



Classicismo e sperimentalismo
nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di

Rossano Pestarino – Andrea Menozzi – Elena Niccolai

Pavia University Press
Scientifica



Classicismo e sperimentalismo
nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Sei lezioni

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di

Rossano Pestarino – Andrea Menozzi – Elena Niccolai

Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento : sei lezioni : atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014 / a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai. - Pavia, Pavia University Press, 2016. – IX, 122 p. : ill. ; 24 cm. - (Atti)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520280.pdf>

ISBN 9788869520273 (brossura)

ISBN 9788869520280 (e-book PDF)

In testa al front.: Ghislieri

© 2016 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-028-0

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Pavia, Collegio Ghislieri, *Quadriportico*.

Prima edizione: aprile 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) – Italia
www.paviauniversitypress.it – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Premessa

Rossano Pestarino VII

Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento

Lina Bolzoni 1

Ancora sulle strutture macrotestuali della *princeps* delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85

Tobia R. Toscano 19

Anticlassicismi a confronto: Aretino e Ruzante

Luca D'Onghia 53

Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo

Cristina Montagnani 71

Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla *Historia vinitiana*

Claudio Vela 81

Esposizione accademica ed esegesi ludica: un polittico torelliano

Andrea Torre 97

Abstracts 119

Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento

Lina Bolzoni

Sul dibattito che tra Quattro e Cinquecento si sviluppa intorno all'imitazione, alla scelta degli autori da imitare, disponiamo di una ricca bibliografia (cfr. Quondam 1999). Vorrei qui ricordare, molto sinteticamente, che esiste un nesso profondo tra il dibattito sul ciceronianesimo – che intorno al 1490 impegna Angelo Poliziano e Paolo Cortesi, e poi, nel 1512 e 1513, nella Roma di Leone X, viene ripreso da Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico – e il dibattito sui modelli da adottare per la scrittura in volgare. In entrambi i casi si vedono in azione lo stesso canone, gli stessi schemi culturali. 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 conoscere.¹ 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.

A me sembra che nella nostra tradizione di studi sia rimasto in ombra un elemento di non secondaria importanza, qualcosa di simile alla lettera rubata di Edgar Allan Poe, uno di quegli oggetti che, come ha scritto Marcel Proust, «sfuggono alle perquisizioni più minuziose, e che semplicemente sono esposti agli occhi di tutti, passando inosservati, su un caminetto» (Proust 1964, pp. 418-419). La nostra lettera rubata è, a mio parere, la memoria.

Non abbiamo, credo, sufficientemente considerato il fatto che, in un mondo così ossessivamente preoccupato di darsi norme, di fissare dei modelli, la memoria gioca un ruolo essenziale. Se infatti la produzione del nuovo passa attraverso l'imitazione dell'antico, se l'individualità dello scrittore non si può esprimere che facendo proprio un discorso 'altro', scrivere vorrà dire in primo luogo ricordare. 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 Cave² – l'io dello scrittore si esprime solo in un rapporto 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. Tutto si gioca sul rapporto fra imitazione e variazione: è essenziale dunque che l'autore abbia ben presente alla memoria

¹ Si vedano rispettivamente: Dionisotti (2002); Mazzacurati (1985).

² Cfr. Cave (1979) e Greene (1982).

il testo che di volta in volta prende a modello, ma tutto ciò incide fortemente anche sulla natura e la qualità della ricezione. Il lettore ideale, quello che il testo classicista richiede e, nello stesso tempo, contribuisce a costruire, è il lettore che a sua volta è in grado di compiere una «agnizione di lettura»,³ è il lettore cioè che sa cogliere lo spessore del testo, che sa riconoscere i testi ‘altri’ che si stagliano e insieme si nascondono dietro la superficie delle ‘nuove’ parole, è, in altri termini, il lettore che a sua volta ricorda, che è in grado di ripercorrere il processo di imitazione / variazione, e quindi di memoria, che l’autore ha attuato. In altri termini la memoria è essenziale anche perché il lettore possa attivamente partecipare alla sfida, a quella specie di competizione che il testo gli propone. E vorrei ricordare a questo proposito un brano degli *Asolani* del Bembo, là dove Gismondo, il poeta che celebra le gioie dell’amore, risponde a Perottino, l’innamorato infelice, che aveva citato a sostegno della propria visione negativa dell’amore la tradizione poetica: anche se sono felicemente innamorati, dice Gismondo, i poeti parlano di sé in termini dolorosi e straordinari (declinano i cosiddetti «miracoli d’amore»)

non perciò che essi alcuno di que’ miracoli pruovino in sé che i miseri et tristi dicono sovente di provare, ma fannolo per porgere diversi soggetti a gl’inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l’amorosa pittura riesca a gli occhi de’ riguardanti più vaga.⁴

La poesia, ci avverte Gismondo, rende visibile il gioco compiuto dal poeta, che riprende, varia, imita ed emula la tradizione. Qui le metafore visive invitano appunto il lettore a farsi osservatore consapevole, a guardare al testo con uno sguardo che va al di là della prima apparenza perché è consapevole delle regole del gioco e, appunto, è in grado di riconoscere il processo memorativo messo in scena dal poeta.⁵

Ma che cosa, e come bisogna ricordare? Come si plasma la memoria che serve di volta in volta allo scrittore classicista o a quello che ha scelto la strada più avventurosa di seguire modelli diversi, o affidarsi alla propria individualità? C’è una risposta antica e tradizionale a questa domanda. Secondo il modello umanistico la memoria letteraria è frutto di un lungo, faticoso, personale esercizio, si ottiene cioè attraverso un paziente lavoro di lettura, di degustazione, di meditazione dei testi. È un modello di costruzione della memoria che dura anche nell’età della stampa e arriva sostanzialmente fino ai nostri giorni. Nello stesso tempo, tuttavia, si realizzano anche condizioni nuove. Il vecchio modello umanistico, lungo, faticoso, aristocratico, si rivela insufficiente in una età che vede, attraverso la stampa, un forte aumento del pubblico dei lettori. La nuova tecnologia della stampa trasforma inoltre il libro in un prodotto artificiale, rapidamente riproducibile. Si rafforzano così, sotto la spinta di fattori diversi, esigenze di facilità, rapidità, anche di meccanicità nella lettura e nell’apprendimento. I nuovi orientamenti della dialettica e della retorica, che si rifanno a Rodolfo Agricola e a Pierre de la Ramée, promettono di offrire strumenti che servono esattamente a questo scopo. L’uso

³ Nencioni (1967).

⁴ Dilemmi (1991, II, VIII, p. 270).

⁵ Cfr. Bolzoni (2010, cap. III, *La letteratura e il suo pubblico*).

di alberi, tavole, diagrammi, vuole infatti facilitare sia la comprensione che il ricordo del soggetto trattato, in quanto mette sotto gli occhi il metodo seguito per capirlo e conoscerlo. Il vecchio modello di costruzione della memoria diventa così, per alcuni aspetti, insufficiente e obsoleto.

Proprio oggi siamo meglio in grado di capire come ci si possa affidare anche a una strumentazione e a tecniche diverse che dilatano le capacità naturali di ricordare. La nostra familiarità con Internet ci può forse rendere più familiare l'idea di una memoria artificiale, che infatti nel Cinquecento è uno dei termini usati per indicare l'arte della memoria: la costruzione di strumenti per la memoria assume forme quanto mai diverse e attraversa tutto il secolo; i grandi repertori di parole e immagini elaborati a fine secolo (il vocabolario degli Accademici della Crusca e l'*Iconologia* di Cesare Ripa), i trattati sulla memoria, in particolare quei sistemi mnemonici che si pongono a metà strada fra dizionario ed enciclopedia; le raccolte di luoghi comuni, i florilegi di diverso tipo, ad esempio. Ma non bisogna dimenticare il modo in cui il libro è costruito, la strumentazione di cui il testo viene dotato. Ho fatto prima riferimento all'influenza esercitata dai nuovi orientamenti della logica e della retorica, dal ramismo in particolare, e vorrei citare un esempio significativo. Nella Venezia di metà Cinquecento l'Accademia della Fama, che ha come proprio editore Paolo Manuzio, si propone di rinnovare l'enciclopedia del sapere, di attuare un'ampia campagna di volgarizzamenti, di produrre libri che rendano «visibile il sapere». Possiamo farci un'idea di come intendesse realizzare questo progetto attraverso la copiosa produzione di Orazio Toscanella, maestro di scuola e prolifico autore di testi scolastici, collaboratore dei principali editori veneziani, commentatore di Ariosto, interessato a mettere la tradizione retorica al servizio della tradizione latina e volgare. L'uso sistematico di alberi, tavole, diagrammi, mette sotto gli occhi del lettore il procedimento logico seguito per classificare e ordinare il materiale. In questo modo il lettore potrà facilmente ricordare e riusare il patrimonio che la tradizione gli ha trasmesso. L'ordine dei luoghi sulla pagina a stampa riproduce l'ordine degli spazi mentali, e proprio per questo può garantire sia la memoria che la *inventio*. È una nuova versione, tecnologicamente aggiornata, dell'antica tradizione della topica, che fin dall'inizio aveva usato il termine 'luogo' a indicare la fonte dell'invenzione retorica per analogia con un luogo fisico. Possiamo così capire che il libro a stampa, dotato di questi strumenti, agisce da efficace interfaccia tra la biblioteca e lo scrittoio.⁶

I vecchi e nuovi classici, latini e volgari, vengono inoltre accompagnati da indici e apparati sempre più copiosi: troviamo ad esempio il commento, l'allegoria, l'indice delle rime, dei luoghi comuni, delle fonti classiche, ecc., oltre che, a volte, un apparato iconografico. La vicenda editoriale dell'*Orlando Furioso* è, anche in quest'ottica, di grandissimo interesse.⁷ In generale, un testo così confezionato risulta predisposto non solo per essere letto, ma anche per essere ricordato e imitato. Il libro che lo propone offre cioè gli strumenti per la memorizzazione del testo, e quindi anche per la sua riscrittura. Il testo

⁶ Cfr. Bolzoni (1995), cap. I, *Rendere visibile il sapere: l'esperienza dell'Accademia Veneziana* e cap. II *Alberi del sapere e macchine retoriche*. Cfr. inoltre Cevolini (2006).

⁷ Cfr. Bolzoni (2014).

può così facilmente generare da sé nuovi testi e magari nuove invenzioni iconografiche; si trasforma dunque, per usare una felice immagine che Terence Cave ha ripreso da Rabelais, in un testo / cornucopia.

Con queste osservazioni, di carattere molto generale, intendevo richiamare l'attenzione sull'opportunità di integrare i nostri tradizionali approcci critici con un'attenzione alla questione della memoria e alla nuova, molteplice strumentazione di cui il libro a stampa si dota. Vorrei ora fermarmi su due punti specifici:

1. Su come la questione del ruolo della memoria sia presente nel dibattito sul ciceronanesimo.

2. Come due autori, quali Pietro Bembo e Giulio Camillo, collaboratori e amici, e su posizioni molto vicine per quanto riguarda la questione dei modelli da imitare, siano invece rappresentanti di due modelli ben diversi di costruzione della memoria.

In uno degli incunaboli del dibattito sul canone, le lettere che intorno al 1490 si scambiano Paolo Cortesi e il Poliziano, possiamo ritrovare con molta chiarezza le questioni di fondo che animeranno la polemica anche nei decenni successivi. Uno dei punti in discussione riguarda il conflitto fra l'unicità del modello e la molteplicità degli ingegni umani, la diversità degli autori, la ricerca di un proprio stile personale.⁸ 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, «che fu degno di somma ammirazione l'uomo da cui, come da una fonte perenne, derivarono ingegni tanto diversi».⁹ La *reductio ad 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 *autoritas* letteraria.¹⁰ In quest'ottica la differenza viene ridotta a disvalore. Proprio Paolo Cortesi ne dà una formulazione radicale, prendendo spunto da una delle obiezioni più forti degli avversari, e cioè la molteplicità degli individui, la varietà delle nature umane. 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, «unica è l'arte dell'eloquenza, unica l'immagine, unica la forma. Coloro che da questa si allontanano sono storti e zoppi».¹¹ La celebrazione dell'uno non lascia spazio alcuno fuori di sé. Quale spazio lascia il canone all'espressione individuale? Come si può costruire uno stile personale entro

⁸ Rinvio a Bolzoni (2012, pp. 269-290).

⁹ «Eum ipsum hominem mirabilem fuisse, ex quo tam diversa ingenia tamquam ex perenni quodam fonte defluerint». (Garin 1952, pp. 908-909).

¹⁰ Quint (1983).

¹¹ «Eloquentiae una est ars, una forma, una imago. Qui vero ab ea declinant, saepe distorti, saepe claudi reperiuntur» (Garin 1952, pp. 908-909).

parametri così nitidi e così inesorabili?¹² 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 variazione e della combinazione, uno spazio compreso fra i due poli di una meccanica ripresa di componenti dei testi esemplari e del loro riassetto, 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. 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 passiva fedeltà al modello inceppa la spinta individuale, blocca la capacità espressiva, aveva scritto Poliziano: «Coloro i quali stanno attoniti a contemplare solo codesti vostri ridicoli modelli non riescono mai, credimi, a renderli, e in qualche modo vengono spegnendo l'impeto del loro ingegno e mettono ostacoli davanti a chi corre, e, per usare l'espressione plautina, quasi remore». ¹³ 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: «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». ¹⁴ È una famosa rivendicazione del proprio io. In Poliziano dunque la forte affermazione della propria individualità si contrappone ai rischi che il canone comporta, rischi di non vitalità, di degradazione animalesca, di regressione.

La diversità individuale non può nascere invece, 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. Ed è proprio qui, nel cuore di una questione essenziale, che si colloca la questione della memoria. La ricerca di uno stile del tutto personale appare infatti ai classicisti come una pericolosa illusione. Bembo, nella lettera a Pico, la rappresenterà come la tappa iniziale di un cammino che, attraverso limiti ed errori, culminerà nel ciceronanesimo. Paolo 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,

¹² Per alcuni caratteri della riflessione occidentale sullo stile, cfr. Ginzburg (1998, pp. 136-170).

¹³ «Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis repraesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, cURRENTIQUE VELUT OBSTANT ET, UT UTAR PLAUTINO VERBO, REMORAM FACIUNT» (Garin 1952, pp. 904-905).

¹⁴ «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, exprimo» (Garin 1952, pp. 902-903).

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.¹⁵

Metafore agricole convivono con quelle culinarie; interviene inoltre un'altra metafora canonica, quella del viaggio. 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»),¹⁶ una singolare similitudine architettonica concentra infine in sé motivi diversi: «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». ¹⁷ 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 ed edificio era già nella tradizione;¹⁸ il dibattito sul ciceronianesimo contribuisce a rinverdirlo.

Per Cortesi, come 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. «Mio caro Poliziano», – scrive il Cortesi – «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». ¹⁹ L'immagine evangelica del seme entra qui nel cuore del dibattito sul rapporto letterario (sulla scia forse anche di Seneca, che aveva usato la stessa immagine in una delle *Lettere a Lucilio*, 38, 1-2). Comprendiamo che per Cortesi la scelta degli autori da imitare comporta 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.

In modo analogo Bembo racconta nella lettera a Pico la difficile lotta che ha dovuto ingaggiare contro le macchie che gli autori mediocri avevano lasciato nel suo animo:

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

¹⁵ «*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 collidantur*» (Garin 1952, pp. 910-911).

¹⁶ *Ibidem*, p. 910; cfr. nota 23.

¹⁷ «*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.*» (Garin 1952, pp. 910-911).

¹⁸ Cfr. Bolzoni (1995, pp. 198-203).

¹⁹ «*Omnino, Politiane, certis auctoribus insistendum est quibus ingenia formentur et tanquam alantur. Relinquant enim in animis semina, quae in posterum per se ipsa coalescunt*» (Garin 1952, p. 910).

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.²⁰

Come il seme che cade nel terreno, le letture si depositano negli spazi della memoria, vi lasciano un'impronta con cui bisognerà fare i conti, macchie che sarà faticoso cancellare.

Accenti simili, e di grande interesse, troviamo nella polemica suscitata dal *Ciceronianus* di Erasmo, il dialogo pubblicato nel 1528 in cui il grande umanista del Nord metteva alla berlina i ciceroniani romani, insinuando anche il dubbio che nel loro culto fanatico per Cicerone non fosse assente una traccia di paganesimo. Fra gli avversari di Erasmo troviamo Etienne Dolet (1509-1546), il futuro editore del *Gargantua*, che sarebbe stato bruciato come eretico. Nel 1535 egli pubblica il *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, in cui attacca ferocemente uno dei temi centrali del *Ciceronianus*, l'idea cioè che l'imitazione di un unico modello comporta uno stravolgimento della propria personalità, per cui si finisce col presentarsi in pubblico indossando una maschera. In realtà, sostiene Dolet, 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: «Che idea è mai questa, se non da folle e ignorante? Volere che nessuno sia diverso da quello che si è?».²¹ La verità è che lui, Erasmo, ha indossato maschere oscene quando ha imitato Apuleio e Luciano: è chiaro che «lui stesso già da tempo si è mostrato sulla scena mascherato in modo più turpe e osceno».²²

Al di là degli eccessi polemici, qui – come altrove nel dialogo – Dolet mette in luce quanto di semplificadorio 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.

È in questo contesto che Dolet riprende la riflessione sul controllo della memoria, sull'efficacia dell'azione che la lettura dei testi esemplari esercita nella nostra mente. Egli attribuisce infatti 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

²⁰ «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 rationibus, omne meum studium ad illos contuli optimos atque summos, quos dico» (Santangelo 1954, p. 52).

²¹ «Cuius est haec, nisi dementis et insipientis sententia? alium esse, quam est, velle neminem». (Telle 1974, p. 89.).

²² «Eum ipsum turpius obscoeniusque personatum in scaenam iam diu prodiisse» (*Ibidem*, p. 90).

di Cicerone, egli dice, le risveglia in noi, «affinché risvegli e sproni la nostra ragione, che era come assopita nel sonno, o come sonnacchiosa e mezza addormentata, e affinché l'immagine formatasi 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 sbazzati, così che al momento di scrivere li abbiamo sotto mano e pronti per l'uso».²³

Se per i classicisti non ci si libera dal circolo della memoria, il problema diventa quello non di una illusoria fuga nella libertà e nell'originalità dello stile, ma di un controllo sulla memoria, sui modi in cui essa aiuta a travasare nel 'nuovo' testo le bellezze degli antichi. È anche sullo sfondo di questi temi che diventa particolarmente interessante la complessa relazione, di analogie e di differenze, fra Pietro Bembo e Giulio Camillo.

Giulio Camillo,²⁴ poeta e maestro di retorica, commentatore di Petrarca e di Virgilio, interessato alla cabala e all'alchimia, amico di Tiziano, di Lorenzo Lotto, di Sebastiano Serlio, ossessionato dal progetto di un universale teatro della memoria, può apparire a prima vista abissalmente lontano dal mondo di Pietro Bembo. In realtà i rapporti tra i due sono ricchi e ben documentati, e vedono una collaborazione proprio sul terreno di ricostruzione della tradizione letteraria: mi limito qui a ricordare che nel 1523 Camillo spedisce a Bembo una copia manoscritta del *Novellino* e di rime duecentesche, e a rinviare alla recente edizione delle *Chiose al Petrarca* curata da Paolo Zaja.²⁵ Bembo e Camillo sono schierati sullo stesso fronte, per quanto riguarda la questione dei modelli da imitare, sia per il latino che per il volgare. Profondamente diversa è tuttavia, come si accennava, la via che propongono per mettere in atto il processo di imitazione, imitazione e emulazione. A differenza di Bembo, Camillo propone un metodo preciso, una via artificiosa da seguire per controllare il patrimonio della memoria letteraria e per metterla di nuovo a frutto nella scrittura.

Proprio su questo terreno egli segna nettamente la sua distanza da Erasmo, in uno scritto che polemizza con il *Ciceronianus* e che viene pubblicato col titolo di *Trattato dell'imitazione*. A differenza di Erasmo Camillo sottolinea il carattere tutto libresco, tutto artificiale, dello scrivere in latino: «la lingua latina non si parla più come la nostra popolare o la gallica, et è già fermata ne' libri, e noi, che non siamo nati in lei, se la vogliamo avere, convien che la cogliamo dai libri dove si è fermata».²⁶ La questione dei volgari – l'italiano, il francese, ad esempio – emerge appunto in questo contesto. Ne risulta in certo senso capovolta la prospettiva di Erasmo, che aveva denunciato il carattere tutto artificiale del ciceronianesimo, in nome della dimensione più naturale di un'imitazione eclettica, rispettosa delle caratteristiche individuali. Camillo gli risponde che nel mondo moderno per natura si parla in volgare e che lo scrivere in latino è operazione del tutto

²³ «Ut velut consopitam somno cogitationem nostram, vel eam ipsam oscitantem et dormitantem suscitetur et exacuatur, 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 deducatur faciatque, ut scribentibus nobis praesto sint ea et accincta» (Telle 1974, p. 66).

²⁴ Rinvio, anche per la bibliografia, all'introduzione di Bolzoni (2015).

²⁵ Zaja (2009).

²⁶ Weinberg (1970, p. 163).

artificiale. Vedere e accettare fino in fondo questa dimensione di artificialità diventa per Camillo la via obbligata per riconoscere e riprodurre la natura delle cose. «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 della natura a bastanza contentar ci possiamo».²⁷ È interessante il fatto che questo passo viene subito dopo l'affermazione che coloro che negano la validità della imitazione, o predicano una imitazione eclettica, «confondono le parti della eloquenzia», «perché non hanno voluto filosofar intorno a questo fatto».²⁸ Camillo è d'accordo con Erasmo sul fatto che non si può mutare la natura di ciascuno, ma rifiuta di trarne le stesse conseguenze. Il problema viene decisamente spostato sul piano della retorica, o meglio di una filosofia della retorica di cui Camillo ritiene di possedere una chiave innovativa e definitiva: poco più sopra aveva parlato di una «natural filosofia del figurar topicamente»²⁹ di cui rivendica la scoperta. L'artificio retorico e i suoi meccanismi costitutivi: questo è per Camillo il terreno della imitazione. In questo modo egli viene a segnare la propria differenza non solo da Erasmo, ma dallo stesso Bembo. Per Camillo infatti l'imitazione riguarda il modo di scegliere e di costruire le figure retoriche, investe dunque un livello più profondo di quello tradizionalmente collegato con l'*elocutio*. Rispetto a Bembo, inoltre, la via di Camillo non è soltanto tutta retorica e artificiosa, ma più breve e, nello stesso tempo, più meccanica e universale.

Il tentativo che Camillo compie è di cogliere nel profondo la natura dell'artificio retorico, il che significa, nella sua ottica, conoscere e controllare i meccanismi della scrittura letteraria. A questo è dedicata la parte sui «tre principali ordini» che «possono essere della lingua accommodati a vestir ciascun nostro concetto: il proprio, lo traslato, e quello a cui perfino a qui (forse per non essere stato così bene inteso né conosciuto) non è caduto nome e che noi in tutta l'impresa nostra chiamiamo e chiameremo sempre topico».³⁰ I tre ordini delineano in realtà un percorso che cerca di penetrare nel testo a livelli sempre più profondi. Al di là delle parole «proprie» (corrispondenti a un discorso puramente denotativo), e al di là anche delle figure retoriche, Camillo cerca di risalire all'ordine topico, e cioè a quei meccanismi logici che sono alla base della genesi stessa delle figure. Riprendendo infatti una linea che era stata di Rodolfo Agricola, Camillo applica alla retorica gli schemi «topici» che tradizionalmente venivano usati per classificare e per produrre le diverse argomentazioni logiche. In questa ottica l'oratore e ancor più il poeta da un lato usano fino in fondo tutti gli strumenti della logica, d'altro lato ne dilatano il campo d'azione, facendo ricorso anche a luoghi topici deboli dal punto di vista strettamente logico, ma efficaci dal punto di vista espressivo. Vediamo come questo schema logico-retorico entra in gioco nella imitazione letteraria.

Camillo è ad esempio colpito dalla bellezza di un'immagine che Lucrezio usa più volte per parlare della nascita, 'uscire nei paesi della luce' (I, 22-23: «nec sine te quicquam dias

²⁷ *Ibidem*, pp. 178-179.

²⁸ *Ibidem*, p. 178.

²⁹ *Ibidem*, p. 167.

³⁰ *Ibidem*.

in luminis oras / exoritur», leggiamo ad esempio nell’Inno a Venere) e pensa che basterà analizzarla, scomporla, per catturarne il segreto; tutto consisterebbe nel fatto che Lucrezio ricorre al «loco de’ consequenti», ha cioè attinto la sua immagine da ciò che accade dopo la nascita, da ciò che le consegue. Se voglio parlare della nascita – scrive il Camillo – «se io dicessi “uscir ne’ paesi della luce”, si come disse Lucrezio, per mio avviso porterei pericolo di esser notato [...]. Ma la gran laude ch’io posso meritar, in questo terzo ordine topico è posta, che, scoperto l’artificio di Lucrezio, con quel medesimo posso fabricar un’altra figura, non di minor bellezza, senza rubare».³¹ Si tratta di smontare la figura, di ricondurla ai meccanismi che l’hanno generata; in questo modo si passerà dal particolare all’universale, da ciò che è unico e irripetibile a qualcosa che invece si può controllare, manipolare, variare. È esattamente questo procedimento – il ricondurre cioè la figura di un testo ai suoi luoghi topici – che permette di attuare l’imitazione / emulazione dei testi esemplari, che permette dunque di compiere quello che per il classicismo costituisce il punto più alto della imitazione. L’imitazione diventa un procedimento insieme meccanico e obiettivo, un meccanismo che permette di manipolare e riprodurre il tesoro delle bellezze depositate nei testi esemplari.

Gran parte del lavoro del Camillo è dedicato appunto a offrire gli schemi, la griglia logica e retorica, che rende possibile tutto questo. Questo è il senso della sua lunga rielaborazione della teoria delle forme di Ermogene e, soprattutto, del suo lungo lavoro sui luoghi topici. Alla *Topica*, del resto, sarà legata, nel secondo Cinquecento e più oltre, fino al pieno Seicento, gran parte della sua fama. Il singolo testo, la singola figura retorica, danno così accesso al vasto mondo dei possibili, cui il poeta, l’eloquente, opportunamente guidati, potranno attingere. Possiamo vedere qui il carattere per così dire manieristico del classicismo di Camillo, la sua idea che in fondo i segreti della bellezza dei classici siano riconducibili all’artificio, a qualcosa appunto che si può smontare e rimontare. Camillo legge e commenta i poeti (Petrarca e Virgilio in primo luogo), con un impegno che gli assicura una fama notevole, e un posto di rilievo nella cultura e nella pratica letteraria del primo Cinquecento. Nello stesso tempo il suo è una specie di corpo a corpo col testo, volto a strappargli i suoi segreti. Nell’*Artificio della Bucolica* ad esempio studia i modi usati da Virgilio per lodare Varrone per la filosofia epicurea e Gallo per la poesia, e commenta: «Conosciuto il *methodo* siamo certi, che per così fatta via haverebbe possuto lodar più huomini da studi sempre diversi»; in questo modo, aggiunge, «possiamo quasi con mano toccar le vie per le quali è caminato Virgilio, et dietro al lume ch’egli ci fa mover li passi».³²

Camillo si presenta come colui che apre le vie, scopre i tesori nascosti nei classici e nello stesso tempo ridà loro la vita, li rende di nuovo operativi. Vediamo come, nel *Discorso in materia del suo teatro*, egli descrive il suo rapporto con gli antichi retori: nel *Timeo* platonico si racconta che alle origini il Demiurgo affida agli dei suoi ministri il compito di ‘fornir’ la fabbrica: la faranno mortale, imitando quella immortale prodotta dal Demiurgo. Gli antichi retori, sostiene Camillo, sono come il Demiurgo, hanno costruito retoriche

³¹ *Ibidem*, p. 166.

³² Camillo (1594, c. 88v e c. 86v).

vicine all'intelletto, mentre lui «fabbricherà dell'altre che caggiano sotto'l senso».³³ È interessante che, sia pure in un contesto apparentemente modesto, Camillo parli del suo lavoro in termini creativi: come gli dei ministri hanno dato vita al mondo sensibile, così lui ha ricreato la retorica. E nello stesso tempo l'ha rivoluzionata: egli utilizza la lezione degli antichi maestri, come sottolinea più volte, di Cicerone, ad esempio, di Demetrio Falereo, di Ermogene, ma parte dal basso, dalle singole materie invece che dai generi o dalle forme e così, grazie alla strumentazione retorica (la topica) e al Teatro mette subito a disposizione di tutti sia la materia da trattare sia le forme adatte.

Come spesso accade il lettore proietta sul testo le sue attese, i suoi modelli teorici. Così fa Camillo quando legge i classici: vi scopre un 'metodo', e nello stesso tempo sospetta che in realtà loro stessi ne fossero consapevoli, che loro stessi usassero appunto i luoghi topici. Così nell'*Artificio della Bucolica*, a proposito della quarta egloga, leggiamo che Virgilio, «volendo celebrare il nascimento di uno nobilissimo fanciullo, si apparecchia davanti la persona del fanciullo, dalla quale tira sette fonti di lui con poetico artificio, et quantunque undeci ne insegni Cicerone, nondimeno Virgilio ne elesse sette, cioè la natura, la fortuna, lo habito, li studii, li fatti, li casi, l'affettione».³⁴ È davvero singolare questa rappresentazione di Virgilio che, mentre si accinge a scrivere uno dei suoi testi più famosi, visualizza il fanciullo appena nato e vi applica lo schema topico elaborato da Cicerone. Camillo chiaramente vi proietta se stesso, o almeno il modo in cui si mette in scena ad esempio nel *Trattato delle materie*, dove mostra come i suoi luoghi topici siano in grado di produrre testi, di mediare appunto tra memoria e invenzione. Camillo, come sempre alla ricerca di sponsors e protettori, indirizza al duca Ercole d'Este un sonetto che celebra la sua investitura e nello stesso tempo fa vedere con quali procedure l'ha costruito. «Doveva primieramente, come feci, veder se ne gli ordini miei trovava alcuno artificio ridotto all'universale, il qual mi potesse mostrare il camino alla trattatione di questa materia particolare»³⁵ scrive Camillo, il quale poi mette sotto gli occhi del principe il «gorgo dell'artificio», [Figura 1] uno schema basato su 7 luoghi topici opposti (ad esempio 'venuta in signoria', 'partenza da signoria', 'venuta in vita', 'partenza dalla vita'). Per ogni luogo topico sarà possibile attingere al modo in cui i grandi poeti l'hanno trattato: la memoria poetica sarà così pronta all'uso, incanalata entro lo schema dei luoghi topici. Abbiamo qui una macchina retorica; nello stesso tempo l'immagine del gorgo, e della fonte, suggerisce l'idea di qualcosa che vive: tutto ciò l'ho fatto, scrive Camillo, «con l'aiuto della similitudine del Sole e de gli altri fonti topici e risplendono et con soave mormorio corrono».³⁶ È una specie di marchingegno acquatico che si mette in moto: i luoghi retorici sono da sempre nella tradizione associati con la sorgente. Ma certo il punto di riferimento essenziale sono le ruote lulliane, il mito dell'*ars combinatoria*, la possibilità di mettere in azione qualcosa che permette di ricordare e di creare.

³³ Camillo (1579, p. 13).

³⁴ Camillo (1594, cc. 76v-77r).

³⁵ Weinberg (1970, p. 163).

³⁶ Weinberg (1970, p. 168).

Vere e proprie macchine retoriche entrano in gioco nel progetto del Camillo, e le possiamo immaginare, pronte all'uso, accanto ai libri ordinati per tagli e collocati nei diversi luoghi del Teatro. Camillo ne parla anche nel *Discorso in materia del suo teatro*, dove garantisce che esse sapranno offrire tutti gli strumenti necessari quando la materia da trattare è difficile da abbellire, si presta male all'invenzione:

Ma quando la cosa non sarà honesta, ovvero sarà povera, se lo scrittore la metterà dentro del centro di quella nostra artificiosa rota, che già feci vedere al nostro molto Magnifico S.M. Agostino Abioso, le Signorie de quali potranno dir quel, che io al presente passo con silenzio, se lo scrittore adunque la metterà dentro del cerchio della detta rota tirando, ed assumendo dalla circonferentia al centro tutte quelle cose, che la possano aggrandire, potrà senza dubbio farla parer quasi tale, quali sono le grandi.³⁷

La testimonianza di Agostino Abbiosi, oratore e poeta, ambasciatore a Venezia per la città di Ravenna tra il 1527 e il 1528,³⁸ viene qui invocata da Camillo a integrare la descrizione del suo Teatro che egli indirizza a Trifon Gabriele e al gruppo di amici veneziani che si raccolgono intorno a lui. L'«artificiosa rota» di cui parla Camillo e che l'Abbiosi ha potuto vedere con i suoi occhi, doveva essere del tutto simile a quel «gorgo dell'artificio» che vediamo in funzione nel *Trattato delle materie*; le edizioni cinquecentesche ce ne hanno tramandato l'immagine e noi possiamo immaginarlo, oltre che dentro il Teatro del Camillo, a far parte del magazzino ideale di macchine per costruire testi in cui troverà posto ad esempio la macchina dell'Accademia di Lagado, che Gulliver incontra in uno dei suoi viaggi.³⁹

La macchina per produrre testi (l'«artificiosa rota», il «gorgo dell'artificio») si basa sull'artificio, sull'idea di una scomposizione logica dei testi che riesce a catturarne i segreti. Ma è interessante vedere come questo modello della macchina si leghi a suggestioni di altro tipo, a cominciare da quella degli automi, delle statue che si muovono, quasi prendono vita. Nell'*Artificio della Bucolica* Camillo commenta, come fa spesso, il passo delle *Georgiche* (IV, 338 e sgg.) in cui Virgilio fa parlare Proteo legato, e Sileno e le Sibille sciolte; il poeta, dice Camillo, si rifà a Platone, che nel *Menone*

³⁷ Camillo (1579, pp. 20-21).

³⁸ Torre (1960).

³⁹ ««Ella, forse, si stupisce di vedermi lavorare all'impresa di far progredire le scienze speculative con mezzi pratici e meccanici; eppure il mondo non tarderà ad accorgersi della utilità delle mie ricerche, ed io mi lusingo che pensiero più nobile mai zampillò dal cervello di un uomo». [...] Mi condusse, quindi, vicino alla macchina [...] e su questa si trovavano scritte tutte le parole della loro lingua [...]. Il professore mi invitò a prestare attenzione, chè appunto s'accingeva a mettere in moto la macchina. Ciascun discepolo prese, al cenno del maestro, un manico di ferro (ce n'erano quaranta fissati intorno agli orli della macchina) e d'un tratto lo fece girare. Naturalmente la disposizione delle parole cambiò in tutto e per tutto. Il maestro ordinò allora a trentasei scolari di leggere pian piano i vari righi così come apparivano sulla macchina; e quando quelli trovavano tre o quattro parole unite insieme che potevano far parte d'una sentenza, le dettavano ai quattro rimanenti discepoli che fungevano da scrivani. Questo lavoro fu ripetuto tre o quattro volte, e a ogni girata di manico, per il congegno speciale della macchina, le parole cambiavano posto in seguito al rovesciarsi dei quadratini di legno». (Swift 1970, pp. 266-276).

non solamente dimostra la diritta opinione esser men degna della scienza, benché ugualmente utile, ma assomiglia anchora la scienza alle legate statue di Dedalo, et alle sciolte la diritta opinione. Et in vero bella fu cotal similitudine, perciocché quelle artificiose statue, che per le maestrevoli rote si solevano muovere, o per altro artificio, all'ora stavano ferme, et immobili che erano legate strettamente, et all'ora pareva che camminassero, che erano liberate da legami.⁴⁰

Le «maestrevoli rote», «l'artificio», fanno pensare alle macchine retoriche di cui abbiamo parlato, tanto più perché Proteo rappresenta la materia prima, su cui opera l'eloquente. Come gli automi, così la materia, apparentemente legata e immobile nel Teatro del Camillo, si potrà mettere in moto, come a riprendere vita. Il fascino degli automi, delle statue che si muovono e si animano, è presente anche nel *Discorso in materia del suo teatro*, e stavolta è legato all'armonia prodotta dal ritmo degli endecasillabi in Petrarca, di cui Camillo ritiene di aver individuato la legge, la logica compositiva:

In Egitto – egli scrive – già erano fabricatori di statue tanto eccellenti, che condotta che haveano alcuna statua alla perfetta proportione, ella si trovava animata de Spirito Angelico, perché tanta perfettione non poteva star senza anima. Simili a cosifatte statue io trovo le parole per virtù della compositione... le quali parole subito che sono messe nella lor proportione, si trovano sotto l'altrui pronontia quasi animate d'harmonia.⁴¹

Egli ha notato in un libro come procede Petrarca, riprendendo alcuni modelli danteschi; l'ha fatto per rispondere a un quesito che gli ha posto Trifon Gabriele; è un ritrovato del tutto nuovo, «per non esser stato nella considerazione delle genti, né peravventura in quella del medesimo Poeta, nondimeno è non pur vero, ma tanto necessario, che non può esser altrimenti, imperoché la ragion dell'aritmetica ci conduce a forza a confessare il vero».⁴² Il procedimento che Camillo descrive è per certi aspetti simile a quello messo in atto per i luoghi topici: ha analizzato i versi di Petrarca, vi ha individuato delle leggi oggettive, matematiche nella composizione delle sillabe e ha capito che sono proprio loro a dar vita ai versi, così come accade nelle statue egizie di cui parla Ermete Trismegisto nell'*Asclepio* (24, 34): le parole, nei versi petrarcheschi, una volta che siano pronunciate, si «animano di armonia», così come le perfette proporzioni presenti nelle statue egizie reclamano, quasi obbligano la presenza della vita («perché tanta perfettione non poteva star senza anima»).

Il modo in cui Camillo guarda alla poesia e ai suoi segreti passa dunque attraverso la macchina, ma è sensibile alla possibilità che la macchina si muova, assuma forza e vita, come le statue di Dedalo, come le magiche statue degli dei egizi. Ma c'è anche una dimensione, in parte segreta, che associa la macchina alla vita. Vediamo ad esempio un passo del *De imitatione dicendi*, dove spiega che Demetrio Falereo e Ermogene non hanno potuto far fronte alla moltitudine quasi infinita delle forme e delle materie: «Vedevano infatti che quasi innumerevole è il numero delle forme, non diversamente dagli argomenti di cui si può scrivere, ovvero le infinite materie che quasi ogni giorno ci

⁴⁰ Camillo (1594, c. 85v).

⁴¹ Camillo (1579, p. 33).

⁴² *Ibidem*.

si presentano» e esprime il desiderio che qualcuno «possa ritrovare negli scrittori migliori le forme disperse, anche quelle più minute», le divide «quasi nelle loro membra» («quasi quaedam membra») e ne mostri l'ordine e l'efficacia.⁴³ È chiaro che qui Camillo esalta il proprio lavoro: l'auspicio espresso corrisponde esattamente alla «via breve» che lui ha costruito. Molto indicativo è il paragone usato: Camillo ha cercato e catalogato anche le forme più minute, «quasi quaedam membra». Il testo, secondo un'antica concezione, diventa un corpo, e le sue parti sono come le membra. Questa è l'origine di un'altra immagine, molto forte e efficace, con cui Camillo descrive il lavoro di analisi da lui condotto sui testi classici, quella dell'anatomia: «è stato mio consiglio – scrive nel *Trattato dell'imitazione* – di far di perfettissimi autori sì minuta *anatomia*, che tutti que' lochi che han potuto esser fati ricchi della lingua de' nobilissimi scrittori non sono stati contaminati della lingua de' non perfetti».⁴⁴ I testi dei classici sono come dei corpi, disposti sul tavolo dell'anatomista. Il lavoro di Camillo ha permesso di sezionarli così da recuperarne le strutture nascoste, di renderle visibili, come nel teatro anatomico. Non si tratta di una semplice analogia. Camillo segue da vicino, con grande interesse, gli esperimenti contemporanei di anatomia (ricordiamo che il *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio è pubblicato nel 1543) e li ricorda proprio in relazione al lavoro condotto per il Teatro. Ho scelto come modello il corpo umano, scrive nella lettera al Flaminio, per la sua perfezione. Ha letto a questo proposito più volte il divino *Timeo*, Galeno, Aristotele, Cornelio Celso, Cicerone, Plinio, Lattanzio, ma soprattutto se ne è convinto, scrive Camillo, «per essermi ancora da uno eccellente anatomista homai in due corpi humani, di membro in membro il divin magisterio mostrato».⁴⁵ L'esperienza diretta è dunque più forte della testimonianza dei libri. Nel *Trattato dell'imitazione* il ricordo dell'esperimento dell'anatomista si fa preciso e dettagliato:

Ricordami già in Bologna che uno eccellente anatomista chiuse un corpo umano in una cassa tutta pertugiata e poi la espose ad un corrente d'un fiume, il qual per que' pertugi nello spazio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di sé mostrava meravigliosi secreti della natura negli ossi soli e nei nervi rimasi. Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquenzia, dalla materia e dal disegno solo sostenuto.⁴⁶

⁴³ «Animo enim videbant formarum innumerabilem pene numerum esse, non aliterque rerum scribendarum argumenta, seu materiae quae nobis infinita pene quotidie occurrunt» (c. 2r); «in optimis scriptoribus dispersas formas vel minutissimas inveniret» (c. 2v) *De imitatione dicendi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 6565. Il testo del *De imitatione dicendi* corrisponde, con alcune varianti, alla parte dell'*Oratio ad Gallos* dedicata all'imitazione. Il manoscritto è successivo all'*Oratio*, che infatti viene citata (c. 27r), e presenta diversi problemi: ad un certo punto si parla di Camillo in terza persona e si racconta di un viaggio in Inghilterra in cui chi scrive ha perso tutti i suoi libri, tranne un'edizione del Petrarca, amorevolmente annotata (c. 17r). Il testo del manoscritto è, per la maggior parte, sicuramente del Camillo, ma la notizia del viaggio in Inghilterra apre interrogativi inquietanti. Si tratta di un particolare, finora sconosciuto, della biografia del Camillo, oppure chi trascrive il testo, interpolandolo, è una persona a lui vicina?

⁴⁴ Weinberg (1970, p. 173).

⁴⁵ Weinberg (1970, p. 273).

⁴⁶ Weinberg (1970, p. 184).

Camillo descrive qui con precisione uno dei metodi adottati (forse «l'eccellente anatomista» era Berengario da Carpi) e ci restituisce dal vivo, basandosi su un esperimento scientifico, l'idea che si potesse far qualcosa di simile sul testo / corpo, analizzarlo, cioè, anatomizzarlo, così da far riaffiorare le strutture nascoste, le forme dell'eloquenza. Ma accanto e oltre la suggestione della moderna anatomia,⁴⁷ c'era un modello antico che entrava in gioco, simile a quello che tendeva a prestare alle macchine i lineamenti dell'automa e della statura vivente, e cioè il modello dell'alchimia. In altri termini, come abbiamo visto, Camillo pensava che fosse possibile strappare ai testi classici i segreti della loro bellezza, così da farla rivivere, da farla risorgere in forme nuove. L'equivalente del suo progetto dunque non è tanto il lavoro dell'anatomista, del moderno scienziato, ma piuttosto quello dell'alchimista che in laboratorio crea l'*homunculus*. Molto interessante è in questo senso un passo del *Trattato delle materie* dedicato alla diversa origine che la materia può avere: può venire all'autore «o dalla pura natura, o dal caso, o da alcune delle arti onorate o manuale». Ad esempio, scrive Camillo, la nascita viene in genere dalla natura

È vero che anco vive una persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata, la qual benché vergognosamente pur confessa haver per artificio di lambicchi et di altri stromenti accomodati all'opera, già più anni prodotto un bambino, il qual, come prima venne alla luce, fu abbandonato dalla vita. Il che se così fosse, et che uno eloquente scriver ne volesse, havrebbe a riconoscer il nascimento dall'arte di colui a cui non mancano i testimoni, i quali arditamente affermano haver veduto quanto ho detto.⁴⁸

L'esempio che Camillo porta serve naturalmente ad accrescere le aspettative che, egli spera, favoriranno la sua permanenza alla corte estense. Se al duca piacerà il trattato, aveva detto del resto esplicitamente all'inizio, «io le prometto che ella troverà aperta l'entrata a maggior cose alla venuta mia».⁴⁹ Possiamo immaginare che dietro la «persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata» Camillo nascondesse se stesso, ma in ogni caso è significativo che richiami la produzione alchemica dell'*homunculus* nello stesso testo in cui aveva esaltato la capacità creativa del proprio «gorgo dell'artificio», della propria topica. Creare testi si rivela pericolosamente vicino a ricreare la vita.

Per certi aspetti dunque il Camillo si fa interprete di una componente del classicismo, latino e volgare, che già circolava nel dibattito di fine Quattrocento, cioè la questione della memoria, di come costruirla così da indirizzarla verso una imitazione efficace. Certo il modo in cui interpreta questa esigenza ci porta lontano dall'immagine tradizionale che noi abbiamo del classicismo; nello stesso tempo la sua insistenza sull'artificio, la sua fascinazione per la macchina, prendono per così dire alla lettera, con una specie di fedeltà infedele, lo sviluppo artificioso del petrarchismo.

⁴⁷ Cfr. Carlino (1994); Carlino, Ciardi, Petrioli Tofani (2009).

⁴⁸ Weinberg (1970, p. 154).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 149.

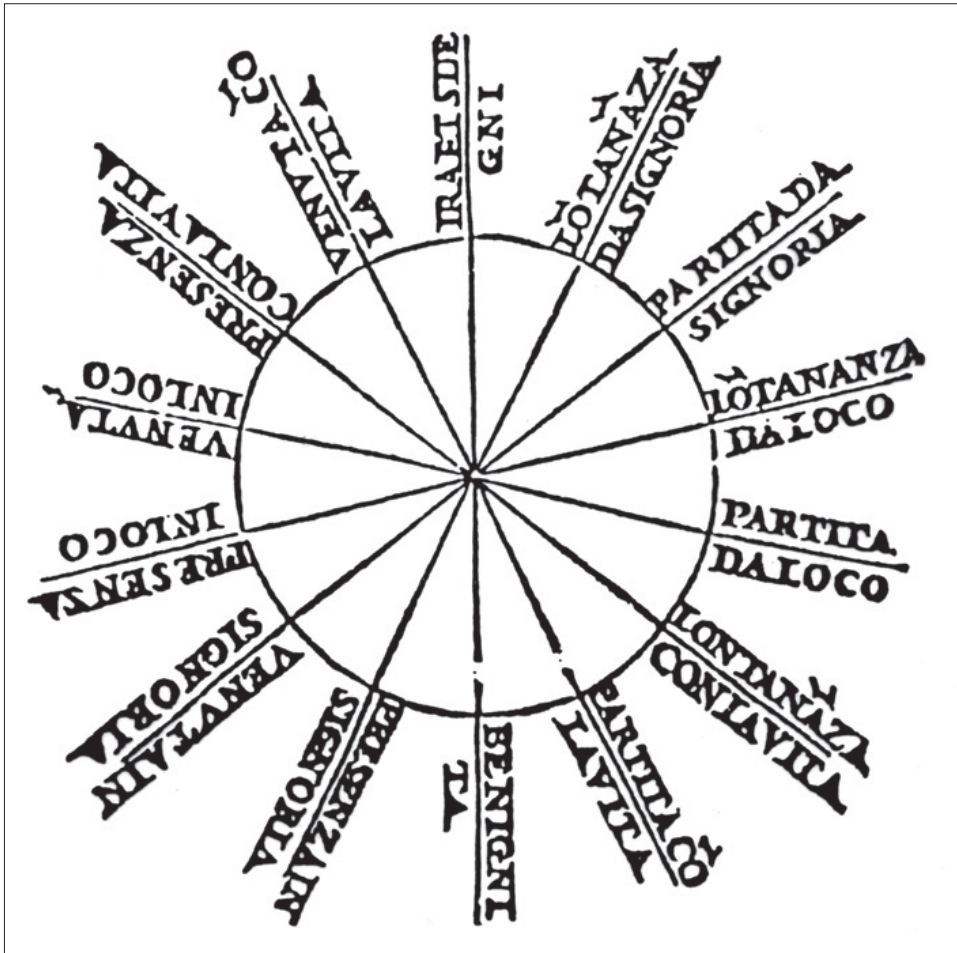


Figura n. 1 «Gorgo, o figura dell'artificio di cui M. Giulio ragiona», in Camillo (1579, p. 166)

Bibliografia

- Bembo P., *Gli Asolani*, vedi Dilemmi G. (1991).
- Bolzoni L. (1995), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi.
- Bolzoni L. (2010), *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- Bolzoni L. (2012), *La formazione del canone nel Cinquecento. Criteri di valore e stile personale*, in Bolzoni L., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida.
- Bolzoni L. (2014), *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Bolzoni L., Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani.
- Bolzoni L. [a cura di] (2015), Giulio Camillo, *L'idea del Theatro, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, Milano, Adelphi.
- Camillo G. (1579), *Discorso in materia del suo theatro*, in Camillo G., *Opere*, Venezia, Farri.
- Camillo G. (1594), *Artificio della Bucolica di Virgilio*, in *Le idee, ovvero forme della oratione da Hermogene considerate, et ridotte in questa lingua per M. Giulio Camillo Delminio friulano. A questa s'aggiunge l'artificio della Bucolica di Virgilio spiegato dal detto M. Giulio Camillo*, Udine, Gio. Battista Natolini.
- Camillo G., *Trattato dell'imitazione*, vedi Weinberg B. (1970).
- Camillo G., *Chiose al Petrarca*, vedi Zaja P. (2009).
- Camillo G., *L'idea dell'eloquenza, il De transmutatione e altri testi inediti*, vedi Bolzoni L. (2015).
- Carlino A. (1994), *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- Carlino A., R. Ciardi, A. Petrioli Tofani (2009), *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Milano, Silvana.
- Cave T. (1979), *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon.
- Cevolini A. (2006), *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki.
- Dilemmi G., [a cura di] (1991), Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica, Firenze, Accademia della Crusca.
- Dionisotti C. (2002), *Scritti sul Bembo*, a cura di Vela C., Torino, Einaudi.
- Dolet E., *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, vedi Telle E.V. (1974).
- Garin E. (1952), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Ginzburg C. (1998), *Stile. Inclusione ed esclusione*, in Ginzburg C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli.
- Greene T.M. (1982), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press.
- Mazzacurati G. (1985), *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino.
- Nencioni G. (1967), *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», 1967, pp. 191-198.
- Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto*, IV, *Sodoma e Gomorra*, trad. di Giolitti E. (1967), Torino, Einaudi.
- Quint D. (1983), *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven-London, Yale University Press.

- Quondam A. (1999), *Rinascimento e classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni.
- Santangelo G. (1954), *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico Della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki.
- Swift J., *I viaggi di Gulliver*, trad. di Formichi C. (1970), Milano, Mondadori.
- Telle E.V. [a cura di] (1974), Étienne Dolet, *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, Genève, Droz.
- Torre A. (1960), voce *Abbiosi, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- Weinberg B. [a cura di] (1970), Giulio Camillo, *Trattato dell'imitazione*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza.
- Zaja P. [a cura di] (2009), Giulio Camillo, *Chiose al Petrarca*, Roma-Padova, Antenore.