi infiniti, dove il centro è dappertutto e la circonferenza da nessuna parte. E vorrei qui ricordare che il tema dell'«infinito di infiniti» si era affacciato nei programmi editoriali dell'Accademia Veneziana, che prometteva infatti di stampare un «Discorso sopra l'infinito de' numeri, dove chiaramente si prova potersi dare infinito d'infiniti, et ogni corpo haver infiniti moti intorno al suo centro».³⁰

Più complesse sono le macchine costruite dal Toscanella nell'*Armonia di tutti i principali retori*. Alla base del procedimento c'è il metodo indicato fra gli altri da Rodolfo Agricola: si tratta di ridurre l'argomento a una sola proposizione, di cui due termini principali (il soggetto e il predicato) vengono riportati ai luoghi topici così da ricavarne una ricca descrizione. Il confronto fra le due serie di materiale ottenute fornirà la traccia per lo sviluppo dell'argomentazione. L'esempio dato da Agricola è la questione «se il filoso-

³⁰ *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Academia Venetiana*, Venezia, Accademia Veneziana, 1558, p. 13.

fo ha da torre moglie»: i due termini principali saranno dunque il filosofo e la moglie e si tratterà di far interagire gli elementi che caratterizzano l'uno e l'altra.³¹ Una volta individuati il soggetto e il predicato della frase che costituisce il nucleo del testo da costruire, spiega il Toscanella, bisognerà immettere ciascuno di essi nelle quattro figure principali che la sua opera propone [Fig. 4]. Si tratta di quattro ruote, costruite sul modello di Lullo. I nove principii primi del lullismo (Dio, angelo, cielo, uomo, ecc.) forniscono la griglia entro cui ricondurre tutto il dicibile. Essi si dispongono entro la prima ruota, che contiene appunto i soggetti (S); la seconda ruota contiene invece i predicati assoluti (A); la terza, i «predicati rispettivi», le cui relazioni sono visualizzate da triangoli (T); la quarta, infine, contiene le questioni (se, chi, di che cosa, perché, ecc.). Le ruote diventano gli strumenti principali di

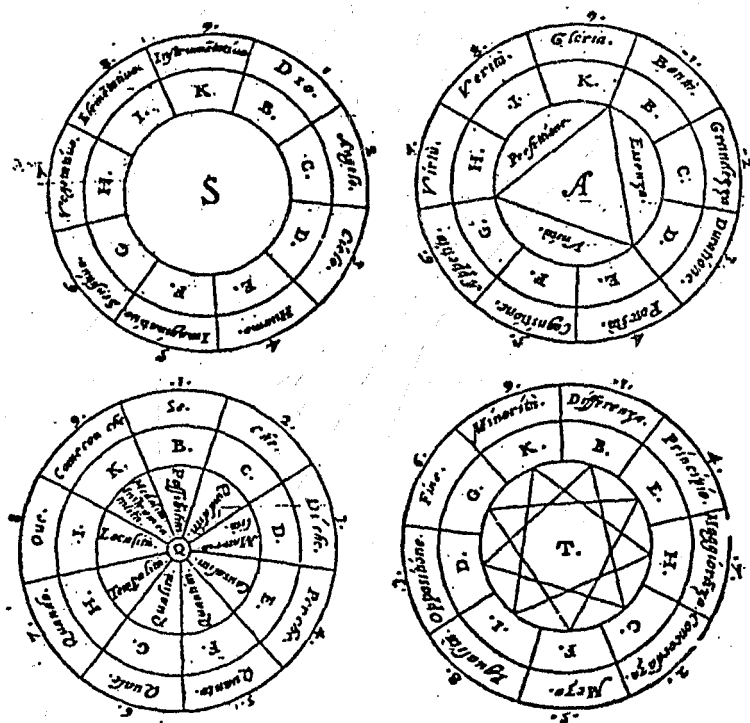


Fig. 4. Le quattro ruote, in O. TOSCANELLA, *Armonia di tutti i principali retori*, Venezia, Giovanni Varisco, 1569.

³¹ R. AGRICOLA, *Della inventione dialettica* cit., Lib. II, cap. 26, pp. 204-207.

una operazione ambiziosa, che vuole 'accordare' fra loro gli antichi e moderni maestri di retorica. Una grande tavola visualizza tutta l'opera, mettendo sotto gli occhi i «membri di tutta la retorica». Nel corso del testo, inoltre, numerosi 'alberi' visualizzano le questioni affrontate (ad esempio le componenti dei singoli generi). Non solo ogni pagina rinvia idealmente alla tavola generale, ma continui sono i rinvii interni, da 'albero' a 'albero'. Un singolo 'luogo' di un albero, infatti, può essere la rappresentazione sintetica di qualcosa che è analiticamente sviluppato in un complesso diagramma che è visibile in un'altra pagina. Succede dunque qualcosa di analogo a quello che abbiamo visto nelle macchine circolari di cui si diceva sopra: là ogni punto della circonferenza può diventare il centro di un'altra circonferenza; qui la rete delle relazioni fra gli 'alberi' cresce e si moltiplica su se stessa, lasciando intravedere una tavola, e diagrammi, infiniti. Lo spazio cui le pagine del libro rimandano si rivela così multidimensionale.

Ma è soprattutto sulle quattro ruote che Toscanella attira l'attenzione del lettore, garantendo che grazie a loro «l'huomo può ritrovar facilmente il mezo per provare ogni sua intentione et per moltiplicare i termini et le questioni, pur che si esserciti in esse, et se ne faccia pratico possessore».³² Si tratterebbe dunque di modelli universali, capaci di fornire, in ogni circostanza, le argomentazioni necessarie. Le metafore con cui il Toscanella descrive il loro funzionamento rinviano in modo esemplare a quel modello spaziale del pensiero che la stampa e la nuova logica influenzano e incrementano. Se voglio provare che Dio è eterno, egli dice, «*corro* alla figura che contiene i soggetti universali, la quale ha al centro S. et nella *camera* B. trovo Dio». Dato che il predicato è eterno, continua il Toscanella, «ricorro alla figura che contiene i predicati assoluti et ha nel centro A: nella quale cerco predicato che si confaccia con eterno, et *trovo* nella *camera* D. di detta figura de i predicati assoluti 'duratione'; poi toglio il mezo nella stessa figura A. nella *camera* C. che è grandezza, et formo l'argomento a questo modo: Di quella cosa la cui grandezza è infinita, la sua duratione è eterna. Ma Dio è infinito, adunque Dio è eterno».³³

Quello che Toscanella vuole comunicare è il carattere automatico del procedimento. Le figure, opportunamente usate, funzionano appunto come macchine per pensare e per scrivere, per far uscire da se stesse il materiale necessario. Sono inoltre – proprio come le ruote lulliane – girevoli. La terza figura ad esempio serve nei sillogismi oratori. Se non trovi subito quello che ti soddisfa, scrive il Toscanella, gira la ruota, «voltando successivamente a

³² O. TOSCANELLA, *Armonia di tutti i principali retori*, Venezia, Giovanni Varisco, 1569, c. 20r.

³³ *Ivi*, c. 24r.

lettera per lettera». Il modello della macchina interagisce con il modello dello spazio. L'originario senso fisico dei 'luoghi' si rafforza e si dilata, applicandosi alle parti in cui le ruote sono divise: esse diventano 'camere', quasi stanze di un edificio che contiene appunto il tesoro dell'eloquenza. In relazione a questo, il procedimento logico viene presentato come un percorso fisico: «corro alla figura [...] nella camera [...] trovo». L'utente passa per le stanze dei luoghi dove gli vengono elargite le cose di cui ha bisogno. Se devo dimostrare, scrive il Toscanella, che l'uomo è signore di tutti gli animali della terra, «corro nella figura de i predicati assoluti alla camera E. et trovo potestà; con questo predicato poi *entro* nella figura dei predicati rispettivi et *passando per le sue camere alla camera H.* trovo un predicato rispettivo che fa per me».³⁴

Impadronirsi dei segreti della retorica significa dunque, nella presentazione del Toscanella, compiere un cammino attraverso uno splendido palazzo, in cui è ammassato un tesoro; è possibile impadronirsi del tesoro, e usarlo, grazie a macchine opportunamente costruite per tale funzione.

È interessante notare che immagini analoghe – di moto, anzi di moto inquieto e vorticoso – emergono anche nel Castelvetro, per descrivere i processi logici e retorici. Nel commento alla *Retorica ad Erennio* egli rivendica a sé la scoperta delle «figure partimentali»; egli cerca di dimostrare che sotto tale categoria si possono ricondurre molte delle figure disordinatamente elencate nel testo commentato. «Si può vedere per la maggior parte de gli essempli sottoposti alle figure *rincorrendoli*. Hora essemplio *pronominationis* si è, che altri in volendo significare i Gracchi, li chiama nipoti dell'Africano. Ma se tu *ti darai a rivoltellare* i Gracchi per le dieci faccie predicamentali, [...] tu t'avverrai ad una faccia chiamata da' Greci *πρός τι* et troverai che hanno riguardo ad Africano, con l'esserli nipoti, il che è parte di loro»; lo stesso vale, aggiunge, se si chiama il freddo 'pigro': «se *si rivolterà* il freddo per lo giro predicamentale, si troverà in OPERARE poter operare in altrui pigritia».³⁵

Cosa significa esattamente l'uso di verbi che indicano moto, che invitano a azioni fisiche, quali il girare le ruote, l'avanzare nelle loro diverse 'camere' o il muoversi per i diversi settori dei diagrammi? Si tratta di semplici metafore, o possiamo pensare a un senso anche letterale? Certo già nella tradizione termini come *topica*, luoghi topici, venivano usati con una pluralità di significati. Accanto a una dimensione puramente logica e retorica,

³⁴ *Ivi*, c. 24v.

³⁵ L. CASTELVETRO, *Esaminatione sopra la retorica a Caio Herennio*, Modena, Andrea e Girolamo eredi del Cassini, 1653, p. 136.

troviamo loro associata anche una dimensione fisica, spaziale. «Utilissima cosa fecero coloro che ritrovarono certe SEDIE d'argomenti, le quali sedie LUOCHI chiamarono – scrive ad esempio il Toscanella nel volgarizzamento del *De inventione dialectica* di Rodolfo Agricola – da i quali avvertimenti, come per certi segni ci fosse permesso per esse sedie andar portando attorno l'animo et conoscere ciò che fosse probabile in ciascuna di loro».³⁶ Come si vede, l'immagine dei 'luoghi' trascina con sé quella del «portare attorno l'animo», quella cioè del lavoro intellettuale che si compie attraverso un moto, che si colloca dunque in una dimensione spaziale.

Abbiamo però degli indizi che ci fanno pensare che non sempre le ruote fossero soltanto fissate sulla carta, riprodotte con la nuova fedeltà che la stampa permetteva, ma che a volte fossero davvero macchine elementari che venivano davvero fatte ruotare, che suscitavano dunque intorno a sé movimenti e azioni non solo puramente mentali. Vediamo ad esempio un diagramma [Fig. 5] che accompagna, a partire dalla prima edizione, del 1482, uno dei più famosi e saccheggiati testi di retorica e di arte della memoria, l'*Oratoriae artis epitome* di Iacopo Publicio.³⁷ Un quadrato è collocato al centro di cinque cerchi, sui quali troviamo scritte le lettere dell'alfabeto. Il testo fornisce istruzioni per l'uso che anche un maestro di memoria del '500, Johann Host von Romberch, trovava oscure e singolari. Per quello che si riesce a capire – ed è il punto che qui ci interessa – quella specie di piccolo serpente che sta al centro doveva ruotare, così da realizzare le diverse combinazioni possibili fra vocali e consonanti: un modello che Giordano Bruno riprenderà in forme più complesse. Gli alfabeti figurati [Fig. 6] che accompagnavano il testo di Publicio dovevano interagire con questo gioco combinatorio.

In altre circostanze sono le ruote che si muovono. Analoghi piccoli meccanismi circolari, fatti di cerchi concentrici, compaiono sia nei trattati sulle cifre, sia in quelli sull'arte della memoria. Nei primi funzionano come una specie di codice: una volta collocati sui testi cifrati, indicano i *loci* in cui sono collocate le lettere che compongono il messaggio e, nello stesso tempo, ne visualizzano la successione, mostrano cioè l'ordine secondo cui vanno ricomposte; nei trattati di arte della memoria rendono possibile realizzare, come si diceva, tutte le combinazioni previste. Proprio la ricerca di strumenti efficaci per costruire messaggi cifrati aveva permesso, nel primo '400, un singolare incontro fra l'arte della memoria e la costruzione di macchine.

³⁶ R. AGRICOLA, *Della inventione dialectica* cit., I lib., Proemio, p. 3.

³⁷ Sul diagramma e la ruota, e sulle edizioni dell'opera di Publicio, cfr. *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, a cura di M. Carruthers e J. M. Ziolkowski, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 226-254.

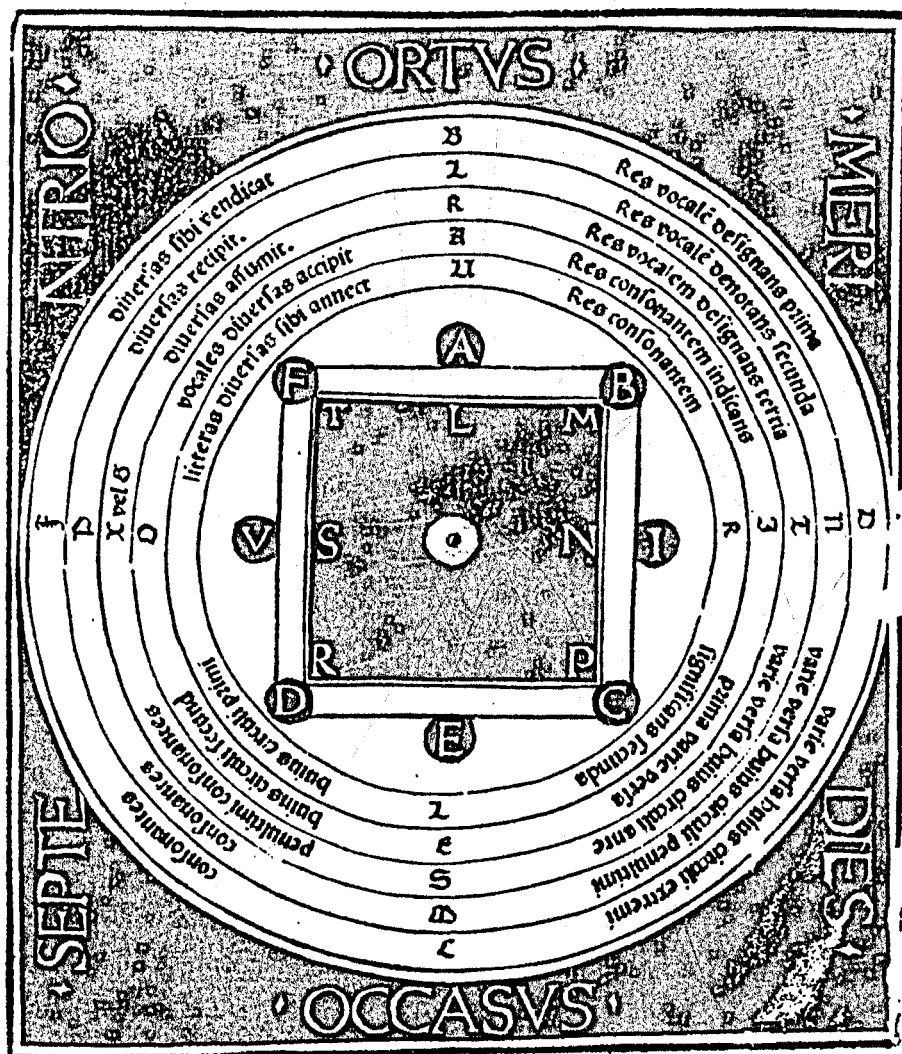


Fig. 5. Diagramma con cerchi concentrici, in I. PUBLICIO, *Oratorie artis epitoma*, Venezia, Erhard, 1485.

È il caso – riportato alla luce da Eugenio Battisti – di Giovanni Fontana (fine 1300ca. - 1455ca.), che usa un linguaggio cifrato per scrivere, verso il 1430, il suo trattato mnemotecnico, il *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*. La cifra non è per lui solo uno strumento per preservare il segreto: essa ha la funzione di proteggere il contenuto e di aiutare a ricordarlo. Secondo la tradizione, per ricordare si possono usare strumen-

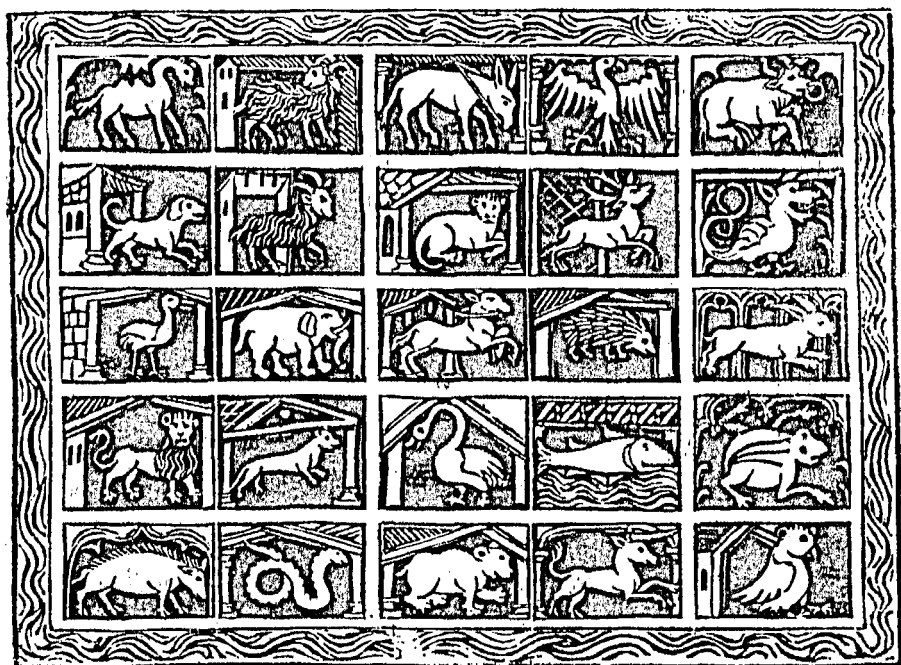


Figura locorum fictorum: cui tres alie cōsumiles, nūtiō a uicinis quilibet comparari facillimū ē et

Fig. 6. Alfabeto figurato con animali, in I. PUBLICIO, *Oratorie artis epitoma*, Venezia, Erhard, 1485.

ti puramente interiori ovvero strumenti esteriori: il Fontana punta tutto su questa seconda possibilità. I suoi «strumenti esterni» sono vere e proprie macchine, con rulli che ruotano e permettono diverse combinazioni delle lettere [Fig. 7]: qualcosa di molto simile a serrature a chiave, con il codice fatto di lettere anziché di numeri, macchine di memoria che sono, contemporaneamente, macchine per costruire messaggi cifrati. Non si tratta, per il Fontana, che di un'applicazione delle regole canoniche dell'arte della memoria: i luoghi e le immagini mentali che la tradizione insegna a usare, egli scrive, costituiscono rispettivamente la materia e la forma del procedimento. Ora lo stesso modello si può applicare alle sue macchine: «Artifitium enim meum, vel ferreum, aut ex alia re formatum, materia nempe dicitur. Formatio vero et situatio literarum per ordinem forma in ipso consistit».³⁸

³⁸ G. FONTANA, *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*, in E. BATTISTI e G. SACCARO BATTISTI, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano, Arcadia, 1984, pp. 143-158 (cfr. p. 147).

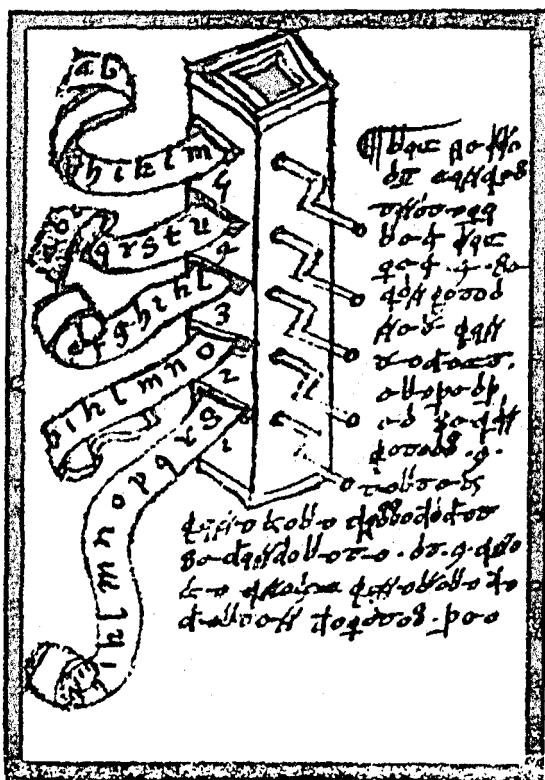


Fig. 7. Una macchina cifrata di memoria, in G. FONTANA, *Secretum de thesauro experimentorum ymaginationis hominum*, in E. BATTISTI e G. SACCARO BATTISTI, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano, Arcadia, 1984.

Le macchine sono il prolungamento, la proiezione del meccanismo mentale, ma il rapporto si può anche rovesciare: «Propter hanc et alias causas inventa fuisse horologia visum est, cum praeteritorum temporum et motuum nobis memoriam servant. Ego quidem persepe feci horologia, quandoque rotis, quandoque fumo egencia, que me ad opus vocabant immemorem ac si veram haberent memoriam in se ipsis».³⁹ Le macchine, dunque, catturano la memoria del loro costruttore e la fanno propria, quasi se ne animano, ne diventano i custodi viventi.

Questo medico, ingegnere, esperto costruttore di automi e di effetti ot-

³⁹ *Ibid.*

tici mirabili e spaventosi, si mostra molto esperto anche nelle manovre illusionistiche, nelle tecniche scenografiche che servono per disporre le immagini nel teatro della mente. Per lui che si vantava di aver insegnato la prospettiva a Jacopo Bellini, il problema della *disposizione* delle immagini negli spazi interiori è un problema di ottica, di prospettiva: nel calcolare la luce necessaria, ad esempio, per illuminare i *loci* della memoria, si potranno usare le stesse regole che permettono di ingannare la vista, e di controllarla artificialmente. Le cifre sono per il Fontana uno strumento efficace di arte della memoria e si collocano in un territorio in cui il fascino della macchina si combina con la ricerca di raffinate tecniche prospettiche e di meravigliosi effetti illusionistici.

Ma, per tornare in conclusione al pieno '500, e a Orazio Toscanella, quale legame c'era fra le macchine che abbiamo descritto e l'arte della memoria? La posizione del Toscanella a questo riguardo è emblematica delle diverse facce, della multiforme natura che caratterizzano la pratica dell'arte della memoria in questo periodo. Il Toscanella conosce l'arte della memoria nella sua forma tradizionale, quella che usa le *imagines agentes*, e ne mette in pratica gli insegnamenti, come vediamo ne *La retorica di M. Tullio Cicerone a Gaio Herennio ridotta in alberi* (Venezia, Lodovico Avanzi, 1561).

Il più famoso esempio di moderno sistema di memoria, il teatro di Giulio Camillo, è ben noto al Toscanella, che lo cita e lo usa soprattutto nel suo commento all'*Orlando Furioso*.⁴⁰ Le immagini del teatro, tuttavia, vengono interpretate come allegorie, come 'invenzioni' iconografiche e a questa chiave di lettura viene ricondotta anche la loro funzione mnemonica.

Una certa diffidenza mostra il Toscanella verso quella corrente dell'arte della memoria che prometteva un accesso rapido al sapere universale. Nella raccolta de *I motti, le facetie, argutie e altre piacevolezze*, leggiamo a questo proposito due aneddoti, costruiti secondo lo stesso schema: un professore (Carlo Sigonio, Bernardino Tomitano) fa una mirabolante promessa (di insegnare un segreto «che fa imparare mirabilmente», «un secreto di memoria»). Nel momento in cui sembra cedere alle insistenze degli studenti, il professore fa una rivelazione che consiste nella negazione del 'segreto': «lo studio volontario et continuo» è la ricetta del Sigonio, mentre il Tomitano fa scrivere ai suoi studenti: «se qualcuno vedrà ogni giorno sorgere Venere, avrà una memoria potente».⁴¹

⁴⁰ O. TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Venezia, Pietro dei Franceschi, 1574.

⁴¹ O. TOSCANELLA, *I motti, le facetie, argutie e altre piacevolezze*, Venezia, Bernardino Fasani, 1561, c. 64r.

L'arte della memoria che più interessa al Toscanella è di altro tipo: dà poca importanza alle immagini e accentra la sua attenzione sui luoghi topici, intesi sia come contenitori di materiali che come modelli generativi. Le premesse di questo modello mnemonico sono nella dialettica dell'Agricola, volgarizzata dal nostro autore. Perché chi pratica la dialettica sia pronto a ricavare gli argomenti dai luoghi, leggiamo ad esempio, bisogna che conosca bene il numero e la natura di questi ultimi,

et non mi darò a credere che basti lo havere in memoria i luoghi, ma voglio che li tenga apparecchiati, essercitati, et come dinanzi a gli occhi et posti a man salva. Perché si come alcuno prestamente non può, et senza intoppar nel corso delle parole, leggere alcuna cosa, qualhora ha da stare a pensare a questa et quella lettera: così né anco potrà prontamente ritrovar da i luoghi colui il quale havendo da ritrovare, primieramente gli conviene ricercare i luoghi.⁴²

Fissare nella memoria i luoghi vuol dire dunque per Agricola modellare la mente così da renderla rapida nella ginnastica della 'invenzione'. Dominante è ancora una volta il modello della scrittura. La mappa dei luoghi deve essere prefissata, chiara, ordinata e distinta, appunto come un testo scritto. Ed è significativo che le lettere dell'alfabeto non siano paragonate, come era nella tradizione, alle immagini dell'arte della memoria, ma ai luoghi topici: sono loro il nuovo alfabeto della mente, sono loro a fornire la chiave di accesso all'infinito gioco della invenzione e della combinazione.

Una grande rapidità ed efficacia argomentativa, una straordinaria capacità di improvvisazione, afferma ancora Agricola, saranno nostre «se prima haveremo ben fissi nella memoria tutti i luoghi, et tutti i precetti, di maniera che ad una occhiata sola, senza stare a bada, possiamo vedere quello che ci piacerà [...]». Perché la forza della mente humana è grande, immensa, incredibile, et alla fine niuna cosa è difficile, se non quella che non vuole.⁴³

Accenti analoghi troviamo nel Toscanella, soprattutto nell'*Armonia di tutti i principali retori*, l'opera in cui più forte è lo sforzo di sintesi, di sincretismo, di visualizzazione. Interessante è ad esempio l'iscrizione che accompagna la tavola dei 'termini' relativi ad alcune facoltà (filosofia, medicina, morale): la loro conoscenza, si dice, «giova grandissimamente al parlare e scriver bene, et per ordine»; grazie ad essi, «l'huomo che ha giudicio può discorrere commodamente sopra le facoltà di cui sono termini, et servono, come per memoria locale, a chi è pienamente instrutto in essa facoltà».⁴⁴

⁴² R. AGRICOLA, *Della inventione dialettica* cit., p. 204.

⁴³ *Ivi*, pp. 288-289.

⁴⁴ O. TOSCANELLA, *Armonia di tutti i principali retori* cit., c. 31v.

Le ruote, i diagrammi, le tavole, servono *come per memoria locale*, sono i protagonisti della nuova arte della memoria; essi costituiscono la mappa che permette di orientarsi nei vasti campi della logica e dell'enciclopedia e insieme offrono la chiave di accesso alle macchine retoriche che il Toscanella ha costruito.

Per tutta la sua vita, si diceva, Toscanella prepara repertori, divulga 'segreti', costruisce le macchine che promettono di risalire alle origini della bellezza di un testo così da renderla riproducibile. Tutto ciò si inserisce in un preciso clima culturale, risponde a un certo orizzonte di attese, e permette quindi al Toscanella di guadagnarsi la vita, sia pure in un modo non sempre soddisfacente. Ci si può chiedere se, e in che misura, egli credesse nell'efficacia dei suoi strumenti. C'è un brano della lettera inviata nel novembre 1577 a Belisario Vinta, segretario di Francesco de' Medici, che offre a questo proposito una interessante testimonianza. Il Toscanella sta lavorando per integrare la sua *Storia universale* con notizie relative ai Medici, ma il suo attardarsi sui dettagli delle cerimonie non soddisfa i suoi protettori. Egli, assicura, ha seguito tutti i dettami dell'arte ma, come dice Cicerone, è essenziale avere accortezza e giudizio: «voglio dire che sono come coloro che invecchiano nelle scuole di scherma con spade da gioco, et sanno i colpi da ferire, et parare, ma non videro mai spade da filo, o per dir meglio, non la fecero mai con armi da dovero».⁴⁵

Giunto alla fine della sua vita, il Toscanella guarda a se stesso con impietosa lucidità. Forse si è tenuto sempre al di qua della linea che separa il gioco dalla realtà, le spade di legno da quelle che feriscono e uccidono, l'«esercizio» retorico dalla creazione letteraria. Il fascino delle macchine retoriche appare in questa ottica appunto come il fascino del gioco: sono belle e ingegnose, suggeriscono possibilità infinite; forse, tuttavia, è meglio non provare a farle funzionare.

⁴⁵ L. ARTESE, O. Toscanella. *Corrispondenza con il granduca di Toscana e documenti inediti*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria"», XLVIII, 1983, pp. 29-68 (cfr. p. 51).