

540946

CENTRO INTERNAZIONALE DI CULTURA  
"GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA"

Studi Pichiani

5

190

P598

(2)

PNB

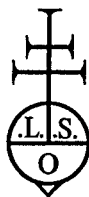
# Giovanni Pico della Mirandola

Convegno internazionale di studi  
nel cinquecentesimo anniversario della morte  
(1494-1994)

Mirandola, 4-8 ottobre 1994

\*\*

a cura di  
GIAN CARLO GARFAGNINI



Leo S. Olschki editore  
1997

SCUOLA NORMALE SUPERIORE  
Raccolta Olga e Vittore Branca  
BIBLIOTECA

INDICE GENERALE

ALBANO BIONDI, <i>La doppia inchiesta sulle Conclusiones e le traversie romane di Pico nel 1487</i> . . . . .	Pag. 197
BRIAN P. COPENHAVER, <i>L'occulto in Pico</i> . . . . .	» 213
GIAN CARLO GARFAGNINI, <i>Savonarola tra Giovanni e Gianfrancesco Pico</i> . . . . .	» 237
EUSEBI COLOMER, <i>Microcosmo e macrocosmo fra il primo e secondo Umanesimo</i> . . . . .	» 281
FABRIZIO LELLI, <i>Yobanan Alemanno, Giovanni Pico della Mirandola e la cultura ebraica italiana del XV secolo</i> . . . . .	» 303
LOUIS VALCKE, <i>Giovanni Pico della Mirandola e il ritorno ad Aristotele</i> . . . . .	» 327

\*\*

ERNST GOMBRICH, <i>La cultura artistica italiana tra Umanesimo e Rinascimento</i> . . . . .	» 351
LINA BOLZONI, <i>Scrittura e arte della memoria. Pico, Camillo e l'esperienza cinquecentesca</i> . . . . .	» 359
GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, <i>Il ciclo di Psiche di Jacopo Palma il Giovane e Sante Peranda nella reggia di Mirandola (1600-1610 ca.): un omaggio postumo al neoplatonismo</i> . . . . .	» 383
VILMO CAPPI, <i>Della fisionomia dell'uomo e della celeste. Su alcuni ritratti antichi di Giovanni e Giovan Francesco II Pico</i> . . . . .	» 397
JOSÉ V. DE PINA MARTINS, <i>Giovanni Pico della Mirandola nella cultura portoghese del Cinquecento</i> . . . . .	» 415
FRANCESCO TATEO, <i>I due Pico e la retorica</i> . . . . .	» 451
SEBASTIANO GENTILE, <i>Pico filologo</i> . . . . .	» 465
GIULIANO TAMANI, <i>I libri ebraici di Pico della Mirandola</i> . . . . .	» 491
MARIO MARTELLI, <i>La poesia giovanile e le opere in volgare di Giovanni Pico della Mirandola</i> . . . . .	» 531
JADER JACOBELLI, <i>Continuità o discontinuità fra quei due Pico della Mirandola?</i> . . . . .	» 543
JEAN CLAUDE MARGOLIN, <i>Pic de la Mirandole et Erasme de Rotterdam</i> . . . . .	» 551
GILBERTO SACERDOTI, <i>Cani latranti, magia e miracoli di Cristo. Spunti pichiani nella «History of the world» di Sir Walter Raleigh</i> . . . . .	» 577

LINA BOLZONI

## SCRITTURA E ARTE DELLA MEMORIA

PICO, CAMILLO E L'ESPERIENZA CINQUECENTESCA

### 1. IL GIOVANISSIMO PICO: INDIZI DI PRATICHE MNEMONICHE

Il rapporto di Pico con l'arte della memoria<sup>1</sup> si presenta in modo doppiamente contraddittorio: c'è da un lato un eccesso di indizi, dall'altro una mancanza di prove. Sia nella tradizione colta che nella vulgata popolare, Pico è infatti per antonomasia l'uomo dotato di una memoria straordinaria. A fine Quattrocento sono di uso comune le tecniche mnemoniche che l'antichità e poi il Medioevo hanno tramandato, ma a quanto mi risulta non abbiamo alcuna testimonianza esplicita sul fatto che Pico ne facesse uso. D'altra parte, come è stato dimostrato dalle ricerche di Paolo Rossi e Frances Yates, Pico è un punto di riferimento importante per la storia successiva dell'arte della memoria, per coloro in particolare – da Giulio Camillo a Robert Fludd – che cercano di rinnovare le tecniche della memoria innestandole su di un complesso terreno filosofico, in cui convergono componenti neoplatoniche, ermetiche, lulliste e cabaliste.

Il tema della memoria in Pico, e della sua ricaduta nell'esperienza cinquecentesca, si rivela dunque insidioso e insieme ricco di promesse. In larga parte ci costringe a muoverci fra indizi e assenze, ma proprio per questo ci può mettere in contatto con alcuni aspetti degli usi della

---

<sup>1</sup> Sull'arte della memoria cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 (trad. ital.); M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. Sui rapporti di Pico con il lullismo, cfr. M. BATLORI, *Giovanni Pico e il lullismo italiano del Quattrocento*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, II, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1965, pp. 7-16.

memoria fra Quattro e Cinquecento che forse sono rimasti finora un po' nell'ombra.

Cominciamo il nostro percorso dalle origini, e cioè dall'infanzia di Pico, così come ci viene presentata dalla biografia del nipote.

In discendo quidem – egli scrive – celerissimus erat, prompto adeo ingenio praeditus, ut audita semel a recitante carmina, et directo et retrogrado ordine, mira omnium admiratione recenseret, tenacissimaque retineret memoria, quod caeteris contra evenire solet. Nam qui celeri sunt ingenio, natura fieri saepe solet ut non multum memoria valeant, qui vero cum labore percipiunt, tenaciores perceptorem evadant.<sup>2</sup>

Fedele alle regole del genere epidittico,<sup>3</sup> la *Vita* si delinea fin dall'inizio sotto il segno della celebrazione, anzi della celebrazione agiografica: il fanciullo Pico, la cui nascita è stata segnata da un prodigio (una fiamma circolare è apparsa sopra il letto della madre), rivela fin dall'inizio del *curriculum* degli studi una natura capace di combinare in sé i contrari. Egli possiede infatti sia la rapidità dell'ingegno, la leggerezza dell'intuizione, sia la tenacità della memoria; combina dunque in sé due doti che, secondo la fisiologia oltre che i dati dell'esperienza, rinviano a temperamenti diversi e anzi contrapposti. A riprova di tutto questo Gian Francesco ci dà un particolare: Pico è capace di ripetere anche in senso contrario dei versi che ha udito recitare una sola volta. Prova evidente di una natura eccezionale, dovrebbe commentare a questo punto il lettore ideale della *Vita*, colui cioè che reagisce secondo il codice d'attesa che il testo cerca di creare; tipica *performance* di chi conosce l'arte della memoria, potrebbe osservare un lettore forse più capzioso, memore del fatto che l'uso di un sistema di «loci» permette appunto di proiettare un testo entro un ordito spaziale, così da poterlo ripetere secondo un ordine variabile a piacere. Proprio per questa sua capacità, del resto, Pico sarà citato fra i maestri di memoria in un trattato cinquecentesco, il *Gazophylacium artis memoriae* di Lambert Schenkel.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> G. F. PICO, *Ioannis Pici Mirandulae viri omni disciplinarum genere consummatissimi vita*, Modena, Aedes Muratoriana, 1994, p. 34.

<sup>3</sup> Sul genere epidittico, e sulla sua progressiva affermazione fra Quattro e Cinquecento, cfr. J. W. O'MALLEY, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450-1521*, Durham, N.C., Duke University Press, 1979; M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

<sup>4</sup> L. SCHENKEL, *Gazophylacium artis memoriae*, Argentorati, Antonius Bertramus, 1610, pp.28-29. L'opera rielabora il *De memoria*, dello stesso autore, pubblicato nel 1593.

Passiamo all'adolescenza, sempre sotto la guida della biografia di Gian Francesco. Fra i 14 e i 15 anni, Pico studia diritto ecclesiastico a Bologna, per decisione della madre, che sogna per lui una brillante carriera nella Chiesa. Questo tipo di studi dura solo due anni, ma anche lì, nota il biografo, Pico dà ottima prova di sé, «quando puer, et quidem tenellus, ex epistolis summorum pontificum, quos *Decretales* vocant, epitomem quandam seu breviarium compilaverit, quo omnes concisius, quam fieri potuit sanctionum illarum sententias, conclusit, consummatis professoribus, opus non tenue».<sup>5</sup>

Gli ambienti di giurisprudenza sono – in generale, e in particolare nel Quattrocento – fortemente interessati alle tecniche mnemoniche: basti ricordare qui che proprio un famoso giureconsulto, Pietro da Ravenna, era l'autore di uno dei trattati più diffusi e fortunati, *Phoenix sive artificiosa memoria*. In questo contesto si rivela interessante l'informazione relativa alla capacità del giovanissimo Pico di sintetizzare testi giuridici difficili e complicati: un indizio che si inserisce, come vedremo, entro una trama significativa.

Un tema analogo torna più avanti, nella *Vita*, là dove si parla della onnivora curiosità di Pico, e si dice che «bibliothecas amplas tam Latorum quam Graecorum incredibili celeritate et perlegit et excerpsit, nullasque (si modo facultas data) commentationes illectas praeteriit».<sup>6</sup> Il rapporto di Pico con i libri comporta dunque due componenti: una incredibile rapidità di lettura, e la capacità di farne estratti, di coglierne l'essenza, di ridurli – come vedremo meglio in seguito – a pochi elementi ri-usabili.

Alla conoscenza dei classici, continua la biografia, Pico accompagna quella dei Padri della Chiesa e dei filosofi scolastici; con i teologi detti «Parisienses», scrive Gian Francesco, aveva grandissima familiarità; se qualcuno gli sottoponeva una delle loro astruse questioni, egli sapeva rispondere con tanta prontezza «ut diceres doctoris illius universa dicta prae oculis et in numerato habuisse».<sup>7</sup> Anche qui il modo in cui le prestazioni di Pico sono descritte sembrano alludere alle tecniche mnemoniche; molto antico è infatti il paragone fra chi scrive e chi pratica l'arte della memoria: la mente umana (la memoria in particolare) viene perce-

<sup>5</sup> G. F. Pico, *Vita* cit., p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 58. Correggo qui «innumerato» con «in numerato», che significa «a disposizione, sotto mano», e corrisponde alla lezione dell'edizione cinquecentesca della *Vita* (G. PICO DELLA MIRANDOLA, G. F. PICO, *Opera omnia*, I, Basel 1557 (rist. anastatica Hildesheim, Georg Olms, 1969, p. 6).

pita come qualcosa che ha una dimensione spaziale; in essa, dunque, nei suoi «luoghi», si possono collocare dei segni, delle immagini, che, proprio come le lettere dell'alfabeto, a distanza di tempo ci restituiranno i significati che abbiamo loro attribuito. Ricordare diventa così una specie di lettura, tutta proiettata nello spazio dell'interiorità: l'occhio della mente ripercorre i luoghi e le immagini che l'arte della memoria ha creato; in questo modo i libri che si sono letti sono di nuovo idealmente presenti, sono lì, come squadernati su di un leggio. Era come, ci dice la biografia, se Pico avesse «prae oculis et in numerato» i testi dei teologi scolastici: i testi, cioè, del tutto visibili agli occhi della mente, con la scansione numerica delle obiezioni e delle risposte ordinatamente collocata entro la successione dei luoghi di memoria.

Ma a cosa serviva questa ginnastica mentale che portava a padroneggiare singoli testi, o addirittura intere biblioteche? Serviva in primo luogo all'esercizio scolastico, e poi alla disputa pubblica. Pico, ci dice la *Vita*, non è entusiasta di ciò che il rituale della disputa richiede ed esibisce: lo considera proprio del dialettico più che del filosofo, più volto all'esibizione che alla ricerca della verità.<sup>8</sup> Resta il fatto, tuttavia, che proprio intorno alla disputa pubblica si organizza il suo progetto più ambizioso, quello di chiamare tutti i dotti del mondo a discutere le sue 900 *Conclusiones*. Il modello scolastico viene qui dilatato a una dimensione universale, e caricato di una forte portata simbolica: sarà a Roma che il nuovo eroe cristiano, il giovane filosofo affronterà e sbaraglierà tutti i nemici con la sola forza della parola e della ragione. La struttura delle *Conclusiones*, così come ci sono pervenute, si può leggere in larga parte esattamente come prodotto di quelle procedure di lettura e di interiorizzazione che la *Vita* ha descritto nel giovanissimo Pico: le *Conclusiones* sono infatti il frutto di una intera biblioteca rapidamente percorsa, assimilata, ridotta a «epitome», così da essere rigiocata, ricombinata, reinterpretata nel vivo della disputa.

Possiamo dire che Pico diventa l'incarnazione di un antico mito, che viene dall'antichità e che avrebbe goduto di notevole fortuna anche nei secoli successivi, il mito cioè dell'uomo\biblioteca. Latrone Porcio, aveva raccontato Seneca il Vecchio, ricordava tutto: «itaque supervacuos sibi fecerat codices; aiebat se in animo scribere» (*Controversiae*, I, 18). Questo personaggio affascinerà il Petrarca, che lo ricorderà nei *Reverum memorandarum libri*, accanto a quel Carmada greco che, dice Plinio, «quae quis exegerat volumina in bibliothecis legentis modo reprae-

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 60.

sentavit» (*Naturalis historia*, VII, 24); «hic profecto non scribebat in animo tantum, sed sculpebat», commenta il Petrarca.<sup>9</sup>

Non desunt viri graves – scrive a fine '500 un celebre maestro di memoria belga, Lambert Schenkel, accusato di magia per le sue eccezionali prestazioni – qui totam bibliothecam (non libros tantum omnes, sed contenta librorum omnium) in memoria posse construi affirmant, quam per mare, per terras, nullo negotio, nullo sumptu circumferri posse demonstrant: ac facilius id fieri quam aliam bibliothecam erigi, quod sine magnis sumptibus fieri nequit quamque circumferre nobiscum esset molestissimum taediosissimumque.<sup>10</sup>

La biblioteca mentale ha insomma i suoi vantaggi, sostiene lo Schenkel. Non era il solo a pensarla così: la *Plutosofia*, il trattato di memoria pubblicato nel 1592 dal francescano Filippo Gesualdo, ha un capitolo intitolato *Della libreria della memoria*, dove leggiamo fra l'altro: «È tanta la forza di questo ricco tesoro della memoria, che diventa anco biblioteca o libreria, e con maggior felicità e facilità delle librerie, delle quali si gloriano comunemente gli huomini studiosi». <sup>11</sup> L'arte della memoria, continua il Gesualdo, permette di recuperare quella immediata visibilità del sapere che era propria dello stato edenico; dopo la caduta, infatti, dobbiamo sopperire alla nostra debolezza con i libri, ma «studiati che si sono una volta, meglio è haver la memoria per libreria, che la libreria di carte e scritture»: la libreria mentale è molto meno ingombrante e costosa, si può portare con sé ed è democraticamente alla portata di tutti: «quella conviene solamente a' ricchi, et a chi abbonda in denari; questa è commune anco a' poveri». <sup>12</sup>

Anche la letteratura novecentesca ci offre una nuova versione del motivo dell'uomo/biblioteca. Pieter Kien, il protagonista di *Auto da fè* di Elias Canetti, dopo esser stato cacciato di casa dalla governante che ha incautamente sposato, ha il problema di riprendere contatto con la sua amatissima biblioteca. Inizia allora una peregrinazione per le varie librerie della città: entrava e, ci dice Canetti, «leggeva da un biglietto che non c'era un lungo elenco di libri»; ricostruiva così mentalmente, giorno dopo giorno, la sua biblioteca; «temeva addirittura che potesse crescere troppo. Cambiava albergo tutte le notti: come avrebbe potuto trascinarsi dietro tutto quel peso? Dato però che possedeva una

<sup>9</sup> F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. BILLANOVICH, Firenze, Sansoni, 1943, II, 13, p. 47.

<sup>10</sup> SCHENKEL, *Gazophylacium artis memoriae* cit., p. 58.

<sup>11</sup> F. GESUALDO, *Plutosofia*, Padova, Paolo Megietti, 1592, c. 55v.

<sup>12</sup> *Ibid.*, c. 56r.

memoria indistruttibile, portava chiusa in testa tutta la nuova biblioteca. La cartella era sempre vuota». Arrivato in albergo, «contrariamente alle sue abitudini – lui odiava le comodità dovute alla tecnica – faceva uso dell'ascensore perché la sera, data la sua stanchezza, la biblioteca che portava in testa gli pesava assai». Entrato nella stanza, chiusa la porta, «si tolse dalla testa un pacco dopo l'altro secondo l'ordine degli elenchi e ne riempì la stanza fino al soffitto».<sup>13</sup>

Se teniamo presente la secolare tradizione dell'arte della memoria, troviamo qualcosa di familiare in questa lucida follia; nello stesso tempo il motivo dell'uomo\biblioteca, proprio come altre componenti della tradizione mnemotecnica, ricompare sulla scena dell'esperienza letteraria contemporanea solo in una chiave grottesca, ai limiti del tragico e del surreale.

Ma torniamo a Pico, che incarna invece il mito nella sua fase più positiva: si muove infatti in un contesto culturale in cui la capacità di ricollocare nella propria mente l'intera biblioteca non comporta solo una capacità passiva di recezione, ma si trasforma in nuove possibilità di conoscenza e di scrittura. Vediamo quali immagini la *Vita* usa per descrivere il processo di formazione delle *Conclusiones*:

Nongentas de dialecticis et mathematicis, de naturalibus divinisque rebus quaestiones proposuit: non modo ex Latinorum petitas *arculis*, Graecorumque excerptas *scriniis*, sed ex Hebraeorum etiam mysteriis erutas, Caldeorumque arcanis atque Arabum vestigatas. Multa item de Pythagorae, Trismegistique et Orphei prisca et suboscura philosophia, multa de Cabala, hoc est secreta Hebraeorum dogmatum receptione... questionibus illis *intexuit*.<sup>14</sup>

I testi degli antichi sono dunque descritti come arche, scrigni, depositi di materiali preziosi; le stesse immagini sono usate per secoli a indicare la memoria che li conserva nel suo seno, riorganizzati in un ordine che li rende pronti per un nuovo uso.<sup>15</sup> Le immagini si corrispondono e si sovrappongono: il tesoro della biblioteca si rispecchia nel tesoro della memoria, ma proprio questa dislocazione permette l'avvio di un nuovo processo. È attraverso la mediazione della memoria, infatti, che i «luoghi» dei testi letti possono – come suggerisce la *Vita* – intrecciarsi fra di loro, ricombinarsi così da assumere forme nuove; è attraverso la mediazione della memoria, in altri termini, che i «luoghi» dei testi diventano

<sup>13</sup> E. CANETTI, *Auto da fè*, trad. ital., Milano, Garzanti, 1981, p. 175 e p. 179.

<sup>14</sup> G. F. PICO, *Vita* cit., p. 36. I corsivi sono miei.

<sup>15</sup> Cfr. BOLZONI, *La stanza della memoria* cit., cap. VI, 1.



luoghi topici, forniscono cioè materiali e schemi alla «inventio», alla scrittura. Pico, dunque, l'uomo\memoria, l'uomo\biblioteca, è colui che rilegge i testi più diversi per riscriverli in forma nuova. Vediamo in azione, pur entro parametri culturali diversi, una componente essenziale di quella 'cultura della memoria' che Mary Carruthers ha sottolineato nel Medioevo: <sup>16</sup> il fatto cioè che la questione memoria – e, in senso più ristretto, l'arte della memoria – ha a che fare per secoli sia con la lettura che con la scrittura, col modo cioè in cui si recepiscono i testi, se ne selezionano i contenuti, si interiorizzano, per poi riusarli nel momento in cui si costruiscono – mentalmente o scrivendo – nuovi testi. Le tecniche della memoria intervengono dunque a modellare sia la recezione che la composizione: esse fanno da interfaccia – per usare una immagine informatica – tra la biblioteca e lo scrittoio.<sup>17</sup>

Tutto questo assumerà nel pieno Cinquecento una dimensione più visibile e per così dire più meccanica, sotto la spinta concomitante dell'affermazione del canone classicista e della diffusione della stampa. I testi esemplari della tradizione latina e volgare vengono infatti – come dice una metafora piuttosto diffusa – sottoposti ad anatomia, vengono cioè scomposti in modo da generare repertori di rime, di artifici retorici, di luoghi comuni, di allegorie, di sentenze, e così via. Gli apparati sempre più ricchi e diversi, gli indici sempre più «copiosi» che accompagnano le edizioni dei testi, si affiancano alla stesura dei grandi dizionari, dei vari «teatri», «officine», «fabbriche»; un intero patrimonio di memoria culturale e una ricca topica di soluzioni formali vengono così distillati dai libri che li contengono e forniti in confezioni che ne facilitano il riuso. Inserite entro questa galassia testuale, le grandi opere della tradizione letteraria appaiono sul mercato già pronte per essere ricordate e imitate. Lo sviluppo della nuova retorica e della nuova dialettica, sulla linea che va da Agricola a Pietro Ramo, il recupero delle «forme» di Ermogene, l'utilizzazione letteraria della griglia dei luoghi topici: tutto concorre a fornire gli strumenti con cui mobilitare e rivivificare il patrimonio distillato della memoria letteraria. È significativo che Giulio Camillo faccia confluire nel suo teatro di memoria il frutto di una minuziosa anatomia dei testi esemplari e che la ricerca di un nuovo e efficace

<sup>16</sup> Cfr. CARRUTHERS, *The Book of Memory* cit.

<sup>17</sup> Cfr. W. J. ONG, *Ramus. Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958; C. VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968; W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. ital. Bologna, Il Mulino, 1986; A. M. PATTERSON, *Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970; A. BATTISTINI e E. RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.

sistema di arte della memoria si intrecci con la ricerca sistematica di come rinnovare e ampliare la griglia dei luoghi topici, nonché con la costruzione di «artificiose rote», di «gorgghi dell'artificio» capaci di travasare entro testi nuovi le bellezze degli antichi.<sup>18</sup> Certo c'è qualcosa di chiuso e di opprimente in questa memoria chiusa in biblioteca, e quasi intrappolata entro i meccanismi della tipografia. Lo dice in modo efficace Anton Francesco Doni, che di mode culturali e di lavoro editoriale aveva diretta esperienza:

Noi altri ci mettiamo inanzi una somma di libri, ne i quali ci son dentro un diluvio di parole, et di quelle mescolanze ne facciam dell'altre, così di tanti libri ne caviamo uno. Chi vien dietro piglia quegli, et questi fatti di nuovo et rimescolando parole con parole, ne forma un altro anfanamento et fa un'opera. Così si volta questa ruota di parole, sotto et sopra mille volte per hora. Pur non s'esce dell'alfabeto, né del dire in quel modo et forma (e le medesime cose mi farete dire) che hanno detto tutti gl'altri passati, et di qui a parecchi secoli dirà quel che diciamo noi anchora».<sup>19</sup>

## 2. L'ESEGESI SAPIENZIALE FRA MEMORIA E SCRITTURA

Il pieno Cinquecento, dunque, presenta una versione per certi aspetti meccanizzata, manierista e «artificiosa», di un rapporto fra memoria e scrittura, fra memoria e invenzione che ha antiche radici. Ci possiamo chiedere a questo punto come si sviluppi, in Pico, questo rapporto, attraverso quali strumenti, cioè, il patrimonio topico della memoria si mobilita, si trasforma nella scrittura. La chiave è fornita dalla interpretazione allegorica.<sup>20</sup> Alla ricerca del nocciolo comune di verità che si nasconde sotto le varie forme linguistiche e concettuali usate dai po-

<sup>18</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su G. Camillo*, Padova, Liviana, 1984 e G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. BOLZONI, Palermo, Sellerio, 1991.

<sup>19</sup> Cito da A. F. DONI, *La libreria, nella quale sono scritti tutti gli autori volgari, con cento discorsi sopra quelli, tutte le tradottioni fatte dall'altre lingue nella nostra...*, Venezia, Altobello Salicato, 1580, II, c. 5v. La prima edizione della seconda parte della *Libreria* è del 1551; una edizione moderna è stata curata da V. BRAMANTI, Milano, Longanesi, 1972. Per la bibliografia sul Doni, cfr. A. F. DONI, *I Mondi e gli Inferni*, Torino, Einaudi, 1994, a cura di P. PELLIZZARI, Introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Torino 1994, pp. LXXXVII-XCII.

<sup>20</sup> Sull'interpretazione allegorica, cfr. A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1964; G. P. CAPRETTINI, s.v. *Allegoria*, in *Enciclopedia*, I, Torino, Einaudi, 1977, pp. 362-392; J. WHITMAN, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987; L. BOLZONI, *L'allegoria, o la creazione dell'oscurità*, «L'asino d'oro», II, 1991, pp. 53-69. Cfr. inoltre P. C. BORI, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, Il Mulino, 1987.

poli e dai pensatori più diversi, Pico infatti seziona i testi, li riduce a una serie di parole e immagini che sottopone poi al lavoro implacabile, spesso capzioso, dell'interpretazione. Le pratiche di lettura e di memorizzazione si sono dunque modificate: l'esercizio scolastico di riduzione a epitome, che abbiamo visto impegnare Pico ancora ragazzo, si è trasformato in una complessa pratica ermeneutica e sapienziale.

La lettura dei testi presocratici, ermetici, caldaici, cabalistici, ecc. comporta per Pico una componente quasi conflittuale: quei testi sono degni di restare vivi nella memoria – e quindi nella scrittura oppure nell'oralità della disputa – solo se pagano il prezzo di una profonda trasformazione. Sotto la nuova veste di un pensiero che vuol recepire le suggestioni dell'antichissima sapienza di popoli diversi, continua ad operare un antico canone, per cui leggere un testo vuol dire mangiarlo, ruminarlo, scomporlo e trasformarlo per impadronirsene. È interessante anche in questo caso osservare le metafore che la *Vita* usa per descrivere il rapporto tra Pico e i testi che gli servono da fonti: era in grado di citare, leggiamo, «udum Thaletem, ignitum Heraclitum, circumfusumque atomis Democritum»; grazie a lui si stavano rappacificando «philosophiae princeps Plato scilicet fabularum velamentis, mathematicisque involucris constipatus, et Aristoteles vallatus motibus»; aveva avvicinato anche Averroè e Avicenna, Tommaso e Scoto, mostrando che «in eorum pluribus controversiis, si quispiam dissidentia verba rimetur attentius et exactius libret, scrupolosiusque vestigans, cutem deserens, introrsum ad imas latebras profundaue penetrabilia mente pervadat», può ritrovare «unionem sensuum indisseparatoris pugnantisque verbis». <sup>21</sup> Il lavoro esegetico di Pico viene dunque presentato come frutto di una conquista: si tratta, secondo il modello silenico, di penetrare nell'interiorità, di rompere la scorza esteriore, di strappare la maschera; <sup>22</sup> si tratta di attraversare quelle immagini (l'acqua di Talete, il fuoco di Eraclito, gli atomi di Democrito, e così via) che stanno come bastioni, come mura intorno al nucleo, al tesoro della verità. Attraverso questo rapporto

<sup>21</sup> G. F. PICO, *Vita* cit., p. 52. I corsivi sono miei. Ho corretto «diffidentia» in «dissidentia» e «penetralia» in «penetralia», ripristinando la lezione dell'edizione cinquecentesca (ed. cit., p. 5).

<sup>22</sup> Pico aveva usato l'immagine del Sileno nella lettera a Ermolao Barbaro (*Opera omnia*, ed. cit., I, p. 354). Sulla tradizione patristica dell'immagine, cfr. H. DE LUBAC, *L'alba incompiuta del Rinascimento. Pico della Mirandola*, trad. ital., Milano 1977, p. 14 e p. 91, note 17-18. Sulla fortuna cinquecentesca dell'immagine, cfr. C. OSSOLA, *Les devins de la lettre et les masques du double. La diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, a cura di M. T. JONES-DAVIES, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance, 1979, pp. 127-157 e N. ORDINE, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 107-108.

agonistico Pico non solo crea le condizioni per una moderna leggibilità della tradizione, ma, paradossalmente, nel momento in cui strappa la maschera all'autore che utilizza, rivela l'altro a se stesso. È una versione per così dire rinascimentale di quella «anxiety of influence» che Harold Bloom ha analizzato nel rapporto fra il poeta moderno e i suoi predecessori:<sup>23</sup> i grandi testi del passato possono rivivere in un'opera nuova solo a prezzo di un radicale fraintendimento.

L'interpretazione allegorica, infatti, non è solo un modo di leggere i testi degli antichi, ma è anche una procedura che guida a ricordare e a riusare i testi. Pico mobilita per far questo un patrimonio filosofico, teologico e letterario in parte inedito, ma non va trascurato il fatto che egli ripropone così in nuova forma anche un nesso fra allegoria e arte della memoria che aveva radici profonde nella cultura medievale.<sup>24</sup> Basti ricordare qui che Alberto Magno, nel *De bono*, sostiene che la memoria artificiale è utile «ad ethicum et rethorem»; giustamente vi si fa uso di «corporales imagines» che permettono di esprimere i concetti astratti «per similitudinem et translationem et metaphoram»; è vero infatti che «propria magis certificent de re, tamen metaphorica plus movent animam et ideo plus conferunt memoriae»: proprio per questo motivo, oltre che per l'efficacia del mirabile, di cui le immagini della memoria si servono, egli conclude, «primi philosophantes transtulerunt se in poësim».<sup>25</sup> Analoga è la posizione di san Tommaso: egli usa le stesse argomentazioni per difendere sia l'arte della memoria sia il fatto che la Bibbia ricorra a metafore e parabole. Egli sostiene infatti che «est...naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium» (*Summa theologiae*, I, q. 1, art. 9) Per le stesse ragioni, dirà nella seconda parte della *Summa theologiae*, è utile ricorrere alle immagini dell'arte della memoria, come ci insegna a fare la *Rhetorica ad Herennium*:

necessaria est huiusmodi similitudinum vel imaginum adinventio, quia intentiones simplices et spirituales facilius ex animo elabuntur, nisi quibusdam similitudinibus corporalibus quasi alligentur, quia humana cognitio potentior est circa sensibilia (II II<sup>ae</sup>, q. 49, ad 2m).

<sup>23</sup> H. BLOOM, *The anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

<sup>24</sup> Cfr. L. BOLZONI, Il «Colloquio spirituale» di Simone da Cascina. Note su allegoria e immagini della memoria, «Rivista di letteratura italiana», 3, 1985, pp. 9-65.

<sup>25</sup> ALBERTO MAGNO, *De bono*, tr. IV, art. 2, in *Opera omnia*, XXVIII, Monasterii Westfalorum, in aedibus Aschendorff, 1951, pp. 246 e 249-250.

Certo in Pico l'attenzione all'efficacia didattica cede largamente il posto al gusto aristocratico per una verità che si rivela ai pochi, per segreti divini che vanno preservati dal contatto con il volgo. Anche per lui, tuttavia, il parlare per immagini è proprio del modo in cui Dio comunica con gli uomini: come vedremo a proposito dell'*Heptaplus*, questo costituisce insieme una chiave di lettura e un modello per la scrittura.

Vorremmo intanto almeno accennare che un'analogia struttura mentale e retorica è in azione nelle prediche del Savonarola: in esse ben si può cogliere il rapporto fra esegesi, arte della memoria, e costruzione della nuova parola profetica. È significativo ad esempio che, nella seconda predica su Ezechiele, egli ponga come «fondamento» il «modo del procedere della Scrittura sacra per figure e per similitudine», e usi le argomentazioni di san Tommaso per sostenerne l'utilità: questo modo serve «per ricordarsi delle cose; perché, dicono li filosofi, che le cose sottili non si possono bene tenere senza alligarle alli fantasmati grossi, onde per questo alcuni fanno la memoria artificia. E però Iddio ha così voluto per questi fantasmati darci le cose divine acciocché facilmente possiamo rammemorarcele». <sup>26</sup> È una sintesi, come si vede, dei due passi della *Summa* che abbiamo citato sopra.

Le prediche del Savonarola cercano di riprodurre appunto questo modo di procedere divino. Le figure della Bibbia sono lette in chiave di forte attualizzazione, attraverso un gioco combinatorio che si basa sulla convinzione che «la sacra Scrittura tratta sempre in uno medesimo luogo di ogni cosa». <sup>27</sup> Questa versione biblica del principio per cui tutto è in tutto («omnia in omnibus») permette al Savonarola di giocare con il tempo: egli usa le immagini bibliche sia come fonti del testo (intorno ad esse egli organizza la lettura del presente e del futuro, nei loro particolari egli colloca i particolari del suo messaggio profetico) sia come potenti immagini di memoria, capaci di persuadere, di terrorizzare, di organizzare appunto un potente reticolo mnemonico che lega insieme gli antichi profeti e la Firenze di fine secolo.

Ma veniamo a Pico, e alla chiave di lettura dei testi che sta alla base dell'*Heptaplus*. L'interpretazione da lui fornita del racconto della *Genesis* relativo ai sei giorni della creazione si basa su due presupposti: che nelle parole del testo mosaico siano contenuti tutti i segreti del mondo;

<sup>26</sup> G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Ezechiele*, I, a cura di R. RIDOLFI, Roma, Belardetti, 1955, p. 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, II, p. 103.

che a tale livello nascosto di significato si possa arrivare solo con tecniche opportune, dato che Mosè – come gli Egizi, i Pitagorici, e tutti i sapienti dell'antichità – ha usato delle immagini che insieme rivelano e nascondono il proprio contenuto sapienziale, per difenderlo dal contatto impuro con chi non può capire. Troviamo anche nel testo di Pico alcuni modelli – filosofici e testuali insieme – con cui già ci siamo incontrati: il principio dell'«omnia in omnibus», e l'idea che è possibile costruire un testo che sia capace di riprodurre in sé la struttura con cui Dio crea il mondo e insieme le modalità con cui Dio parla all'uomo. Per Pico i diversi mondi – sopraceleste, celeste, naturale, nonché quel microcosmo che è l'uomo – sono legati tra loro da una catena di corrispondenze, da una sostanziale unità di struttura che si manifesta in forme diverse. Il carattere divino del testo della *Genesi* consiste, anche dal punto di vista dell'artificio retorico usato, proprio nella capacità di essere insieme uno e molteplice, così come unitaria e molteplice insieme è la natura del mondo. Il racconto mosaico, nella lettura di Pico, ci fornisce infatti delle immagini che, opportunamente interpretate, ci rivelano la struttura dei diversi mondi: la terra, le tenebre, le acque, il cielo, ecc. di cui parla la *Genesi* sono simboli polivalenti, attraverso cui l'uomo può far arrivare il suo sguardo sia sui processi creativi del mondo angelico, sia sulle leggi segrete della natura, sia sulla propria interiorità:

Quare illud et incognitum et mirum Moseos artificium, divinaque vere non humana industria, eis uti dictionibus itaque orationem *disponere* ut eadem verba, idem contextus, eadem series totius scripturae figurandis mundorum omnium et totius naturae secretis aptis conveniat. Hoc illud est in quo Moseos liber omnium gentem et doctrinam et eloquentiam et ingenium superat, hoc novum illud et intactum adhuc quod nos afferre temptavimus».

Mosè dunque ha saputo riprodurre nell'ordine (nella «dispositio») del suo testo l'ordine divino, ha saputo usare immagini capaci di sintetizzare le realtà molteplici e insieme unitarie dei diversi mondi: per questo ha fatto un libro che è una perfetta «imago mundi», per questo costituisce il modello del perfetto scrittore («Haec est idea, hoc est exemplar absolutissimi scriptoris»).<sup>28</sup> È proprio questo modello che Pico cerca di riprodurre nella struttura del suo commento: esso è unitario e «settiforme» (il sottotitolo è infatti *De septiformi sex dierum geneseos*

<sup>28</sup> G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Heptaplus*, in *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scriptis vari*, a cura di E. GARIN, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 222. Sulla struttura dell'*Heptaplus* cfr. R. B. WADDINGTON, *The sun and the center: structure as meaning in Pico della Mirandola's «Heptaplus»*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 3, 1973, pp. 69-86.

*enarratione*); lo scopo non è infatti quello di riorganizzare intorno al racconto biblico una conoscenza enciclopedica, ma di procedere «strictim et cursim»:

Dixi strictim etiam et cursim, quia non illud hoc opus est consilium ut qui haec alibi non didicerunt hic primum discant, sed ut quae sciunt iam esse vera in Prophetarum verbis agnoscant, et quae immensis voluminibus a theologis et philosophis legerunt, quo pacto hic paucis et comprehenderit et occultaverit intelligentes, revelata facie legis latorem loquentem audiant.<sup>29</sup>

Pico vuole dunque offrire la chiave di lettura del testo della *Genesis*: grazie a tale chiave le immagini bibliche si riveleranno capaci di mettere in moto una ricca catena di conoscenze e di rivelazioni: come in un gioco di diffrazione, esse forniranno un unico osservatorio che rende visibili le strutture dei diversi mondi; nello stesso tempo potranno essere associate con altre, apparentemente diverse, parole e immagini: come il caos, o gli dei degli antichi, o la cosmologia orfica. Possiamo dunque dire che in un certo senso l'interpretazione allegorica trasforma le immagini mosaiche in «*imagines agentes*», in immagini che sono capaci di condensare in sé significati molteplici: grazie alla chiave fornita da Pico esse sono in grado di richiamare alla mente del lettore i frutti di lunghe letture e nello stesso tempo di ripresentare la conoscenza già acquisita in una chiave nuova: quella, appunto, della concordia segreta fra le diverse tradizioni filosofiche e religiose.

### 3. PICO E CAMILLO: L'EMERGERE DEL TEMA DELLA MEMORIA

Il modo in cui Pico costruisce il testo dell'*Heptaplus* ci può fornire un'ottica importante anche per ripensare all'influenza da lui esercitata su Giulio Camillo. La critica ha già giustamente sottolineato la comunanza di temi e di suggestioni filosofiche.<sup>30</sup> Vorrei qui richiamare l'attenzione su una procedura retorica che ha anche implicazioni metafisiche, e che riguarda il modo di lavorare sulle immagini e sul loro ordine, sulla loro «*dispositio*» nel testo. Mosè, secondo Pico, fa della *Genesis* una «*imago mundi*», come si ricordava, sia perché usa immagini 'vere',

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>30</sup> Cfr. in particolare F. SECRET, *Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance: le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio*, «Rivista critica di storia della filosofia», 16, 1959, pp. 418-436 (cfr. p. 427 sgg.) e YATES, *L'arte della memoria* cit., pp. 126-140.

capaci cioè di velare\svelare la natura segreta dei vari livelli della realtà, sia perché le dispone in modo tale che l'ordine del testo riflette l'ordine del mondo. Analogo è il tentativo del Camillo: le sette colonne su cui è costruito il suo teatro della memoria condensano in sé significati che rinviano alla molteplicità dei mondi: esse infatti rappresentano i pianeti e gli dei che sono loro tradizionalmente associati, ma, agli occhi di chi sa guardare, esse dischiudono i misteri delle *Sephiroth*, dei nomi segreti di Dio, e del modo in cui si espandono, in modo creativo, nel cosmo. Le stesse immagini vengono inoltre usate in luoghi diversi del teatro: come pedine che si muovono su di una scacchiera, esse acquistano significati diversi via via che cambia la loro disposizione. La struttura del teatro gioca le sue possibilità enciclopediche su due elementi: da un lato sul tentativo di riprodurre, nel proprio *ordo*, la *dispositio* del cosmo; dall'altro sullo sforzo di costruire immagini 'vere', non basate cioè su associazioni arbitrarie, ma capaci di condensare corrispondenze segrete, di riattivare dunque una ricca rete di ricordi. A differenza che in Pico, la dimensione dell'arte della memoria diventa esplicita, viene anzi in primo piano. Le immagini e i luoghi del teatro, inoltre, nelle intenzioni di Camillo, non funzionano soltanto da efficace e adeguato sistema di memoria della struttura del mondo, ma costituiscono anche un grande archivio della memoria letteraria: nel teatro, come già si accennava, sono collocati i frutti di una minuziosa anatomia dei testi esemplari; il teatro vuole funzionare come una macchina che aiuta a scrivere secondo gli ideali del classicismo.

Diventa a questo punto significativa una nota apparentemente bizzarra che troviamo nella seconda parte della *Libreria* del Doni, quella dedicata alle opere rimaste manoscritte: «Il gentil uomo nobilissimo il quale ha un'opera del Pico, – scrive il Doni – afferma che Giulio Camillo ha cavato il suo theatro e la sua Idea da quella» e dà poi il titolo di questa opera inedita di Pico, che sarebbe «la chiave delle scienze». <sup>31</sup>

Il Doni che, sia pure attraverso la maschera di un «gentil uomo nobilissimo» e dietro lo schermo di un misterioso manoscritto, accusa il Camillo di plagio, suscita una certa diffidenza. Di plagi, oltre che di varie forme di riusi, era lui stesso un grande esperto; dimostra d'altra parte una capacità davvero istrionica di combinare il vero, il falso, il

<sup>31</sup> DONI, *La libreria* cit., II, c. 100v. Anche Lodovico Dolce avvicina Pico e Camillo, sia pure in nome di un comune destino: di grandezza, di morte precoce, di opere non portate a termine: si veda l'introduzione da lui curata a G. CAMILLO, *Tutte le opere*, Venezia, Gabriele Giolito, 1552.

<sup>32</sup> CAMILLO, *L'idea del theatro* cit., p. 48.



possibile, il paradossale, di giocare con libri, manoscritti, e «invenzioni» di vario tipo, una capacità che a un lettore del Novecento fa venire in mente la bibliografia fantastica di Borges. In questo contesto, la nota che abbiamo sopra citato non va né presa alla lettera, né sottovalutata. Il titolo della misteriosa opera di Pico, «la chiave delle scienze», sembra alludere alla cabala, o al lullismo; ma quel che più interessa è che il Doni sottolinea così che Pico è stato importante per Camillo: gli ha fornito una «chiave», un metodo per leggere i testi, per interpretarli e ricordarli in modo tale da generare nuove combinazioni di parole e di immagini.

Ci possiamo chiedere a questo punto in che modo Camillo paghi il suo debito a Pico, in che modo l'uso di temi, suggestioni, immagini pichiani venga alla luce, si presenti alla superficie del testo. Nell'introduzione all'*Idea del teatro* il Camillo ricorda che «non senza ragione gli antichi in su le porte di qualunque tempio tenevano o dipinta o scolpita una sphinge, con quella imagine dimostrando che delle cose di Dio non si dee, se non con enigmi, far pubblicamente parole». <sup>32</sup> È la stessa funzione che Pico attribuisce alla sfinge, la quale proprio per questo compare spesso nei suoi testi: nell'*Oratio* sulla dignità dell'uomo, nel proemio dell'*Heptaplus*, nel commento alla canzone d'amore del Benivieni. <sup>33</sup> Alcune delle immagini che sono collocate nei luoghi del teatro di Camillo funzionano da immagini di memoria proprio perché sono lette e usate nella stessa chiave sapienziale con cui compaiono nei testi di Pico. Ad esempio il gallo con il leone è più volte presente nel teatro del Camillo e precisamente nella colonna del Sole: nel terzo grado rappresenta le virtù solari, l'eccellenza delle cose naturali e diventa una specie di emblema dell'autore stesso; nel quinto grado rappresenta l'autorità dell'uomo in materia d'onore, mentre nel sesto grado significa rendere onore e nel settimo, i principati. <sup>34</sup> Nell'*Oratio* Pico scrive che Pitagora ci insegna a liberarci dalle passioni per elevarci alla contemplazione, di cui il Sole è detto padre:-

postremo ut gallum nutriamus nos admonebit, idest ut divinam animae nostrae partem divinarum rerum cognitione quasi solido cibo et caelesti ambrosia pascamus. Hic est gallus cuius aspectum leo, idest omnis terrena potestas, for-

<sup>33</sup> G. PICO, *De hominis dignitate* cit., p. 15; *Commento sopra una canzone de amore*, *ibid.*, p. 581.

<sup>34</sup> CAMILLO, *L'idea del teatro* cit., pp. 99, 153 e 174. La prima menzione dell'immagine è collegata a un episodio autobiografico: a Parigi un leone si sarebbe umiliato davanti a Camillo, scorgendo «in lui esser molto della virtù solare» (pp. 99-100).

midat et reveretur. Hic est gallus, cui datam esse intelligentiam apud Iob legimus.<sup>35</sup>

Così l'immagine del convito degli dei, che orna il secondo grado del teatro del Camillo, è usata da Pico nel commento alla canzone d'amore del Benivieni; in questo testo troviamo anche un'interpretazione iconologica delle tre Grazie vicina a quella che Camillo dà quando usa l'immagine nel terzo grado del teatro, nella colonna di Giove; troviamo inoltre il tema della morte di bacio, che Camillo rappresenta nell'immagine di Endimione baciata dalla Luna.<sup>36</sup> È difficile tuttavia dire se Camillo in questi casi, e in altri simili, usi direttamente il testo di Pico: si tratta infatti di immagini che arrivano al Quattro e al Cinquecento già cariche dei risultati di un lungo lavoro esegetico, di simboli intorno a cui la tradizione ermetica e neoplatonica aveva condensato parte della propria memoria culturale.

Sicuro è invece il rapporto intertestuale con Pico – che non viene citato – nella lettera che Camillo invia il 5 maggio 1535 alla signora Lucrezia.<sup>37</sup> Camillo attua qui un'ardita combinazione di codici diversi: quello tradizionale della poesia erotica e encomiastica, che gioca sulla «interpretatio nominis» della persona che si vuole lodare, e quello proprio della tradizione cabalistica, che interviene sulle singole lettere dell'alfabeto, interpretandole e ricombinandole, per ricavarne la conoscenza dei misteri divini. Il nome Lucrezia si trasforma così in un ricco e misterioso 'fonte topico' dell'invenzione encomiastica: Camillo lo 'mette in tavola' (ne ridispone cioè le lettere nello spazio della pagina, in modo da ricavare diverse combinazioni) e usa le parole così prodotte (LA CARA, LUCE, CREA, RARA, CERTA, AITA, CURA, ATRA, RETE, ARTE, IRATA, CI LACERA) come materiale, e insieme come fonte di ispirazione, nelle poesie che scrive in lode della donna. Il fatto che la procedura

<sup>35</sup> G. PICO, *De hominis dignitate* cit., p. 125.

<sup>36</sup> G. PICO, *Commento sopra una canzone de amore* cit., p. 503; CAMILLO, *L'idea del teatro* cit., p. 108; G. PICO, *Commento sopra una canzone de amore* cit., p. 509; CAMILLO, *L'idea del teatro* cit., pp. 158-159; G. PICO, *Commento sopra una canzone d'amore* cit., pp. 557-558.

<sup>37</sup> Su questo testo, cfr. OSSOLA, *Les devins de la lettre* cit.; G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 201 sgg.; M. TURELLO, *La Lucrezia anagrammata e il cosmo programmato*, in *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviani, 1993, pp. 115-135. Sulla identità della destinataria, cfr. le ipotesi ricordate da C. VASOLI, *Noterelle intorno a Giulio Camillo Delminio*, in *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 226-228. Per Giuseppe Betussi, che fu amico del Camillo, l'identità della signora è chiara: «la signora contessa Lucrezia Martinenga Beccaria, il cui valore in molte parti si truova spiegato nelle carte del gran Giulio Camillo» (*La Leonora*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. ZONTA, rist. anastatica a cura di M. Pozzi, Bari, Laterza, 1980, p. 340; la prima edizione dell'opera è del 1557).

seguita sia di derivazione cabalistica, viene esplicitamente affermato dal Camillo:

Or passando ad altra maniera di far partorir al pieno nome di Vostra Illustre Signoria cose che per avventura stanno anco nascose, dico che nell'antica profetica teologia erano sette modi di teologizare, de' quali l'uno era chiamato *Siruf*, il quale si faceva per mutazione di lettere da loco a loco, per la qual si levavano sensi altissimi.

Segue a riprova l'interpretazione della prima parola della *Genesi*, cioè «Beresit», da cui gli «intelletti scaldati dallo Spirito Santo» hanno saputo derivare «per trasmutazione di lettere» una profezia sull'avvento del Cristo.<sup>38</sup> Questa interpretazione dell'inizio della *Genesi* in chiave cristiana riprende alla lettera la *Expositio primae dictionis, idest «in principio»*, con cui Pico chiude l'*Heptaplus*.<sup>39</sup>

A quanto mi risulta, il nome di Pico non è mai citato nelle opere a stampa del Camillo; c'è invece una citazione esplicita, e fortemente critica, in un'opera manoscritta, l'*Interpretazione dell'arca del patto*,<sup>40</sup> grazie alla quale possiamo decifrare anche le allusioni polemiche presenti in una ricca serie di passi di altre opere del Camillo. Nell'*Interpretazione dell'arca del patto*, sulla scia di un'antica tradizione che fra Cinque e Seicento avrebbe conosciuto una rinnovata fortuna, Camillo interpreta la descrizione biblica dell'arca come un'immagine della natura segreta dei tre mondi. Oltre al tema centrale dell'opera, ci sono accenti che richiamano alla memoria testi picchiani:

Qui vederai accordata – scrive il Camillo nella prefazione – la pitagorica et platonica disciplina, con la philosophia et theologia nostra, et li loro profondi sensi elucidati... in un de' due modi – leggiamo più avanti – l'humana generatione ha confessato essere un Dio: o veramente senza velatione, cioè solo e in se stesso consistente, o veramente con velatione, cioè con questi rispetti di corona superiore, di sapientia, di verbo et d'intelligentia. Nel primo modo l'han confessato et confessano tutte le settè, in tutte le nationi di tutto'l mondo. Nel secondo modo l'han confessato ancora li Hebrei antichissimi teologi et cabalisti.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> In G. CAMILLO, *Opere*, I, Venezia, Domenico Farri, 1579, pp. 304-306

<sup>39</sup> G. PICO, *Heptaplus* cit., pp. 374-382.

<sup>40</sup> Su questa opera cfr. C. VASOLI, *Osservazioni su alcuni scritti «religiosi» di Giulio Camillo*, «Quaderni utinensi», 3, 1985, pp. 11-42 (cfr. p. 22 sgg.). È conservata in tre manoscritti: Napoli, Biblioteca dei Gerolamini, cod. S M XXVIII; Pavia, Biblioteca Universitaria, cod. Aldini 59 e Dublin, Trinity College, cod. Q 3 12.

<sup>41</sup> G. CAMILLO, *Interpretazione dell'arca del patto*, Napoli, cod. cit., cc. 1r-v e 3r.

L'interpretazione simbolica rende dunque visibile («qui vederai...») la concordia fra tutte le religioni, fra le credenze di tutti i popoli: l'immagine dell'arca diventa appunto simbolo, e insieme persuasiva immagine di memoria, di tale nascosta e profonda unità. L'influenza di Pico è così forte che il suo nome viene citato solo per segnare un dissenso, relativo all'interpretazione di quel «firmamento» che Mosè colloca nel secondo giorno. Per Camillo esso indica la

massa celeste, senza 'l moto de la quale non si farebbe né generatione né corrottione, et senza la qual massa le acque de sopra celesti canali di quello spirito vivificante pioverebono precipitii, et senza misura. Per tal caggione dice Mosè che nel secondo giorno Dio fece l'Arachia, cioè firmamento extenso. Perciò David 'extendit coelos sicut pellem', inteso per massa di tutti i cieli, assai dichiarato et mostrato insieme il grande error del Pico.<sup>42</sup>

Il termine ebraico va dunque riferito secondo Camillo all'intera massa celeste, a ciò che fa da mediatore fra mondo angelico e mondo sublunare, e non al solo cielo cristallino, come fa invece Pico. Si trattava per Camillo di una differenza importante: la ribadisce infatti, in modo quasi ossessivo, ogni volta che espone la sua interpretazione dell'opera del secondo giorno, senza mai più citare, tuttavia il nome di Pico: «Ma grande error è stato de l'interprete che quel che dovea chiamar estenso ha chiamato firmamento», leggiamo ad esempio nella lettera a Luigi Guicciardini dell'11 gennaio 1536; nella parte introduttiva del manoscritto di Manchester recentemente ritrovato, il *Theatro della sapienza*, Camillo chiosa: «la massa dei cieli et non il firmamento, perché egli è solamente l'ottava sfera» e analoga precisazione torna per tre volte nell'*Idea del teatro*.<sup>43</sup>

Un'unica volta Pico viene citato esplicitamente e in modo elogiativo: nella lettera al Guicciardini, Camillo sostiene che misteri straordinari sono racchiusi nella parola «Amen», e scrive: «E incominciando, dico che 'l grande Giovanni Pico ne le *Conclusioni* che propose, scrisse una che, per quanto mi sovviene, ha questa sentenza: 'Amen, Solem

<sup>42</sup> *Ibid.*, c. 22r.

<sup>43</sup> La lettera al Guicciardini è in *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia, astrologia e cabala a Luigi Guicciardini*, a cura di R. CASTAGNOLA, Firenze, Olschki, 1990, pp. 374-383 (cfr. p. 378). Sul manoscritto del *Theatro della sapienza* cfr. C. BOLOGNA, *Il «Theatro» segreto di Giulio Camillo: l'«Urtext» ritrovato*, «Venezia Cinquecento», 1, 1991, pp. 217-271; per la citazione cfr. G. CAMILLO, *Theatro della sapientia*, Manchester, John Rylands University Library, Richard Copley Christie, cod. 3 f. 8, c. 4r. Cfr. inoltre CAMILLO, *L'idea del teatro* cit., p. 64, 83 e 84: in questo ultimo caso l'errata interpretazione viene attribuita a Gregorio Nazianzeno.

et Lunam complectitur»:<sup>44</sup> è una citazione a memoria che nasce dal ricordo combinato di due delle *Conclusiones cabalisticæ* di Pico: «Per dictionem Amen, ordo habetur expressus quomodo numerationum procedant influxus», e «Rectius est, ut Amen Tipheret dicat et regnum, ut per viam numeri ostenditur, quam quod dicat regnum tantum, ut quidam volunt».<sup>45</sup>

Il testo del Camillo dialoga dunque con quello di Pico in forme diverse: dall'elogio alla polemica che nasconde la ricca messe di materiale riusato, alla negazione allusiva, alla citazione occultata.

#### 4. DEVOZIONE E ARTE DELLA MEMORIA

Torniamo ora a Pico, per sottolineare un ultimo aspetto della sua opera – certo meno vistoso e importante di quello considerato finora – che si può ricollegare all'arte della memoria. Fra le opere di ispirazione religiosa degli ultimi anni, ci sono le *Regulae XII partim excitantes, partim dirigentes hominem in pugna spirituali*. Si tratta di un testo molto breve, ma destinato a una certa fortuna: Thomas More lo traduce in inglese e vi si ispirano, fino al Seicento, alcuni manuali di pietà.<sup>46</sup>

L'operetta è costruita su di un evidente parallelismo numerico: dodici sono gli aforismi che devono incitare il cristiano a combattere contro il vizio; dodici sono quelli che gli forniscono le armi necessarie; dodici sono le condizioni del vero amore. Il richiamo alla memoria è insistente, ossessivo: «recordetur», «recordare», «sis memor» sono espressioni che tornano continuamente nel testo. Il motivo delle armi con cui il cristiano deve combattere la sua battaglia ha alle spalle una lunga tradizione medievale, letteraria e iconografica: per secoli miniature, affreschi, vetrate, prediche e testi religiosi interagiscono per creare efficaci azioni mentali, immagini capaci di imprimersi nella memoria, di indirizzare la volontà e l'intelletto: Ma c'è qualcosa di più specifico che permette di ricollegare il testo di Pico a un antico filone – ancora in parte da ricostruire – in cui le tecniche della memoria si intrecciano con le

<sup>44</sup> CAMILLO, lettera a Luigi Guicciardini *op. cit.*, p. 381.

<sup>45</sup> G. PICO, *Conclusiones numero XLVII, secundum doctrinam sapientum hebraeorum Cabalistarum, quorum memoria sit semper in bonum*, n. 47 e *Conclusiones Cabalisticæ numero LXXI, secundum opinionem propriam, ex ipsis Hebraeorum sapientum fundamentis Cristianam Religionem maxime confirmantes*, n.65, in G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones nongentæ. Le novecento Tesi dell'anno 1486*, a cura di A. BIONDI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 62 e 138.

<sup>46</sup> Cfr. R. WEISS, *Pico e l'Inghilterra*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola* cit., pp. 143-152.

pratiche della devozione e della meditazione, della elevazione mistica.<sup>47</sup> La quarta delle regole che incitano il cristiano alla battaglia dice: devi affrontare la battaglia anche solo per farti simile a Cristo, e ogni volta che resisti a una tentazione «cogita cuinam parti Crucis conformis reddaris»: <sup>48</sup> ad esempio se resisti alla tentazione della gola, ricordati che Cristo ha bevuto fiele e aceto; se blocchi la tua mano, trattenendoti dall'impadronirti di qualcosa, ricorda che le mani di Cristo sono state inchiodate alla Croce, e così via. Si tratta dunque di rivivere la Passione di Cristo selezionandola nei suoi vari momenti, bloccandola in diverse immagini, così da associare ciascuna di esse a un momento della propria vita spirituale. La Passione di Cristo, in altri termini, offre un sistema di memoria che fa da guida nel processo di purificazione morale. Quello di Pico è tutt'altro che un caso isolato: ci sono trattati quattrocenteschi manoscritti che collegano esplicitamente le tecniche della memoria con quelle devozionali; <sup>49</sup> la prova che a questo corrispondesse una pratica piuttosto diffusa fra chi coltivava una religiosità di tipo interiore ci viene da un testo a stampa su cui ha richiamato l'attenzione Carlo Ginzburg,<sup>50</sup> il *Giardino de oratione*, scritto nel 1454. Nel capitolo XVI si insegna il modo di meditare la vita di Gesù:

anchora ti serà utile – leggiamo – formarti nella mente li lochi e le terre e le stanze dove lui conversava. E le persone che singularmente erano in sua compagnia, come era la nostra Madonna, sancta Maria Magdalena, Martha, Lazaro e li dodeci Apostoli. Formandoti nella mente alcune persone di sanctitate e virtù delle quale ti representino le sopradicte persone con le quale conversava misser Iesu Christo frequentemente. E così essendoti representate quelle persone e quelli lochi per questa memoria locale più facilmente te reduchi a memoria tutti li facti e le operatione che fece in questa vita esso Misser Iesu Christo.<sup>51</sup>

Le *Regulae* di Pico ricorrono dunque in parte a delle tecniche che, già collaudate nel Quattrocento, avrebbero trovato nel Cinquecento la

<sup>47</sup> BOLZONI, *Il «Colloquio spirituale»* cit.; P. A. FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Paris, Vrin, 1992.

<sup>48</sup> G. PICO, *Regulae XII, partim excitantes, partim dirigentes hominem in pugna spirituali*, in *Opera omnia* ed. cit., I, p. 332.

<sup>49</sup> Cfr. ad esempio *De nova ac spirituali quadam artificiali arte memorie*, in R. A. PACK, «*Artes memorativae*» in *a Venetian Manuscript*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 50, 1983, pp. 257-300 (cfr. pp. 287-297).

<sup>50</sup> C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, I, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-679 (cfr. pp. 631-633).

<sup>51</sup> Ho consultato un esemplare della British Library (c 107 b 25), *Libro devoto e fruttuoso a ciascaduno chiamato giardino e oratione*, Venezia 1511, c. h VIIIr.

loro versione più raffinata e importante negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Come si accennava, si tratta di una tradizione che fa leva sull'interiorità, piuttosto che sulle pratiche esteriori; diventa allora interessante ricordare che, fra le tesi delle *Conclusiones* condannate dall'Inquisizione, una riguardava il culto della Croce e delle immagini sacre.<sup>52</sup>

##### 5. PICO E CAMPANELLA: LA DISSOLUZIONE DELL'ARTE DELLA MEMORIA

Seguendo in Pico gli indizi che rinviano all'arte della memoria, siamo passati dalle tecniche di lettura volte alla sintesi e alla costruzione di un repertorio di «loci», all'interpretazione sapienziale che trasforma le immagini dei testi in simboli – e sigilli mnemonici – di verità nascoste, alle pratiche devote: sia pure in controtuce, l'opera di Pico si rivela così sensibile alle componenti più importanti che caratterizzano, fra Quattro e Cinquecento, l'uso della memoria. Prendiamo ora in considerazione il ritratto di Pico che, agli inizi del Seicento, Tommaso Campanella delinea in una celebre lettera, indirizzata a monsignor Antonio Querenghi, il prelado padovano amico di Francesco Patrizi e di Galileo, che aveva espresso la sua ammirazione per Campanella paragonandolo appunto a Pico.<sup>53</sup>

Campanella ricorda la miseria delle sue origini, le dure vicende della sua vita, le terribili condizioni della cella in cui è rinchiuso, per sottolineare la sua differenza da Pico, «che fu nobilissimo e ricchissimo, ed ebbe libri a copia e maestri assai, e comodità di filosofare e vita tranquilla». Radicalmente diverso, aggiunge, è poi il metodo seguito:

Ecco dunque il diverso filosofar mio da quel di Pico; ed io imparo più dall'anatomia d'una formica o d'una erba (lascio quella del mondo mirabilissimo) che non da tutti li libri che sono scritti dal principio di secoli sin a mo', dopo ch'imparai a filosofar e legger il libro di Dio: al cui esemplare correggo i libri umani malamente copiati a capriccio, e non secondo sta nell'universo libro originale... Veramente Pico fu ingegno nobile e dotto; ma filosofo più sopra le parole altrui che nella natura, donde quasi niente ap-

<sup>52</sup> La tesi viene infatti riformulata nell'*Apologia*; il testo è in G. Pico, *Conclusiones nongentae* cit., p. 145, III, 15-17.

<sup>53</sup> Sul Querenghi cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, U. MORTA, *Querenghi e Galileo. L'ipotesi copernicana nelle immagini di un umanista*, «Aevum», 57, 1993, pp. 595-616.

prese; e dannò gli astrologi per non aver mirato all'esperienze... Pico ancora nelle cose morali e politiche fu scarsissimo, e tutto si diede alla nomanzia dello ebraismo ed a voltar libri; ma se non moria così presto, diventava grande eroe della vera sapienza, ché già avea la selva congregata e non fatto la scelta di lavori etc. Io lo stimo più grande uomo per quello che dovea tosto fare che per quello ch'ha fatto.<sup>54</sup>

Quello che per il Querenghi era un elogio – appunto il paragone con Pico – viene qui completamente ribaltato: il paragone con Pico diventa per il Campanella l'occasione per un memorabile autoritratto, tutto costruito in negativo, per opposizione. Pico appare come il tipico uomo\memoria, uomo\biblioteca, per riprendere un aspetto su cui ci siamo fermati, come uno che non sa uscire dal chiuso dei libri per osservare il vasto mondo, come uno che è travolto dalla massa delle parole altrui, che ha radunato la «selva», ma non sa né scegliere fra le parole, né avventurarsi fra le cose. L'interesse di Pico per la cabala appare al Campanella come il logico compimento di una ricerca tutta libresca («tutto si diede alla nomanzia dello ebraismo ed a voltar libri»): è una rappresentazione piuttosto impietosa, è un ritratto lucido, che per molti aspetti sa cogliere nel segno, ha scritto Luigi Firpo.<sup>55</sup> A noi interessa notare che il rigetto di Campanella nei confronti di Pico ha a che fare proprio con quegli aspetti che abbiamo ricollegato alla tradizionale cultura della memoria, riguarda cioè un atteggiamento mentale per cui, in forme diverse, si cerca di trasferire nella propria mente (e nella propria opera) il tesoro depositato nei libri, rivitalizzandolo e trasformandolo con tecniche opportune. Significativo è infatti l'atteggiamento del Campanella nei confronti dell'arte della memoria: nelle lettere indirizzate ai potenti, in cui promette di fare grandi cose se verrà liberato, Campanella garantisce fra l'altro di essere in grado di trasmettere in modo rapido ed efficace una conoscenza enciclopedica: prometto, scrive ad esempio nel memoriale del 1609, indirizzato a Paolo V, Rodolfo II e Filippo III, di «insegnar filosofia morale, naturale, politica, rettorica, poesia, medicina, cosmografia ed astrologia in un anno, con facilità e certezza mirabile, ad ogni ingegno atto ad imparare, e che sappiano più che altri versati nelle scuole dieci anni e più dotti nelle cose che nelle parole, *facendo il mondo libro e memoria*

<sup>54</sup> T. CAMPANELLA, *Lettere*, a cura di V. SPAMPANATO, Bari, Laterza, 1927, pp. 133 e 134.

<sup>55</sup> L. FIRPO, *Pico come modello dello scienziato nel Campanella*, in *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola* cit., pp. 362-371.



*locale di tali scienze».*<sup>56</sup> Nel momento in cui sembra rilanciare i grandi miti dell'arte della memoria cinquecentesca, Campanella in realtà svuota di significato i suoi ingredienti tradizionali: le «*imagines agentes*», artificialmente costruite, sono sostituite dalle immagini vive della natura, così come nella poesia le metafore e la «favole» cedono tendenzialmente il posto a un linguaggio che ridà voce alle cose, che rende immediatamente visibile la natura della realtà.<sup>57</sup> La ricerca di Pico, il suo tentativo di ricordare tutti i libri per reinterpretarli e ricombinarli in modo nuovo, appaiono ormai inesorabilmente desueti.

---

<sup>56</sup> CAMPANELLA, *Lettere cit.*, p. 160.

<sup>57</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Introduzione a T. CAMPANELLA, Opere letterarie*, Torino, UTET, 1977, pp. 9-72.