

290204

813 I58

Il giudizio di valore e il canone letterario

a cura di LORETTA INNOCENTI



BULZONI EDITORE

INDICE

<i>Introduzione</i>	p.	9
<i>Nota bibliografica</i>	»	23
<i>Franco Marengo</i> <i>Mike, il professore, e lo scrittore maledetto</i>	»	27
<i>Lina Bolzoni</i> <i>La formazione del canone nel '500: criteri di valore e stile personale</i>	»	45
<i>Franco Moretti</i> <i>Il giudizio di disvalore; ovvero la storia della letteratura come mattatoio della letteratura</i>	»	73
<i>Ernesto Franco</i> <i>Il «giudizio di plusvalore». Selezione e riproducibilità</i>	»	89
<i>Alberto Castoldi</i> <i>La storia letteraria come romanzo familiare</i>	»	101
<i>Lucien Dällenbach</i> <i>L'assiologia «en abyme»: riflessioni su due esempi contemporanei</i>	»	119
<i>Claudia Corti</i> <i>«Fuga per canonem»: lo slittamento dei valori nella disseminazione romantica. L'esempio di William Blake</i>	»	135
<i>Harold Bloom</i> <i>L'analisi del personaggio</i>	»	153

LINA BOLZONI

LA FORMAZIONE DEL CANONE NEL '500.
CRITERI DI VALORE E STILE PERSONALE

Nostalgia e speranza

C'è nel classicismo una componente di nostalgia, che alcuni critici moderni hanno sottolineato con particolare intensità.

Una civiltà ha scoperto i suoi percorsi culturali grazie alla luce che un grande olocausto ha lasciato alle sue spalle e ha usato questa luce mitica come la fonte della sua propria energia. Ha costruito la propria strada attraverso le rovine grazie allo splendore nato dalla distruzione che le aveva generate, trovando nella privazione il segreto della rinascita, proprio come Enea, che navigò verso Occidente, lontano dalle ceneri della sua città, portando con sé la fiamma che l'aveva distrutta e che aveva bruciato davanti ai suoi Penati¹.

La ricostruzione del canone, continua Greene, si basa sul culto dell'anacronismo, nasce da un senso di lontananza, di solitudine storica, e nello stesso tempo lo crea. L'oscurità dell'età di mezzo è infatti anche un'invenzione che rende praticabile il progetto della rinascita; per questo l'imitare, e quindi il ricordare, vengono associati a una metafora negromantica, quella appunto della rinascita, o della resurrezione².

È interessante notare come, sia pure in un diverso contesto, anche l'opera di Curtius intrecci la ricostruzione con la distruzione, la memoria, dunque, con l'oblio: il «divampante incendio di Troia accompagna l'alba della nostra tradizione», scrive nell'*Epilogo*, usando la stessa immagine con cui più tardi Greene intitolerà il suo libro

¹ T.M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1982, p. 3.

² Si crea, nota Greene, una continuità con qualcosa che è lontanissimo nel passato: «È per questo che l'atto del ricordare sottintende un'implicita metafora necromantica, una resurrezione» (Ivi, p. 32).

per indicare quanto le vicende storiche abbiano corroso la tradizione, quanto il tempo abbia distrutto dei grandi testi delle origini³.

In tempi più vicini a noi Harold Bloom confessa di essere mosso da una certa nostalgia nel momento in cui propone 26 autori come costitutivi del «Western Canon» e nell'«elegia per il canone» indica polemicamente i rapporti fra memoria e speranza:

La Memoria è sempre un'arte, anche quando opera involontariamente. Emerson contrapponeva il partito della Memoria al partito della Speranza, ma ciò avveniva in un'America molto diversa. Oggi il partito della Memoria è il partito della Speranza, anche se la speranza è diminuita⁴.

Vorrei partire, per il mio intervento appunto di qui, da questo intreccio fra nostalgia, memoria e speranza, intendendo con speranza l'interrogativo sulle possibilità e le qualità del nuovo, sulle condizioni possibili del futuro. Fra Quattro e Cinquecento si attua un processo che culmina nella costruzione di un canone, quello classicista, che condiziona fortemente per secoli la nostra tradizione letteraria. È un osservatorio prezioso, dunque, per i temi cui è dedicato questo nostro colloquio. Vorrei qui vedere in particolare come si delinea il rapporto fra costituzione del canone e possibilità individuale di espressione, ricerca di originalità di scrittura. Se da un lato infatti il canone classicista ha una dichiarata ricaduta operativa, lega cioè strettamente i suoi valori alla proposta di modelli per la scrittura, dall'altro lo spazio che riserva all'io dello scrittore è problematico, nasce da una difficile mediazione, è – diranno gli av-

³ Ernst CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli; trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 435. Cfr. l'interpretazione che ne dà G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996, p. 26. Sarebbe interessante vedere con quali immagini è stata rappresentata questa vicenda di oblio e di distruzione. Ad esempio nell'*Utopia* di Thomas More una scimmia mangia le pagine di alcuni dei libri, stampati da Aldo Manuzio, che Raffaello Itlodeo sta portando a Utopia; in un altro spazio utopico, nel cielo di Mercurio, nell'*Adone*, ci si incontra con la biblioteca ideale, dove i classici sono presenti, ricostruiti nella loro integrità (cfr. c. X, 152-166).

⁴ Harold BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Riverhead Books, New York 1994, p. 17.

versari – tendenzialmente nullo e privo di vita. Ma esattamente questo problema ci riporta al nesso fra memoria, nostalgia e speranza che si diceva sopra. Il rapporto con i modelli appare forte e vulnerabile insieme: il canone indica con chiarezza quali sono i testi da imitare, sembra dunque costruire un percorso chiaro e sicuro. Nello stesso tempo – come hanno sottolineato Thomas Greene e Terence Cave⁵ – l'io dello scrittore si esprime solo in un rapporto con un Altro, con qualcosa che è radicalmente diverso e lontano; il modello da imitare/emulare appartiene a un mondo *altro*, a una diversa dimensione del tempo, ma si presuppone che sia accessibile, assimilabile, riproducibile.

I testi cui faremo riferimento si collocano fra il tardo Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento; alcuni di essi hanno a che fare con la polemica con il ciceronanesimo, e si tratta delle lettere che su questo tema si scambiano il Poliziano e Paolo Cortesi e, fra il 1512 e il '13, Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico, nonché del *Ciceronianus*, il dialogo pubblicato nel 1528 da Erasmo, la cui violenta satira suscitò una miriade di risposte polemiche⁶. Fra que-

⁵ T. CAVE, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Clarendon Press, Oxford 1979.

⁶ Cfr., anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, R. SABBADINI, *Storia del ciceronismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Loescher, Torino 1885; H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance*, in «Romanische Forschungen», XLVI, 1932, pp. 83-360; H.W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, The Warburg Institute, London 1952; G. SANTANGELO, *Introduzione a Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico Della Mirandola e di Pietro Bembo*, Olschki, Firenze 1954, pp. 1-19; A. GAMBARO, *Prefazione a DESIDERIO ERASMO da ROTTERDAM, Il Ciceroniano o dello stile migliore*, La Scuola, Brescia 1965, pp. IX-CXII; H.M. RICHMOND, *Personal Identity and Literary Personae. A Study in Historical Psychology*, in «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 University Press, Cambridge 1976, pp. 191-197, G.W. PIGMAN, *Imitation and the Renaissance Sense of the Past. The Reception of Erasmus' «Ciceronianus»*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», IX, 1979, pp. 155-177; ID., *Versions of Imitation in the Renaissance*, in «Renaissance Quarterly», XXXII, 1980, pp. 1-32; J.F. D'AMICO, *Renaissance Humanism in Papal Rome*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1983; M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz,

ste ultime noi faremo riferimento a un testo francese, il *Dialogus de imitatione Ciceroniana* pubblicato nel 1535 da Etienne Dolet (1509-1546) – il futuro editore del *Gargantua*, che sarebbe stato bruciato come eretico – e a un esempio italiano, il *Trattato dell'imitazione* di Giulio Camillo, scritto probabilmente alla fine degli anni '20. Con il testo di Camillo, e con le *Prose della volgar lingua* del Bembo, passeremo dal latino al volgare, e vedremo in azione lo stesso canone, gli stessi schemi culturali che avevano caratterizzato il ciceronianesimo. Era del resto questa la strada vincente – come ha mostrato Dionisotti – per fondare la piena legittimità della moderna letteratura volgare, per dare avvio a quel Rinascimento dei moderni che Giancarlo Mazzacurati ci ha insegnato a conoscere⁷. Come Virgilio e Cicerone avevano costituito i modelli per una elegante scrittura in latino, così Petrarca e Boccaccio diventano i punti di riferimento obbligati per la «nuova» letteratura volgare.

I caratteri del canone

Il canone di cui qui ci occupiamo ha in primo luogo caratteristiche molto forti e ben riconoscibili. La critica italiana ne ha scomposto la genesi facendo riferimento alla geografia politica e sociale della penisola, e ai nuovi problemi che la crisi del sistema delle corti e lo sviluppo della stampa ponevano alla composita galassia dei letterati. È vero d'altra parte che una spiccata, e rissosa componente personale è fortemente presente nei testi di cui ci occupiamo: gli umori, le frustrazioni, le invidie, le megalomanie dei singoli

Genève 1980, pp. 37-46 e 77-115; D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature*, Yale University Press, New Haven 1983; J. CHOMARAT, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Les Belles-Lettres, Paris 1981; L. D'ASCIA, *Erasmus e l'Umanesimo romano*, Olschki, Firenze 1991; L. BOLZONI, *Erasmus e Camillo: il dibattito sull'imitazione*, in «Filologia antica e moderna», 4, 1993, pp. 69-113; L. JARDINE, *Erasmus, Man of Letters*, Princeton University Press, Princeton 1995.

⁷ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967; ID., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968, ID., *Introduzione* a P. BEMBO, *Prose e Rime*, UTET, Torino 1960; G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni*, Il Mulino, Bologna 1985.

si fanno sentire, spesso anche esplicitamente, altre volte coperti dal velo sottile di grandi questioni formali, pedagogiche, religiose, nazionali. La parte più letta, e più discussa, del *Ciceronianus* di Erasmo sarà ad esempio quella dedicata a una rassegna di scrittori europei contemporanei, con relativi giudizi sullo stile di ciascuno, parte che naturalmente scatena il gioco delle presenze, delle assenze, dello spazio dedicato a ciascuno. Colpisce dunque ancora di più il fatto che il canone si presenti in modo totalizzante, si definisca in termini fortemente «oggettivi»: esso propone i propri valori, i propri modelli come onnicomprensivi, esalta l'unità contro la degradazione rischiosa della molteplicità, l'eterno contro la varietà insicura del presente e del passato; è fiducioso nella possibilità di controllare il futuro; ha una forte carica pedagogica, lega, come si diceva, la lettura alla scrittura, nel senso che fornisce la griglia attraverso cui travasare nei nuovi testi le bellezze depositate nei testi esemplari, si propone, in altri termini, come una modalità di controllo della memoria letteraria e del suo ruolo creativo.

I criteri

I criteri che vengono usati per individuare i modelli sono di diversa natura. Si invoca da un lato la storia, la sostanziale convergenza di giudizi che essa comporterebbe. Ho scelto come modello Cicerone, scrive ad esempio Paolo Cortesi, «quia videbam hunc unum omnium saeculorum consensu principem esse indicatum»⁸. È chiaro tuttavia che il consenso storico è solo la conseguenza di un valore oggettivo, che nasce dalla capacità che alcuni testi hanno di realizzare alcuni principii estetici, di incarnare – e di rendere dunque visibile – un'idea di perfezione. Esempolari, da questo punto di vista, sono le *Prose della volgar lingua*⁹. La scelta delle ope-

⁸ La lettera del Cortesi a Poliziano è in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 904-910 (cfr. p. 906).

⁹ Sulle *Prose*, oltre alla citata introduzione di Dionisotti, cfr. G. SANTANGELO, *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Sansoni, Firenze 1950; G. MAZZACURATI, *Pietro Bembo e la questione del volgare*, Liguori, Napoli 1964; C. DIONISOTTI, *Pie-*

re che devono fornire il modello per la lingua e per lo stile appare come il risultato di un'analisi che filtra i testi attraverso la griglia della retorica classica, che li interroga cioè dal punto di vista della qualità della *inventio*, della *dispositio* e della *elocutio*; della corrispondenza fra materia e «voci» (nell'ottica dei tre livelli di stile) e analizza infine le diverse «parti» da cui nascono le due qualità fondamentali della gravità e della piacevolezza. Se la griglia comprende in sé una pluralità di opzioni, il Bembo opera, come è noto, secondo un preciso criterio di selezione, depurazione e sostanziale semplificazione. Così ad esempio subito dopo aver doverosamente ricordato i tre tipi di materia, e di «voci» che vi si confanno, precisa: «tuttafiata generalissima et universale regola è in ciascuna di queste maniere e stili, le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci scegliere e recare alla nostra composizione che si possa»¹⁰. La ricostruzione storica delle vicende della lingua e della poesia italiana è fatta in vista del suo compimento in Petrarca, così come la celebre analisi delle varianti petrarchesche è anche una dimostrazione di come si possa percorrere la via che porta alla perfezione: «il Petrarca lasciamo stare che non togliesse a dire di ciò che dire non si potesse acconciamente, – scrive, con un riferimento polemico a Dante – ma, tra le cose dette bene, se alcuna minuta voce era, che potesse meglio dirsi, egli la mutava e rimuoveva, infine a tanto che dire meglio non si potesse a modo alcuno»¹¹. Più avanti, dopo aver enumerato le parti riconducibili ai due capi della gravità e della piacevolezza, osserva che «il Petrarca l'una

tro. Bembo e la nuova letteratura, in V. BRANCA (a cura di), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Olschki, Firenze 1967, pp. 47-59; P. FLORIANI, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1976; M. POZZI, *Lingua, stile, società. Studi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989; G.M. CAO, *L'eredità picchiana: Gianfrancesco Pico tra Sesto Empirico e Savonarola*, in P. VITI (a cura di), *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*, Olschki, Firenze 1994, pp. 231-245 (cfr. pp. 243-244); M. TAVONI, *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, *Le opere*, I, Einaudi, Torino 1992, pp. 1065-1088.

¹⁰ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Sansoni, Firenze 1961, p. 314.

¹¹ Ivi, p. 315.

e l'altra di queste parti *empie* maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro»¹². C'è una specie di schema ideale, una scacchiera topica che il Petrarca *riempie* in modo perfetto; è in altri termini in atto, possiamo pensare, un rapporto circolare fra modelli estetici, schemi retorici e scelte di gusto e di lettura.

E veniamo al passo delle *Prose* in cui si fa ricorso, fra l'altro, al criterio del consenso storico: se si deve scegliere fra due autori,

considerando a parte a parte il suono, il numero, la variazione, il decoro et ultimamente la persuasione di ciascun di loro, e quanta piacevolezza e quanta gravità abbiano generata e sparsa per gli loro componimenti, et con le parti, che ci raccolse M. Carlo, dello scegliere e del disporre, prima da noi medesimamente considerate, ponendole, potremo sicuramente conoscere e trarne le differenze. E per ciò che tutte queste parti sono più abondevoli nel Boccaccio e nel Petrarca, che in alcuno degli scrittori di questa lingua, *aggiuntovi quello che M. Carlo primieramente ci disse, che valeva a trarne il giudicio che essi sono i più lodati e di maggior grido*, concludere vi può M. Carlo da capo, che niuno altro così buono o prosatore o rimatore è, M. Ercole, come sono essi¹³.

Il consenso storico è qui solo un'aggiunta, una conferma a qualcosa che già si era manifestato attraverso un riscontro oggettivo e storico fra testi e griglia valutativa.

Analogo gioco fra modello dato e empiria storica possiamo rintracciare nella lettera che Bembo aveva scritto a Giovan Francesco Pico nel 1512, a proposito del ciceronanesimo (ma, al di là delle date di pubblicazione delle opere, bisognerà ricordare la lunga gestazione delle *Prose*, per cui la composizione dei primi due libri risulta contemporanea al dibattito sul modello ciceroniano)¹⁴. A un certo punto Bembo ricostruisce le diverse tappe da lui percorse prima di arrivare alla scelta esclusiva di Cicerone e Virgilio come modelli per la prosa e per la poesia. In termini molto significativi –

¹² Ivi, pp. 321-2.

¹³ Ivi, p. 343.

¹⁴ Cfr. V. CIAN, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531)*, Loescher, Torino 1885, p. 50.

su cui avremo occasione di fermarci più avanti – Bembo ricorda di avere in un primo tempo cercato di esprimersi in modo originale, poi di aver preso a modelli scrittori meno grandi, nella speranza che potessero costituire una tappa intermedia; solo dopo aver sperimentato i limiti e gli errori di queste altre opzioni, egli dice, ha fatto la sua scelta, «in quo porro adhuc eo libentius conquiesco, quod aliis prius tentatis omnibus diligenter rationum viis, ea me tanquam portus ex longo errore diu iactatum excepit»¹⁵. Non abbandoneremo mai, aggiunge, l'imitazione di Cicerone e Virgilio, così che «vicinius ad perfectam rationem illis ducibus, quam ullis aliis, progredi et pertendere possemus»¹⁶. Anche qui il finale della storia non è sorprendente, ma del tutto prevedibile nella sua esemplarità: è significativo fra l'altro che venga presentato come il punto d'arrivo di esperienze erronee che hanno investito tutte le alternative praticabili («aliis prius tentatis *omnibus* rationum viis»).

Uno vs molteplici

C'è una specie di culto dell'unità che caratterizza i fautori del ciceronanesimo, la ricerca cioè di un modello unitario che concentri in sé tutte le bellezze altrimenti disperse e frammentate. Ad esempio Paolo Cortesi concorda con chi osserva che la prosa latina, da Livio, a Quintiliano, a Lattanzio, presenta una varietà di scelte stilistiche, ma tutto questo gli sembra un'ulteriore riprova della grandezza inarrivabile di Cicerone: dobbiamo pensare, egli scrive, «eum ipsum hominem mirabilem fuisse, ex quo tam diversa ingenia tamquam ex perenni quodam fonte defluerint»¹⁷. La *reductio ad*

¹⁵ «E in questa mi riposo finora tanto più volentieri poiché, dopo aver diligentemente sperimentato tutti gli altri tipi di strade, questa mi ha accolto come un porto, dopo che un lungo errare mi aveva sballottato qua e là» (*Le epistole «De imitatione» di Giovan Francesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di G. Santangelo, cit., p. 53).

¹⁶ «Con la loro guida, più che con quella di alcun altro, possiamo arrivare vicini alla perfezione» (Ivi, p. 54).

¹⁷ «Che fu degno di somma ammirazione l'uomo da cui, come da una fonte perenne, derivarono ingegni tanto diversi» (*Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 908-909).

unum della molteplicità si esprime qui significativamente attraverso l'immagine della fonte, che, come ha mostrato David Quint, si lega nel Rinascimento alla questione della *auctoritas* letteraria¹⁸.

Perché mai, si interroga Bembo nella lettera a Pico, dovremmo imitare altri autori, tralasciando così il meglio a favore di ciò che gli è inferiore, quando c'è un autore che concentra in sé tutti i pregi, «ut quae singula insunt in caeteris, ea universa in uno illo splendidiore etiam ornatioreque conspiciantur»?¹⁹ Del tutto simile è il modo in cui il Petrarca viene presentato all'inizio del II libro delle *Prose*, al culmine di una breve storia della poesia italiana delle origini: «Seguì a costoro il Petrarca, nel quale *uno tutte* le grazie della volgare poesia raccolte si veggono»²⁰.

Sulla stessa lunghezza d'onda sarà Etienne Dolet, quando scrive che la natura ha generato Cicerone

ut in eo omnia artis dicendi ornamenta et virtutes dispicere possemus. Quare si ars tota dicendi, imago quaedam est et similitudo in ingeniis omnium insita, quo potius oblectabimur, cui potius similes esse cupiemus, quam ipsi illi, in quo veram artis oratoriae imaginem contemplemur?²¹

Si capisce allora perché la molteplicità si presenti carica di una connotazione negativa, perché la diversità diventi un disvalore. Si potrebbe fare una rassegna delle diverse tipologie di immagini, tutte negative, che bollano l'esperienza della molteplicità. Ci sono ad esempio immagini che hanno a che fare con l'oscurità e la sporci-

¹⁸ D. QUINT, *Origin and Originality*, cit.

¹⁹ «In modo tale che le cose che singolarmente si trovano in tutti gli altri, in lui solo si possono osservare tutte insieme, e anche più splendenti e più ornate?» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 41).

²⁰ BEMBO, *Prose*, cit., p. 308.

²¹ «Affinché in lui possiamo osservare tutti gli ornamenti e le capacità dell'arte del dire. Perciò se tutta l'arte del dire consiste in una specie di immagine e di similitudine che è presente negli ingegni di tutti, di chi meglio ci diletteremo, a chi vorremmo assomigliare più che a colui nel quale possiamo contemplare la verace immagine dell'arte oratoria?» (E. DOLET, *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, a cura di E.V. Telle, Droz, Genève 1974, pp. 163-4).

zia: Bembo, quando ricorda di aver provato a imitare altri autori, scrive che essi non lo hanno aiutato ad accedere al modello più alto, ma hanno infettato il suo animo di macchie, «quibus residentibus perfectae rationis ulla in eo depingi recte facies imagoque non posset»²². Ricorrenti sono le immagini ispirate al motivo del viaggio: non esistono strade diverse per la bellezza; esistono solo pericolose deviazioni che fanno perdere in mezzo agli sterpi²³, o affrontare navigazioni incerte, tempeste pericolose, senza la sicurezza di una guida, senza il punto di riferimento di un porto sicuro.

Analoga è la funzione delle metafore culinarie: il sapore, la dolcezza, la raffinatezza stanno tutti da una parte sola; la varietà può produrre solo un risultato sgradevole²⁴; il cambiamento può servire tutt'al più a ridare sensibilità al palato troppo assuefatto, a ricreare, diremmo oggi, quella percezione straniata che l'arte richiede: si possono anche leggere gli altri autori, scrive Dolet, ma solo a uno scopo:

ut, sicut obtusum quotidiani cibi suavitate palatum, aceto aut acerbiorum aliquo iure irritamur, gustatuique consulimus, ita assidua Ciceronis lectione contractum, si quod contrahi potest, fastidium autorum crudiorum acerbitate depellamus²⁵.

²² «E fin che c'erano loro, in esso non era possibile raffigurare bene nessuna immagine o parvenza del giusto modo di scrivere» (*Le epistole «De imitatione»* cit., p. 53).

²³ Senza una guida sicura, scrive il Cortesi, uno vaga a caso, tra le spine, «deius inter spinas volutatur», mentre chi si affida a Cicerone «ex proposito itinere ad constitutum locum sine lapsu et molestia contendit» («senza fatica e senza sbagliare raggiunge il luogo destinato per la strada che era stata fissata»: *Prosatori latini*, cit., pp. 910-911).

²⁴ «Fieri enim non potest quin varia ciborum genera male conquantur, et quin ex tanta colluvione dissimillimi generis inter se verba collidantur» («Di necessità cibi vari vengono mal digeriti insieme; analogamente parole troppo diverse contrastano in così eterogenea mescolanza»; *Ibid.*). L'immagine del cibo usata per questioni retoriche ha alle spalle – come del resto le altre immagini che stiamo vedendo – una lunga tradizione. Sulla presenza del cibo nella letteratura del Rinascimento, cfr. M. JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquet et propos de table à la Renaissance*, Librairie José Corti, Paris 1987.

²⁵ «Così che, se abbiamo il palato reso insensibile dalla dolcezza del cibo quotidiano, lo irritiamo con l'aceto o con qualche liquido più aspro, e in questo

La formulazione forse più intransigente di questo aspetto del canone, che riduce la differenza a disvalore, si ha in uno degli incunaboli, e cioè nella lettera di Paolo Cortesi. Egli prende spunto da una delle obiezioni più forti degli avversari, e cioè la molteplicità degli individui, la varietà delle nature umane, per ribadire con intransigenza il valore dell'unicità del modello. È vero, egli scrive, che gli uomini sono diversi fra di loro, ma unico è per tutti il modello, la forma («una tamen est omnibus figura et forma»). Ci sono sì anche gli zoppi, o persone prive di un braccio o di una gamba, ma, rispetto alla forma umana, mancano appunto di qualcosa. Allo stesso modo, conclude, «eloquentia una est ars, una forma, una imago. Qui vero ab ea declinant, saepe distorti, saepe claudi reperiuntur»²⁶. La celebrazione dell'uno non lascia spazio alcuno fuori di sé.

L'eternità

Il canone classicista, proprio perché ha a che fare con l'idea, con la perfezione, tende a porsi fuori dalla dimensione molteplice del tempo: è così fiducioso nei suoi criteri di valore che non ha dubbi sul futuro: l'eternità è la sua dimensione ideale. Già Petrarca, del resto, aveva fiduciosamente scritto una lettera ai posteri, dove dichiarava la propria estraneità al presente e il proprio amore per l'antico²⁷. «A' futuri secoli debbiamo ancor riguardar, pensando a

modo provvediamo al senso del gusto, allo stesso modo cacciamo via con l'asprezza di autori più acerbi l'assuefazione fastidiosa, se mai ci può essere, provocata dalla continua lettura di Cicerone» (E. DOLET, *Dialogus*, cit., p. 62).

²⁶ «Unica è l'arte dell'eloquenza, unica l'immagine, unica la forma. Coloro che da questa si allontanano sono storti e zoppi» (*Prosatori latini*, cit., pp. 908-909).

²⁷ «Incubui unice, inter multa, ad notitiam vetustatis, quoniam michi semper etas ista displicuit; ut, nisi me amor carorum in diversum traheret, qualibet etate natus esse semper optaverim, et hanc oblivisci, nisus animo meo me aliis semper inserere» («Tra le tante attività, mi dedicai singolarmente a conoscere il mondo antico, giacché questa età presente a me è sempre dispiaciuta, tanto che se l'affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente, sempre avrei preferito d'esser nato in qualunque altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre inserendomi spiritualmente in altre») (F. PETRARCA, *Posteritati*, in *Prose*, a cura di G.

tutte quelle cose che potessero dispiacer a tutti quelli che dopo noi verranno», scrive Giulio Camillo nel testo in cui – molto civilmente, del resto – polemizza con il *Ciceronianus* di Erasmo²⁸. Ma è nelle *Prose* del Bembo che il tema dell'eternità compare nel modo più chiaro: Giuliano dei Medici si oppone all'anacronistico ritorno a modelli trecenteschi, e alla separazione fra lingua scritta e lingua parlata, notando che «si potrebbe dire [...] che noi scriver volessimo a' morti più che a' vivi»²⁹. Il Bembo gli risponde, per bocca del fratello, che lo scrittore deve piacere non solo ai contemporanei, ma anche ai posteri, e poiché non si sa come muteranno i costumi, «è da vedere che alle nostre composizioni tale forma e tale stato si dia, che elle piacer possano in ciascuna età, et ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care»³⁰. Per far questo, continua, ci si deve basare su una *auctoritas* che è a sua volta fuori dal tempo, costituita com'è da una specie di comunità ristretta e ideale di «dotti e scienziati uomini»:

Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle composizioni d'alcuni secoli dona grido et autorità, ma sono pochissimi uomini di ciascun secolo, al giudizio de' quali, per ciò che sono essi più dotti degli altri riputati, danno poi le genti e la moltitudine fede, che per sé sola giudicare non sa dirittamente³¹.

E in quest'ottica atemporale anche i criteri relativi alla vita e alla morte si rovesciano:

A' morti scrivono coloro, le scritture de' quali non sono da persone lette giamai, o se pure alcuno le legge, sono que' tali uomini di volgo, che non hanno giudizio e così le malvage cose leggono come le buone; per che essi morti si possono alle scritture dirittamente chiamare³².

Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 2-19; cfr. pp. 6-7).

²⁸ G. CAMILLO, *Trattato dell'imitazione*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, I, pp. 161-185; cfr. p. 175.

²⁹ P. BEMBO, *Prose*, cit., p. 299.

³⁰ Ivi, p. 300.

³¹ Ivi, p. 302.

³² *Ibidem*.

È interessante notare la consonanza profonda tra questo atteggiamento e quello di un moderno critico, Marc Fumaroli: nell'*Age de l'éloquence* egli rilegge la disputa sul ciceronianesimo in una chiave che sottolinea il valore pedagogico che i modelli hanno al di là della storia, e al di sopra dell'individuo. Per Bembo, egli scrive, l'imitazione non è schiavitù, ma è «l'essence même de la liberté artistique; en l'insérant dans une tradition, elle préserve l'artiste du déterminisme aveugle de sa propre subjectivité»³³.

Con grande forza dunque il canone classicista proclama la sua presunzione di porsi al di sopra del variare del tempo. La «forma» destinata ad essere bella in eterno è quella che si costruisce ricordando e imitando i perfetti modelli antichi. In questo senso l'enigmatico quadro di Tiziano – la cosiddetta Allegoria della prudenza, che ora si trova a Londra, alla National Gallery, in cui tre teste di animali sono associate ai tre volti di un giovane, di un uomo maturo e di un vecchio – può essere visto come emblematico del classicismo cinquecentesco, della sua sfida contro il mutare delle cose, del suo sogno di controllare le facce del tempo. Il quadro di Tiziano corrisponde del resto a una delle immagini del teatro della memoria di Giulio Camillo³⁴.

Lo stile personale

Quale spazio lascia il canone all'espressione individuale? Come si può costruire uno stile personale entro parametri così nitidi e così inesorabili?³⁵ La categoria della imitazione e, tutt'al più, della imitazione/emulazione, costituisce la risposta canonica a questa domanda. Lo spazio individuale si delinea come lo spazio della varia-

³³ M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, cit., p. 85.

³⁴ G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Sellerio, Palermo 1991, pp. 110-111. Sul quadro di Tiziano cfr., anche per indicazioni bibliografiche, la scheda di M. ROSSI nel catalogo *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Electa, Milano 1989, p. 44.

³⁵ Su alcuni caratteri della riflessione occidentale sullo stile, cfr. C. GINZBURG, *Stile. Inclusione ed esclusione*, in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 136-170.

zione e della combinazione, uno spazio compreso fra i due poli di una meccanica ripresa di componenti dei testi esemplari e di loro riassemblaggio, e quello di una personale rielaborazione.

Proprio su questo punto – sul ruolo del singolo scrittore, sulla natura e sulla qualità del suo personale contributo – infuria la polemica. E anche qui il gioco dell'uso e del rovesciamento di un patrimonio topico di metafore si fa piuttosto interessante. C'è intanto da notare che il canone della imitazione/emulazione è per così dire trasversale: sia per i ciceroniani che per i loro avversari, esso funziona da mediatore fra i processi della lettura e quelli della scrittura. Il punto diventa allora quello del rapporto fra individuo e tradizione esemplare, nel senso che entrano in gioco sia la quantità dei modelli sia la qualità della loro presenza, e della loro funzione, nel momento della scrittura. Una radicale polarità investe infatti, come già si diceva, la questione della molteplicità e quindi della varietà individuale. Ai ciceroniani essa appare come semplice disvalore e deviazione, mentre gli avversari la considerano un dato naturale e irrinunciabile. Pico ad esempio considera la perfezione dell'unità, e dell'idea, incompatibile con il mondo umano³⁶. Nel mondo sublunare l'uno si esprime attraverso la molteplicità; nessuno può realizzare l'idea, «quandoquidem non uni tantum, sed omnibus et universis distribuit praeclara sua munera: ut ex ipsa varietate totius universi pulchritudo constituatur»³⁷. Proprio per questo anche nell'imitazione bisogna assecondare quel «proprium et congenitum instinctum et propensionem animi» di cui parla Aristotele, «quam frangere et aliorum vertere est ipsam plane violare naturam»³⁸. In questa ottica lo stile appare come l'immagine fedele della natura individuale³⁹,

³⁶ Su Pico cfr. Charles B. SCHMITT, *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) and His Critique of Aristotle*, Martinus Nijhoff, The Hague 1967.

³⁷ «Poiché ha distribuito le splendide sue risorse non a uno soltanto, ma a tutti e a ciascuno, così che la bellezza risulti costituita dalla varietà del tutto» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 28).

³⁸ «L'istinto che è proprio e innato, la propensione dell'animo [...] se la si spezza e capovolge, si fa qualcosa che corrisponde esattamente a violare la natura stessa» (Ivi, p. 27 e p. 28).

³⁹ Anche per questo aspetto della questione, Petrarca costituisce una premessa essenziale. Mi limito a citare un passo della celebre lettera a Boccaccio sulla

così che la spontaneità del gusto, le preferenze di ciascuno, diventano i segni di una corrispondenza fra le nature, di una simiglianza fra lettore e scrittore. Leggiamo quanto scrive Pico a questo proposito:

Dicturus est fortasse quispiam, eos qui magis nobis placent, esse magis imitandos: quod ego quidem non condemnarim: placeat prae aliis Plauto, placeat Cicero, non opinione solum, sed stilo Platonico: eos sequamur. Nam quanquam sua est cuique propria facies animi, sicut et corporis: ut duos omnino similes non facile sit invenire. Minor tamen in animo nostro cum aliquibus prae aliis est dissimilitudo, atque per hoc facilius erit nobis uti similes evadamus⁴⁰.

Un tema analogo torna, con più forza, in Erasmo. L'imposizione di un modello unico per la scrittura appare come una scelta fanatica, come una violenza contro la molteplicità delle nature individuali. Il ciceroniano viene a creare una barriera artificiale fra la natura dell'autore e la sua opera, interrompe e deforma il rapporto speculare che la natura ha creato fra il dentro e il fuori, fra l'animo di chi scrive e il suo stile:

Quod ipsa quoque natura repugnat isti affectationi, quae voluit orationem esse speculum animi. Porro quum tanta sit ingeniorum dissimilitudo,

Divina Commedia, dove ricorda il suo primo incontro con l'amico: non posso dimenticare, egli scrive, quando io attraversavo l'Italia nel cuore dell'inverno e tu «non affectibus solis, qui quasi quidam animi passus sunt, sed corporeo etiam motu celer, miro nondum visi hominis desiderio prevenisti, premissis haud ignobilis carmine, atque ita prius ingenii et mox corporis tui vultum michi quem amare decreveras, ostendisti» («Non coi soli affetti – che sono come i passi dell'anima – ma con la persona celermente mi venisti incontro per il desiderio grande di conoscere un uomo non mai visto prima d'allora, facendoti precedere da versi veramente pregevoli; e così proponendoti d'amarmi, mi mostrasti prima l'aspetto del tuo animo che non quello del tuo viso») (*Fam.*, XXI, 15, in *Prose*, cit., pp. 1012-1013).

⁴⁰ «Qualcuno forse dirà che dobbiamo imitare soprattutto quelli che ci piacciono di più; io non avrei da dire nulla in contrario: ci può piacere Platone, ci può piacere Cicerone, che è platonico non solo per le idee, ma anche per lo stile: seguiamoli. Infatti benché ciascuno abbia dei lineamenti dell'anima che gli sono propri, come i lineamenti del corpo, così che non è facile trovare due che siano del tutto simili, tuttavia ciò che differenzia il nostro animo da quello degli altri può essere minore nei confronti di alcuni, ed è per questo che ci riuscirà facile diventare simili a costoro» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 29).

quanta vix est formarum aut vocum, mendax erit speculum, nisi nativam mentis imaginem referat, et hoc ipsum, quod in primis delectat lectorem ex oratione scriptoris affectus, indolem, sensum ingenumque cognoscere, nihilo minus quam si complures annos cum illo consuetudine egeris⁴¹.

C'è in Erasmo un ideale di trasparenza, per cui le parole, lo stile, sono il prolungamento dell'animo, sono i segni veritieri della natura dello scrittore⁴². Questo comporta anche un modello ermeneutico che il ciceronanesimo infrange: imporre un unico autore da imitare vuol dire per Erasmo colpire al cuore il carattere vitale non solo della scrittura, ma anche della lettura, quello per cui con gli autori che si amano si instaura un dialogo che va oltre le barriere del tempo. Il ciceronanesimo, nella sua fanatica *reductio ad unum*, spezza il patto implicito che lega lo scrittore ai suoi lettori, il patto da cui deriva il gusto dell'agnizione di una segreta simiglianza⁴³ e che trasforma la lettura in un incontro personale⁴⁴.

Il dibattito sul canone classicista si rivela così come un dibattito sul circolo lettura/scrittura/lettura, sui modi cioè della ricezione: stiamo vedendo infatti che la questione dello stile individuale coinvolge la questione di come lo scrittore legga e riusi i testi, e di co-

⁴¹ «Anche alla natura stessa, che ha voluto che il linguaggio fosse specchio dell'anima, ripugna codesta affettazione. – scrive Erasmo – Del resto se tanta è la varietà degli ingegni, lo specchio sarà menzognero, se non riporta la naturale immagine della mente. E proprio questo è ciò che soprattutto piace a chi legge, e cioè conoscere da ciò che gli autori scrivono le loro passioni, l'indole, il modo di sentire e l'ingegno, esattamente come se si fosse loro amico da molti anni» (ERASMO, *Ciceroniano*, cit., pp. 286-287).

⁴² Sul rapporto fra ritratto interiore, affidato agli scritti, e ritratto esteriore, affidato agli artisti, sono incentrate le iscrizioni che accompagnano le medaglia di Erasmo fatta da Quentin Metsys nel 1519 (cfr. T. CAVE, *The Cornucopian Text*, cit., p. 48; e L. JARDINE, *Erasmus*, cit.).

⁴³ Perché credi, scrive Erasmo, che dopo aver amato diversi poeti, mi sia fermato soprattutto su Orazio? «Quid existimas in causa fuisse, nisi geniorum arcanam quandam affinitatem, quae in mutis illis literis agnoscitur?» («Quale motivo credi ne fosse, se non un'arcana affinità di spiriti, che traspare sotto quelle lettere mute?») (*Ciceroniano*, p. 288).

⁴⁴ Erasmo mostra qui di condividere un'idea di lettura che è piuttosto diffusa e che trova la sua più famosa formulazione nella lettera di Machiavelli a Francesco Vettori.

me a sua volta predisponga, attraverso la scrittura delle sue opere, le modalità della loro ricezione. Ed è interessante che proprio intorno a questo tema si scatena una specie di «guerre des images»⁴⁵.

Erasmus rimprovera ai ciceroniani di adottare una maschera che, come si diceva, rende il testo opaco, trasmette una immagine falsata dell'interiorità. Questo comporta una forma di inganno, «quum imposturae genus sit teipsum non exprimere, sed alienae formae praestigium oculis hominum obiiicere»⁴⁶. Nello stesso tempo il ciceroniano rinnega se stesso, si condanna alla alienazione. In quanto stravolge i meccanismi naturali, il ciceronanesimo comporta così una specie di vampirismo: Nosopono, che nel dialogo di Erasmo incarna il ciceroniano tipico, è consumato dalla sua dedizione totale al nuovo culto e alle solitarie fatiche che esso comporta: da allegro compagno, dedito ai piaceri della vita quale era, si è ridotto a una specie di larva, a stento riconoscibile dai suoi antichi compagni.

E il tema della consunzione, della non vitalità, della morte, torna con insistenza nei testi anticiceroniani. Una passiva fedeltà al modello inceppa la spinta individuale, blocca la capacità espressiva, aveva scritto Poliziano: «Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis praesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt»⁴⁷. Pico coniuga insieme il motivo della maschera con quello

⁴⁵ Derivo l'espressione da un libro che la usa in tutt'altro contesto: S. GRUZINSKI, *La guerre des images de Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Fayard, Paris 1990.

⁴⁶ «Mentre sarebbe una specie di impostura non esprimere se stesso, bensì porgere agli occhi degli uomini l'inganno della forma di un altro» (ERASMO, *Ciceroniano*, cit., pp. 288-289). E, poco dopo, leggiamo: «Habet animus faciem quamdam suam in oratione velut in speculo relucentem, quam a nativa specie in diversum refingere, quid aliud est, quam in publicum venire personatum?» («L'animo ha una certa sua faccia che brilla nello stile come in uno specchio, e cercare di rifoggiarla in senso diverso sarebbe come presentarsi mascherati al pubblico») (Ivi, pp. 290-291).

⁴⁷ «Coloro i quali stanno attoniti a contemplare solo codesti vostri ridicoli modelli non riescono mai, credimi, a renderli, e in qualche modo vengono spe-

della mancanza di vita: rivestire i nostri concetti di forme ciceroniane, egli scrive, è

tanquam proprium corpus panno peregrinisque coloribus circumvestiri; sed larvae et simulacra, et evanidae umbrae potius quam homines dicentur iis similes quos cupiunt repraesentare. Deerit enim vividum robur et spiritus⁴⁸.

Altre immagini che entrano in gioco, a rappresentare la degradazione che il ciceronanesimo comporta, sono legate al mondo animale. Preferisco il toro o il leone alla scimmia, scrive il Poliziano, anche se la scimmia è più simile all'uomo. Gli imitatori di Cicerone, continua, sono simili a gazze o a pappagalli, che non capiscono cosa dicono:

carent enim quae scribunt isti viribus et vita; carent actu, carent affectu, carent indole, iacent, dormiunt, stertunt. Nihil ibi verum, nihil solidum, nihil efficax. Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tament, ut opinor, exprimo⁴⁹.

La forte affermazione della propria individualità si contrappone dunque ai rischi che il canone comporta, rischi di non vitalità, di degradazione animalesca, di regressione. La subordinazione al modello da imitare, scriverà Pico, ci condanna a non crescere mai, «quasi semper infantes, quasi alitibus postponendi, quibus a parentibus extra nidum eductis satis est si ter vel quater volanteis illos aspexerit»⁵⁰.

gnendo l'impeto del loro ingegno e mettono ostacoli davanti a chi corre, e, per usare l'espressione plautina, quasi remore» (*Prosatori latini*, cit., pp. 904-905).

⁴⁸ «Come se si rivestisse il proprio corpo di panni e colori altrui; ma non li chiameremo uomini, ma piuttosto larve e fantasmi e ombre evanescenti, simili a coloro che vogliono rappresentare. Mancheranno infatti la forza vitale e lo spirito» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 70).

⁴⁹ «Quanti scrivono in tal modo mancano di forza, di vita; mancano di energia, di affetto, di indole; sono sdraiati, dormono, russano. Non dicono niente di vero, niente di solido, niente di efficace. Tu non ti esprimi come Cicerone, dice qualcuno. Ebbene? Io non sono Cicerone; io esprimo me stesso» (*Prosatori latini*, cit., pp. 902-903).

⁵⁰ «Come se fossimo sempre dei bambini, come se fossimo da meno degli

Tutte queste immagini, come si accennava, sono puntualmente rovesciate dai difensori del canone. Abbiamo già visto come, nelle *Prose*, Bembo risponda all'obiezione che si voglia scrivere per i morti, non per i vivi, proprio portando la contrapposizione al di fuori del tempo, nella dimensione dell'eternità.

L'immagine della maschera è ripresa da Etienne Dolet in un contesto violentemente polemico. In realtà, egli dice, Erasmo è il vecchio geloso dei giovani che non lo scelgono più come maestro, vorrebbe che imitassero lui invece di Cicerone; la sua idea del ciceroniano come di uno che maschera la propria vera identità è pura follia: «cuius est haec, nisi dementis et insipientis sententia? alium esse, quam est, velle neminem»⁵¹. La verità è che lui, Erasmo, ha indossato maschere oscene quando ha imitato Apuleio e Luciano: è chiaro che «eum ipsum turpius obscoeniusque personatum in scaenam iam diu prodiisse»⁵².

Al di là degli eccessi polemici, qui – come altrove nel dialogo – Dolet mette in luce quanto di semplificatorio e di illusorio era presente nell'idea erasmiana della trasparenza dello stile, del testo come specchio dell'anima dello scrittore. È folle denunciare la maschera altrui, secondo Dolet, quando non ci si rende conto della maschera che si indossa. Lo stile personale appare in ogni caso come frutto di una contrattazione con testi altrui, la fisionomia del testo è in ogni caso mascherata.

Con più civiltà ma con altrettanta decisione Giulio Camillo aveva ribattuto pochi anni prima all'idea erasmiana del rapporto diretto e inimitabile fra natura individuale e stile. «Io non credo – scrive il Camillo – che la natura dell'autore possa essere imitata già mai, ma solamente que' consigli che da lei procedono[...] Et invero questi consigli sono di tanta virtù[...] che di loro in loco

uccelli, che, una volta portati fuori dal nido dai genitori, imparano a volare dopo aver guardato per tre o quattro volte come volano i loro genitori» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 27).

⁵¹ «Che idea è mai questa, se non da folle e ignorante?» (E. DOLET, *Dialogus*, cit., p. 89).

⁵² «Lui stesso già da tempo si è mostrato sulla scena mascherato in modo più turpe e osceno» (Ivi, p. 90).

della natura a bastanza contentar ci possiamo»⁵³. Camillo dunque condivide con Erasmo l'idea della non imitabilità della natura individuale, ma rifiuta di trarne le stesse conseguenze. Il problema viene decisamente spostato sul piano della retorica e della topica: l'imitazione ha a che fare infatti non tanto con una natura inattigibile, quanto piuttosto con l'artificio retorico e con i suoi meccanismi costitutivi. Siamo evidentemente su una posizione più meccanica e artificiale di quella che caratterizza il Bembo e il classicismo primocinquecentesco. È interessante però vedere come la posizione del Camillo porti alle sue estreme conseguenze un motivo che già percorreva, a partire dal secolo precedente, la polemica dei ciceroniani: se nel '500 Dolet denuncia il fatto che non si può non indossare una maschera, i polemisti del '400 avevano messo in discussione la possibilità stessa di esistenza di uno stile del tutto personale e originale, di un rapporto diretto e trasparente con la propria natura.

La lettera con cui Paolo Cortesi risponde a Poliziano è in questo senso esemplare. Dal nostro punto di vista, inoltre, offre un prezioso repertorio di immagini. Vediamo ad esempio quella del rischio di regressione infantile, su cui farà leva Pico. Viviamo in una fase di decadenza dell'eloquenza, scrive il Cortesi, vediamo che «quasi nativam quandam voce[m] deesse hominibus nostris». Abbiamo dunque bisogno di un modello, «cum et peregrini expertes sermonis alienas regiones male possint sine duce peragraré, et aniculi infantes non nisi in curriculo aut nutrice praeunte inambulant»⁵⁴. Le immagini dello straniero e del bambino esprimono con efficacia quel senso di nostalgia, e di solitudine storica, che, come si diceva all'inizio, il canone classicista porta con sé. Cicerone diventa la figura autorevole che reintegra la perdita, che ricuce il distacco. L'imitazione della sua opera viene ricollegata al tradizionale tema del cibo («corrupti stomachi et intemperantis aegri putabam,

⁵³ G. CAMILLO, *Trattato dell'imitazione*, cit., pp. 178-179.

⁵⁴ «Come se gli uomini del nostro tempo avessero perso la nativa parola»; «a quel modo che gli stranieri ignari della lingua non potrebbero percorrere le terre altrui senza una guida, e i bambini nati da poco non potrebbero camminare se non nella carrozzina o sorretti dalla nutrice» (*Prosatori latini*, cit., pp. 906-907).

deteriorem cibum seligere, salutare et optimum aspernari»⁵⁵), declinato però nella versione dell'allattamento: nessuno, credo, dice Cortesi, è diventato grande se non «ab eo eductus et tamquam lactis nutrimento educatus»⁵⁶. Cicerone appare dunque insieme come nutrice e pedagogo, concentra in sé l'immagine della balia e del padre. E infatti subito dopo la spregiativa immagine della scimmia, tradizionalmente attribuita agli imitatori, viene contrapposta a quella paterna:

Similem [*scilicet* imitationem] volo, mi Politiane, non ut simiam hominis, sed ut filium parentis. Illa enim ridicula imitatrix tantum deformitates et vitia corporis depravata similitudine effingit, hic autem vultum, incessum, statum, motum, formam, vocem, denique et figuram corporis repraesentat, et tamen habet in hac similitudine aliquid suum, aliquid naturale, aliquid diversum, ita ut cum comparentur dissimiles inter se esse videantur⁵⁷.

La similitudine del rapporto padre/figlio è stata classificata da Pigman, accanto alla similitudine delle api, o del cibo mangiato e digerito, come un'immagine di trasformazione⁵⁸. La diversità individuale non può nascere infatti, secondo Cortesi, che dall'accettazione di un rapporto di dipendenza e di autorità, si può costruire, dunque, solo attraverso la differenza che nasce da una somiglianza ricercata e riconoscibile.

La ricerca di uno stile del tutto personale appare ai classicisti come una pericolosa illusione. Se Bembo, nella lettera a Pico, la rappresenta come la tappa iniziale di un cammino che culminerà

⁵⁵ «È proprio di uno stomaco corrotto, intemperante e malato, preferire un cibo deteriore, rifiutando quello ottimo e salutare» (*Ibidem*).

⁵⁶ «Da lui educato e quasi allattato» (*Ibidem*).

⁵⁷ «Io voglio, caro Poliziano, che la somiglianza non sia quella della scimmia con l'uomo, ma quella del figlio col padre. La scimmia imita in modo ridicolo soltanto le deformità e i vizi del corpo in un'immagine deformata; il figlio rende il volto, l'andatura, il portamento, l'aspetto, la voce, la figura del padre, eppure in tanta somiglianza ha qualcosa di proprio, di naturale, di diverso, sì che quando si paragonano sembrano tra loro dissimili» (*Ibidem*).

⁵⁸ G.W. PIGMAN, *Versions of Imitation*, cit.

nel ciceronanesimo, il Cortesi le dedica un vero fuoco d'artificio di immagini. Chi pensa, egli dice, di poter scrivere senza imitare nessuno, finisce col rubacchiare qua e là e produrre un testo caotico, caratterizzato da una varietà disordinata,

cum modo sordidi et inculti, modo splendidi et florentes appareant, et sic in toto genere tamquam in unum agrum plura inter se inimicissima sparsa semina. Fieri enim non potest quin varia ciborum genera male concoquantur, et quin ex tanta colluvione dissimillimi generis inter se verba collidantur⁵⁹.

Metafore agricole convivono dunque con quelle culinarie; torna poi, in un brano che abbiamo già citato, la metafora del viaggio⁶⁰; una singolare similitudine architettonica concentra infine in sé motivi diversi: «Horum sane omnis oratio est tamquam Hebraeorum domus, quibus sunt ad quoddam tempus diversorum hominum bona oppignerata: nam ibi et lacernae et amictus et paenulae et multorum saepe pallia suspensa internoscuntur»⁶¹. Il motivo del furto si associa qui a un pizzico di antisemitismo, e il testo di chi insegue l'araba fenice dell'originalità, condannandosi così allo stadio di un ladruncolo, viene paragonato all'interno disordinato di una casa di pegni. Il paragone fra testo e edificio era già nella tradizione⁶²; il dibattito sul ciceronanesimo contribuisce a rinverdirlo. Come puoi pensare di imitare diversi autori, scrive ad esempio Bembo a Pico, «quasi existimes exaedificandis unis aedibus multa aedium exempla variarum imaginum atque operum omni ex parte

⁵⁹ «Mostrandosi essi ora sordidi e incolti, ora luminosi e fiorenti, dando l'impressione di semi svariati, e fra loro diversissimi, messi a germogliare nel medesimo campo. Di necessità cibi vari vengono mal digeriti insieme; analogamente parole troppo diverse contrastano in così eterogenea mescolanza» (*Prosatori latini*, cit., pp. 910-911).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 910; cfr. nota 23.

⁶¹ «Discorsi così fatti rassomigliano alle case degli Ebrei piene dei beni impegnati in tempi diversi da gente diversa: ecco là una sopravveste, qua un mantello e un vestito e stoffe svariate» (*Ibidem*).

⁶² Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995, pp. 198-203.

posse repraesentari?»⁶³ Cortesi declina questo motivo topico in un modo che sembra collocarsi sulla linea di più famosi paragoni tardocinquecenteschi fra testi, collezioni e Wunderkammern⁶⁴.

La memoria

Per i fautori del classicismo l'originalità, la ricerca personale dello stile, la libertà dai modelli sono un mito proprio perché non ci si libera dalla memoria nel momento in cui si scrive, non si esce, come si diceva, dal circolo della lettura/scrittura. «Omnino, Politiane, certis auctoribus insistendum est – scrive il Cortesi – quibus ingenia formentur et tanquam alantur. Reliquunt enim in animis semina, quae in posterum per se ipsa coalescunt»⁶⁵.

Il controllo sugli autori da imitare è dunque anche un controllo sulla formazione della propria memoria, significa intervenire su quel terreno delicato, al limite fra consapevolezza e automatismo, dove la lettura nutre la scrittura. Così ad esempio Bembo racconta la difficile lotta che ha dovuto ingaggiare contro le macchie che gli autori mediocri avevano lasciato nel suo animo:

Deleri vero ea, quae quis diuturno studio in animo induxit suum, non tam saepe facile est, quam oportet. Sed nihil est profecto tam difficile tamque durum, quod non labore nostro posse vinci superarique videatur, praesertim si in eo, quantum facere et consequi possumus, contendamus. Itaque summa a nobis adhibita diligentia: *e memoria tandem nostra deletis penitus* iis, quae alte tunc imitatione non optimorum insederant in ea

⁶³ «Come se tu pensassi che per edificare un edificio si possano riprendere da ogni dove esempi di varie immagini e di fabbriche diverse» (*Le epistole «De imitatione»*, cit., p. 46).

⁶⁴ Mi riferisco al famoso passo delle *Considerazioni al Tasso* di Galileo, dove l'*Orlando Furioso* viene paragonato a una splendida galleria, e la *Gerusalemme liberata* a uno studiolo disordinato e pretenzioso (G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Opere*, Barbera, Firenze, IX, 1899, p. 69).

⁶⁵ «Mio caro Poliziano, bisogna rimanere fedeli a certi autori sui quali i nostri ingegni si formino e quasi si alimentino. Gettano essi nell'anima nostra come dei semi, che poi col tempo quasi spontaneamente vengono germogliando» (*Prosatori latini*, cit., p. 910).

rationibus, omne meum studium ad illos contuli optimos atque summos, quos dico⁶⁶.

Etienne Dolet attribuisce a Cicerone una funzione maieutica proprio nel delicato momento in cui l'animo genera i concetti, le «sententiae» intorno a cui costruire il testo: la lettura di Cicerone, egli dice, le risveglia in noi,

ut velut consopitam somno cogitationem nostram, vel eam ipsam oscitantem et dormitantem suscitet et exacuat, animumque percutiat, eorum quae illustria, insignita, explicataque legimus, *traducta in memoriam imago* ac quae inchoata sunt et rudia tantum in animis nostris sensa, in vim maiorem deducat faciatque, ut scribentibus nobis praesto sint ea et accincta⁶⁷.

Se dunque per i classicisti non ci si libera dal circolo della memoria, il problema diventa quello non di una illusoria fuga nella libertà e nella originalità dello stile, ma di un controllo sulla memoria, sui modi in cui essa aiuta a travasare nel «nuovo» testo le bellezze degli antichi. Si capisce allora che il teatro della memoria di Giulio Camillo, al di là delle sue componenti magiche e cabalistiche, è esattamente anche il punto di arrivo, l'ideale compimento, del canone classicista. Il teatro di Camillo contiene in sé, depurati,

⁶⁶ «Infatti distruggere ciò che con continua fatica si è introdotto nell'animo non è sempre così facile come invece sarebbe necessario. Ma nulla certamente è così duro e difficile che non sembri che sia possibile vincerlo e superarlo con il nostro impegno, soprattutto se vi ci dedichiamo con tutte le nostre forze così da ottenerlo. Pertanto, messa in atto tutta la nostra diligenza ed essendo riusciti alla fine a cancellare completamente dalla nostra memoria quei modi che vi erano penetrati profondamente nel tempo in cui non imitavamo i migliori, indirizzai tutta la mia fatica verso quegli autori ottimi e sommi, cui faccio riferimento» (*Epistole De imitatione*», cit., p. 52).

⁶⁷ «Affinché risvegli e sproni la nostra ragione, che era come assopita nel sonno, o come sonnacchiosa e mezza addormentata, e affinché l'immagine formata nella memoria di ciò che, leggendo, abbiamo trovato di illustre, significativo, ben ordinato, aguzzi il nostro ingegno e tragga fuori e renda più efficaci quei concetti che nei nostri animi sono rozzi e appena sbozzati, così che al momento di scrivere li abbiamo sotto mano e pronti per l'uso» (E. DOLET, *Dialogus*, cit., p. 66).

selezionati, ordinatamente disposti, le parole, gli artifici retorici dei testi esemplari, vuole essere dunque, nello stesso tempo, un sistema di memoria e una grande macchina che facilita l'imitazione, il riuso della tradizione. Ed è una macchina che cerca di catturare l'idea della eloquenza, una macchina, dunque, che si pone fuori dalla storia, e al di sopra delle differenze linguistiche: alle nuove letterature volgari, all'italiana e alla francese, ad esempio, il teatro vuole indicare la via per catturare la bellezza, per renderla di nuovo visibile nelle nuove e diverse forme che la storia ha generato.

Le novità della storia

Proprio qui, sul terreno delle novità della storia, ci troviamo di fronte a una situazione paradossale.

Erasmus, si diceva, esalta la varietà della natura e della storia contro il fanatismo dei ciceroniani; ha una percezione molto forte della differenza del mondo moderno rispetto a quello classico: il ciceronanesimo, secondo lui, significa la negazione di tale differenza e quindi, in primo luogo, della novità introdotta dal cristianesimo. Per questo esso infrange, sul piano retorico e religioso, il criterio del *decorum*, dell'*apte dicere*: «Porro quum undiquaque tota rerum humanarum scena inversa sit, quis hodie potest apte dicere, nisi multum Ciceroni dissimilis?»⁶⁸. E proprio in questo contesto Erasmo riprende la tematica della maschera, e della alienazione: i ciceroniani si collocano in un mondo che non esiste più, ricreano artificialmente uno spettacolo che è finito, indossano maschere che appartengono definitivamente al passato.

In realtà anche i ciceroniani – ne abbiamo visto un esempio in Etienne Dolet – avvertono con forza la lontananza del mondo classico, e l'immagine di chi, scrivendo in latino, si avventura in un paese straniero, ben esprime un senso di perdita, e di estraneità. Ma proprio su questo si fonda la consapevolezza del carattere tutto

⁶⁸ «Inoltre, giacché tutta la scena del mondo umano è stata sconvolta da ogni parte, chi oggi potrebbe parlare acconciamente, se non uno che sia molto dissimile da Cicerone?» (ERASMO, *Ciceroniano*, cit., pp. 126-127).

libresco, tutto artificiale, dello scrivere in latino: «la lingua latina non si parla più come la nostra popolare o la gallica, – scrive Camillo – et è già fermata ne' libri, e noi, che non siamo nati in lei, se la vogliamo avere, conviene che la cogliamo dai libri dove si è fermata»⁶⁹. La questione dei volgari emerge appunto in questo contesto. Ne risulta in certo senso capovolta la prospettiva di Erasmo, che aveva denunciato il carattere tutto artificiale del ciceronanesimo, in nome della dimensione più naturale di un'imitazione eclettica, rispettosa delle caratteristiche individuali. Camillo gli risponde che nel mondo moderno si parla in volgare e che lo scrivere in latino è operazione del tutto artificiale. Vedere e accettare fino in fondo questa dimensione di artificialità diventa dunque per il Camillo la via obbligata per riconoscere e riprodurre la natura delle cose.

Del tutto simile è la coscienza storica che ha Etienne Dolet: è finita l'era in cui si parlava naturalmente latino, egli scrive, «Latina lingua uti tantum possumus, illam verbis augere, aut schematibus ditare non item»⁷⁰; è vero, egli continua, che è cambiata la religione, ma le parole «ad res et occidentes et renascentes apte semper appositeque accommodari possunt, nisi forte Erasmus (ut antiquitatem aspernatur et novitatis cupidus est) novam linguae Latinae formam induci velit et antiquum sermonem repudiari»⁷¹.

È, come si diceva, una situazione per molti versi paradossale: Erasmo, il difensore della molteplicità e della novità, resta chiuso entro gli schemi linguistici dell'Umanesimo e finisce col non vedere quanto di nuovo e di molteplice esiste, a livello linguistico e letterario, nell'Europa contemporanea⁷². È il canone classicista, invece, che si apre al molteplice, pur senza rinunciare al mito dell'unità, alla ricerca di una forma che sia, e appaia, bella per l'eternità.

⁶⁹ G. CAMILLO, *Trattato dell'imitazione*, cit., p. 163.

⁷⁰ «Possiamo soltanto usare la lingua latina, ma non è più possibile accrescerla con parole o figure retoriche» (E. DOLET, *Dialogus*, cit., p. 42).

⁷¹ «Si possono sempre adattare in modo acconcio e specifico alle cose che finiscono e che rinascono, a meno che per caso Erasmo (che disprezza l'antichità e va sempre alla ricerca del nuovo) non voglia che si introduca una nuova forma del latino e si ripudii la lingua antica» (Ivi, p. 173).

⁷² Sull'atteggiamento di Erasmo nei confronti dei volgari, cfr. J. CHOMARAT, *Grammaire et Rhétorique*, cit., pp. 91-150.