

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

RAGIONAMENTI INTORNO A *L'IDEA DEL THEATRO* DI GIULIO CAMILLO DELMINIO. LAVORI IN CORSO

Angelo Maria Monaco

O Raimundo, o Camillo, che vi bastava riandar con la mente alle vostre visioni e subito ricostruivate la grande catena dell'essere, in love and joy, perchè tutto quello che nell'universo si squaderna nella vostra mente si era già riunito in un volume, e Proust vi avrebbe fatto sorridere.

U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Bologna 1988, p. 28

1. Un testo pensato per immagini

L'attività intellettuale di Giulio Camillo è un complesso sistema di sutura di tradizioni sapienziali e culturali, ancora libere di ricombinarsi in soluzioni inedite nei decenni tra gli anni venti e quaranta del Cinquecento, che sono quelli in cui l'erudito friulano mai cessò di perfezionare il progetto del teatro. In ragione della complessità intellettuale che incarnò, con cui gli fu possibile conseguire presso i suoi contemporanei il riconoscimento di una fama più divina che umana, di pari passo alle accuse di ciarlataneria rivoltegli da una serie di detrattori, cortigiani di Francesco I di Francia, gli studiosi moderni hanno di volta in volta diretto il fuoco delle proprie ricerche su aspetti molto diversi tra loro. Allo stato attuale delle ricerche la medesima complessità, svolta su più piani teorici, è resa fruibile da una bibliografia pressoché ingestibile, molto disomogenea da un punto di vista sia qualitativo sia scientifico. Ciò che qui interessa è presentare una prima mappatura della fortuna critica dell'*Idea del teatro* come una sinossi della progressiva acquisizione da parte degli studiosi che se ne sono occupati nell'arco cronologico di un cinquantennio, di certo parziale nella consapevolezza di quanto la "chimera" di Camillo sia un organismo proteiforme, pensato per immagini¹ (fig. 1).

1 Questo saggio trae origine dall'attività di ricerca iconografica condotta dall'autore tra il 2013 e il 2015, sotto la guida di Lina Bolzoni, presso il CTL (Centro elaborazione testi e immagini della tradizione letteraria) della Scuola Normale Superiore di Pisa, funzionale alla composizione dell'appendice di illustrazioni che accompagna l'edizione critica dell'*Idea del Teatro* a cura della studiosa: G. Camillo, *L'Idea del Teatro con «L'Idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Milano 2015; in particolare, cfr. la sezione del testo, *Le immagini del teatro*, figg. 1-81. Il profilo biografico di Giulio Camillo Delminio si legge *ad vocem*, a cura di G. Stabile, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974, qui consultato online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_(Dizionario-Biografico)/); e *ad vocem*, a cura di M. Turello, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, II, *L'Età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine 2009, pp. 589-595. Le illustrazioni 1, 4 e 5 vengono proposte al lettore come pura suggestione.

Agli studiosi di Giulio Camillo Delminio è assai noto che già di per sé è complicato ricostruire un'edizione filologica del testo dell'*Idea*, la cui versione postuma, pubblicata a cinque anni dalla morte dell'autore, già da tre editori nel solo 1550 (uno a Firenze e due a Venezia) fu una soluzione di compromesso tuttavia destinata a una fortuna considerevole se, solo nello stesso secolo, fu riproposta tredici volte². Lorenzo Torrentino fu editore a Firenze «forse» della «prima, vera edizione del testo»³ cioè di quella introdotta dalla lettera prefatoria di Lodovico Domenichi, dedicata a don Diego Hurtado de Mendoza, dietro suggerimento all'editore del «molto virtuoso et gentilissimo M. Arnoldo Arlenio», di Domenichi «honoratissimo amico e «devotissimo servitor di quella [cesarea maestà]» (p. 5)⁴. Di sicuro interesse editoriale è l'edizione preceduta dallo stesso frontespizio architettonico impiegato dal Torrentino per l'edizione delle *Vite* di Vasari dello stesso anno⁵ (fig. 2). Agostino Bindoni stampò l'*Idea* in sedicesimo a Venezia, con dedica al doge Girolamo Priuli e nel frontespizio reca la personificazione della Giustizia, simile a quella in uno dei medaglioni scolpiti sul cornicione esterno di Palazzo Ducale dal lato di piazza San Marco, di fronte alla libreria Marciana⁶ (fig. 3). Baldassarre Costantini fu editore di un'edizione meno nota

2 G. Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo 1991, p. 35. Nello stesso luogo la studiosa annovera le edizioni cinquecentesche successive a quelle del 1550, tutte veneziane, rispettivamente: a cura di Lodovico Dolce presso il Giolito nel 1552 (ristampata nel 1554, nel 1555 e nel 1560); a cura di Tommaso Porcacchi del 1567, ancora presso il Giolito e ristampata nel 1568, nel 1579 e nel 1580; le due ristampe dell'edizione a cura di Dolce (del 1552), per le cure di Domenico Farri, nel 1579 e nel 1584 per Alessandro Griffio.

3 Cfr. Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2), p. 35.

4 Nella lettera prefatoria al testo a firma di Lodovico Domenichi si legge la dedicatoria dell'opera «all'Illustrissimo Signore il Signor Don Diego Hurtado di Mendoza, ambasciatore appresso il Sommo Pontefice, et del consiglio di Sua Maestà Cesarea»; p. 3 dell'edizione Firenze 1550.

5 Interessante appare il caso del frontespizio fiorentino come faceva notare Alessandro Nova nell'ambito di una conferenza tenuta da Lina Bolzoni al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel maggio 2016. Potrebbe sorprendere la scelta dell'editore di utilizzare per il frontespizio di *L'idea del Teatro* la stessa cornice silografica impiegata per le *Vite* di Vasari, se tale coincidenza non riguardasse anche altre opere edite negli stessi anni. Infatti, con la medesima antiporta, vedranno la luce dai torchi almeno altre tre opere presso l'editore Torrentino, il che esclude la presenza di un livello di significato particolare in termini di relazione con i contenuti dell'opera. Raffigurante una cornice dal timpano spezzato dalla cui architrave due putti sdraiati reggono lo stemma mediceo poggiante su due colonne figurate nelle sembianze, a sinistra, di una donna che regge una fiaccola accesa (personificazione della Fama?), a destra, di un Apollo citaredo, i cui piedistalli recano le effigi di una barca a vela sospinta dal vento e da un'aquila reggente tra becco e artiglio un anello con diamante a punta – noti emblemi medicei – si articola inoltre in due putti seduti su una sorta di davanzale, in atto di sollevare un sipario che rivela una veduta di Firenze, riconoscibile dalla cupola brunelleschiana. La matrice silografica fu impiegata nell'arco dello stesso decennio per accogliere oltre che i titoli delle *Vite* di Vasari (MDL), altri lavori editoriali di carattere eterogeneo e privi di relazione tra loro, come il *De Etruriae regionis [...] Guilielmi Postelli Commentatio* (MDLI), *Le Iscrizioni poste sotto le vere immagini de gli huomini famosi* del Giovio tradotte dal latino in volgare da Ippolito Orio (MDLII), l'orazione *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa* di Carlo Lenzone (MDLVI).

6 Un esemplare in Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 2240.009, raccolto in una miscellanea eterogenea di orazioni di soggetto religioso o encomiastico di città o personaggi illustri. Meno articolato del frontespizio fiorentino per cui si confronti la nota precedente, raffigura una donna assisa in trono recante gli attributi iconografici consoni di bilancia e spada, sullo sfondo di un paesaggio collinare.

ma ricordata da Lina Bolzoni come una delle tre stampate nel 1550, nell'agile "notizia" premessa alla prima edizione critica dell'*Idea* curata dalla studiosa nel 1991⁷.

Se è complesso, com'è stato dimostrato negli studi, rigenerare una versione dell'*Idea* di pugno di Camillo non corrotta dai curatori delle edizioni a stampa, – di cui non è stato ancora chiarito come collocare l'ultimo esemplare rintracciato nella Biblioteca Berio di Genova⁸, che si aggiunge ai testimoni noti che sono: 1) Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ott. Lat. 1777; 2) Manchester, John Rylands Library, ms. Christie 3.f.8 (M), originariamente a Napoli; 3) un esemplare a Bologna, Archiginnasio⁹ –, ricostruire il teatro per immagini acquista il sapore della sfida intellettuale. Non sono stati mai rinvenuti disegni della struttura da edificare e corredare di immagini in funzione di dispositivi mnestici; così come non abbiamo prova alcuna della realizzazione di opere concepite per la decorazione delle portelle degli stipi che avrebbero arredato il "teatro dell'eloquenza", eseguite dai celebri artisti pittori nella rete di contatti illustri di Camillo¹⁰. Sembra davvero un accanimento della sorte, allora, il fatto che non resti traccia di duecentouno disegni ad acquerello su pergamena, di mano di Tiziano, che, come rivela un inventario dell'Escorial, erano allegati alla copia dell'*Idea* appartenuta a Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore spagnolo a Venezia, dedicatario della prima edizione fiorentina. Così riporta Harold Edwin Wethey nella monografia sul cadorino, pur esprimendo perplessità sull'esistenza di una simile serie, la quale, comunque, qualora vi fosse stata, sarebbe perita nel rovinoso incendio dell'Escorial del 1671:

This small volume, entitled *L'Idea del Theatro* dell'eccellen. M. Giulio Camillo, was dedicated to the Spanish ambassador at Venice, Diego Hurtado de Mendoza. A copy appears in the inventory of Hurtado de Mendoza's library, no. 3639, when Philip II

7 Cfr. Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2), p. 35.

8 Segnalato a Lina Bolzoni che lo cita nell'edizione critica dell'*Idea* del 2015, il manoscritto genovese (Sezione conservazione Ms. I, 1, 6) detto "G", è specchio del potenziale ipertrofico del teatro. Come rivelano le 676 facciate manoscritte su cui è vergato, gli elenchi di oggetti e forme del sapere predisposti per l'inventariazione, sfociano nell'enciclopedismo. Sul frontespizio è riportato il titolo *Theatro Universale di tutte le Arti et Scienze ridotte per tavole generali alli suoi primi principij et luochi comuni appart.[enen] ti ed ogni concetto di materia d'arte o di lingua da M. Giulio Camillo Delminio composto in gratia del Re Christianissimo di Francia et in due parti diviso. Prima parte. Aqua profunda Verba [...] et correns re Duo [...] fons Sapientiae [...] Cap. XVIII. MDIXL. Anno Dominicæ. L'azione di corrosione dell'inchiostro rende illeggibili alcuni termini. Si tratta di un testo fatto lievitare a dismisura dall'autore che toccò la vertigine delirante dell'onnipotenza, persuaso di possedere il segreto della perfetta creazione divina, convinto di farsi artefice di un progetto viepiù ambizioso ed enciclopedico, paradossalmente poi rimasto incompiuto e così, fatalmente, consegnato ai posteri imperfetto. Elena Putti ne annuncia un'edizione in un articolo in cui, recuperate alcune copie di lettere inviate da Camillo a Francesco I, è fatta luce su alcune questioni anche biografiche relative al primo che erano rimaste in sospeso: E. Putti, *Il Theatro di Camillo alla corte di Francesco I*, "Letteratura e Arte", 14, 2016, pp. 25-45.*

9 Per un confronto incrociato dei manoscritti si rimanda a C. Bologna, *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, "Venezia Cinquecento", I, 2, 1991, pp. 217-271.

10 Sul rapporto tra Camillo e alcuni artisti del suo tempo, rimando al mio saggio: A.M. Monaco, *Lorenzo Lotto e Giulio Camillo Delminio. Congiunture*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari e E.M. dal Pozzolo, Treviso 2019, pp. 134-149.

sent the ambassador's vast collection of manuscripts and books to the Escorial in 1576 (Gregorio de Andrés, 1964, VII, p. 211). The inventory also reports that 201 sheets of pergamini, painted in watercolour by Titian were included with the book. The attribution is most improbable, but we shall never have final proof, since the volume and the watercolours were lost in the Escorial fire of 1671 (Gregorio de Andrés, 1970, p. 53, with typographical error; the date of the deposit of the books at the Escorial should read 1576)¹¹.

Neppure è possibile verificare l'informazione passata da Vasari nella vita di Salviati, secondo cui:

avendo ne' medesimi tempi [1536-1538] Giulio Camillo, che allora si trovava in Roma, fatto un libro di sue composizioni per mandarlo al re di Francia, lo fece tutto storiare [al pittore], che vi mise quanta più diligenza è possibile mettere in simile opera¹².

Restano a maglie più o meno larghe, inoltre, le trame di rapporti intessuti dal Delminio con altri artisti e artigiani quali Lotto e Serlio a Venezia¹³; il Pordenone in Friuli; Bartolomeo Carpan orafo trevigiano in odore di eresia, su cui si è a lungo soffermato Massimo Firpo¹⁴; gli artisti italiani a Fontainebleau. Tali interrogativi lasciano aperte questioni per cui è possibile solo formulare congetture, tuttavia argomentabili alla luce della familiarità di Camillo con la cultura figurativa del suo tempo e della presenza nel catalogo delle opere degli artisti citati, di soggetti iconografici contemplati nell'*Idea* in funzione di *imagines agentes*. Come ad esempio *Diana cacciatrice*, *Marsia scorticato da Apollo*, il *signum triceps* nel catalogo di dipinti di Tiziano. Oppure le *Tre grazie*, l'*Arca del patto*, le *Tre Parche*, in quello di Salviati. Tra le immagini di memoria dell'articolato teatro rintracceremo pure l'iconografia di *Giunone sospesa* mutuata da Omero. Un soggetto iconografico raro che già intorno agli anni venti del secolo, Antonio de Sacchis affrescava nel suo studiolo a Pordenone e Correggio a Parma, per la badessa Giovanna da Piacenza¹⁵.

11 Cfr. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London 1975, III, p. 62, n. 318. Sul secondo incendio dell'Escorial e ulteriori opere di Tiziano perite o danneggiate, cfr. Id., *The Madrid Fire of 1734. The Real and Assumed Damage to Titian's Paintings*, in *Ars Auro Prior. Studia Ianni Bialostochi sexagenario dicata*, Warszawa 1981, pp. 251-255. Del rapporto tra Camillo e Tiziano si occupa M. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al Vicereame*, Udine 2010, in particolare cfr. pp. 86-102.

12 Si cita da G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [Firenze 1568], a cura di G. Previtali, I-IX, Novara 1967: *Vita di Francesco detto de' Salviati*, VI, p. 519.

13 Cfr. *supra*, nota 8.

14 M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2001.

15 Mi sto occupando di questa rara iconografia nella ricerca in corso sull'uso proteiforme dell'iconografia mitologica nell'*Idea*, tema parzialmente anticipato nell'intervento – dal titolo *The Protean Use of Classical Mythology in Giulio Camillo's L'Idea di Theatro* – da me tenuto presso l'Università di

Sulla base di un approccio metodologico di studio “combinato”, il poliedrico sistema del teatro solo parzialmente spiegato nell’*Idea*, diviene uno specchio sinottico sempre più nitido della sfaccettata cultura che riflette. Essendo articolato su una griglia concettuale, tecnica e visuale che è, da un lato, memoria e riconfigurazione dell’arte della memoria d’origine retorica e dell’immaginario iconografico mitologico; dall’altro, memoria attiva e vivida di tradizioni sapienziali cabalistiche e alchemiche tardoantiche e medievali. Che sono tutti aspetti la cui rilevanza nelle dinamiche del progetto erano già state colte dai primi studiosi che di Camillo si siano occupati nel tentativo di dipanare la fitta rete di tangenze e congiunture culturali implicate dall’articolata mente di un uomo del Cinquecento quale fu quella di Camillo appunto, come nel caso di Eugenio Garin tra i primi a tentare la definizione dell’orizzonte culturale posseduto dal nostro. Così il teatro è un crogiuolo di forme di sapere di natura disparata di sicuro fascino e seduzione, ma che al contempo avrebbe attirato le critiche dei teorici rigorosi della Controriforma. Sono coeve le esperienze culturali di Giovanni Paolo Lomazzo e di Gabriele Paleotti. Il primo nell’*Idea del tempio della pittura* (1590) faceva esplicitamente riferimento al teatro di Camillo per incastonare la sua riflessione teorica all’interno di una struttura architettonica concepita come un dispositivo settenario, capace di attivare connessioni ipertestuali¹⁶. L’altro, nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582), avrebbe lanciato strali contro l’abuso di esporre opere di soggetto mitologico, suggerendo a prelati e principi collezionisti almeno di tenerle nei recessi più reconditi dei loro palazzi¹⁷.

Camillo compone il suo disegno in tempi non ancora sospetti, sebbene inquieti, così, è libero di votarsi agli dei pagani che, nel frattempo, seguendo uno degli affluenti del grande delta del Rinascimento, acquisiscono il valore del simbolo alchemico, pur

Rijeka (Croazia) nell’ambito della *Thirteenth International Conference of Iconographic Studies. Afterlife of Antiquity. Case studies and new Perspectives in Iconology* (30-31 maggio 2019), organizzato dal “Center for Iconographic Studies” dell’Università di Rijeka e dalle Università di Macerata, di Roma-La Sapienza e di Spalato. Si sofferma sulla medesima iconografia, ma in connessione con l’opzione iconografica dello stesso soggetto nella Camera della Badessa affrescata da Correggio a Parma, Corrado Bologna, per cui cfr. *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Madrid 2017, p. 128. Sulla Camera della Badessa alla luce della cultura ermetica e figurativa del suo tempo, cfr. E. Fadda, *Come in un rebus. Correggio e la Camera di San Paolo*, Firenze 2018.

¹⁶ *La storia delle storie dell’arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 12-13, dove rimanda a L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino 1995.

¹⁷ Sebbene noto, si riporta il passo da G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna 1582, II.X, pp. 289-293, edizione online consultata all’indirizzo: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf. «[p. 289] Questo abuso di tenere la loro memoria [scil.: delle pitture dei falsi dèi] è tanto più pericoloso e biasimevole, quanto che, sotto nome di studio di antichità o di polite lettere e di ornamento di librerie, penetra spesso nelle persone grandi [...]. Se dirai che sono prezzate queste immagini non per quello che rappresentano, ma per lo artificio e maniera ingegnosa che sono state fatte, ovvero per servizio de’ letterati, o per cognizione dell’antichità, o per altri onesti rispetti che possono ritrovarsi, sì come si leggono i libri de’ gentili e le [p. 293] favole de’ poeti, che sono piene delle cose di questi dèi [...] noi per replica [...] biasimiamo principalmente l’abuso del tenere queste cose in prospettiva e come per ornamento dei luoghi [...] che grandemente offende gli occhi pii de’ cristiani. Onde che, se alcuno per causa di studio delle lettere solamente si diletta di avere presso di sé queste immagini, doveria almeno secondo la prudenza cristiana tenerle in luoghi tanto remoti [...] il che principalmente doveria esser osservato dalle persone ecclesiastiche».

tenendo a garantire, con le parole, di professare una devozione quanto mai ortodossa verso i misteri della Santissima Trinità e di Dio creatore. Farcisce allora a profusione il testo dell'*Idea*, quindi ancora a parole, di citazioni bibliche e patristiche. Convoca a presenziare nei sette settori del suo anfiteatro ligneo gli arcangeli e sette delle undici Sephiroth della mistica ebraica¹⁸. L'orizzonte estetico da cui sono tratte le immagini di memoria è però solo pagano, solo mitologico: nonostante i commenti prodotti e i principi enunciati, nel teatro edificando c'è una sola immagine (tolta una sibilla con il tripode, che piuttosto che essere cosa profetica è cosa pagana) realmente tratta dall'iconografia sacra, ossia l'*Arca del patto*; la quale, in virtù della sua unicità, e soprattutto poiché è impiegata con implicazioni filosofiche del tutto svincolate dalla fonte biblica (*Es.*, 25, 10, e 31-39), quasi trascolora nel cerchio magico del teatro, retto dalle sette divinità planetarie discese sì dai cieli, ma dimoranti sull'Olimpo¹⁹.

2. Per un'idea di fortuna critica dell'*Idea* in un cinquantennio di studi

Nel 1970, a quattro anni dalla pubblicazione di *The Art of Memory* di Frances Yates, Lu Beery Wenneker discuteva una tesi di dottorato sull'*Idea del teatro* di Giulio Camillo, prestando particolare attenzione all'influenza esercitata dal testo nella letteratura emblematica e nell'iconografia seguite alla pubblicazione torrentiniana del 1550²⁰. Nonostante l'indelebile interpretazione offerta dalla studiosa warburghiana,

18 Degli aspetti del progetto del teatro strettamente legati alla cultura cabalistica di cui nel testo Camillo non fa mistero, su cui si soffermavano già molti studiosi del passato, il contributo più recente è I. Zoratto, *Il simbolismo della tradizione mistica giudaica nel Theatro di Giulio Camillo*, "Ce fastu?", XCIII, 1-2, 2017, pp. 7-24.

19 Com'è noto, il progetto architettonico del teatro avrebbe dovuto essere la rappresentazione praticabile di un sistema combinatorio di luoghi e immagini, organizzata in sette sezioni principali, ognuna presieduta da una divinità planetaria, a loro volta suddivise in sette settori decorati con un'immagine allegorica dei gradi dell'esistente (dagli immutabili perfetti del primo grado, sotto il segno del «Convivio degli enti», alle cose più umili, sotto il segno di «Prometeo»). Il soggetto iconografico dell'*Arca del patto* è inserito nella coordinata Saturno/Anfro ed evoca la teoria dei tre mondi (inferiore, celeste e sopraceleste), su cui Camillo si era dilungato in un'opera rimasta manoscritta: *L'interpretazione dell'arca del patto*. Come riferisce Bolzoni, in Camillo, *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), p. 194, n. 2, «L'idea che la descrizione biblica dell'arca del patto si possa interpretare come immagine dell'universo gode di una larghissima fortuna». Già Corrado Bologna si soffermava su tale inedito, segnalando il testo tradito in tre codici, nessuno dei quali autografi (Dublino, Trinity College Library, Q.3.12, foll. 137-174v; Napoli, Biblioteca dei Gerolamini, S.M. XXVIII.2.13, foll. 1-48r, già Biblioteca oratoriana, Pil. XV.11; Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldino 59, foll. 1-39), cfr. Bologna, *Il Theatro segreto*, cit. (vedi nota 9), pp. 219-220 e note relative. Nell'atlante iconografico, per visualizzare tale elemento, si fa ricorso a un disegno acquarellato di Francesco Salviati, dove i vegliardi portano a spalla l'arca di Yahve: Francesco Salviati, *L'arca di Yahve portata da vegliardi*, disegno acquarellato, prima metà del XVI secolo, Parigi, Musée du Louvre, inv. 9912, pubblicato in *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), fig. 47.

20 Si fa riferimento a L.B. Wenneker, *An examination of L'Idea del Theatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*, University of Pittsburgh, Ph.D. in Fine Arts, 1970; oltre a F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, qui consultato nell'edizione italiana *L'arte della memoria*, con uno scritto di Ernst H. Gombrich, Torino 1985.

che nel volume dedicava un ampio capitolo a Giulio Camillo e al suo *theatro* di cui tra l'altro proponeva la prima ricostruzione grafica, Wenneker produceva uno studio assai articolato con cui coglieva raffinati nessi concettuali non ancora svelati tra Delminio e la cultura del tempo, e faceva emergere il sostrato di fonti sotteso al testo con un rigore tale da essere tuttora valido. In particolare, innovative rispetto a quanto compreso in *The Art of Memory*, risultavano una più scrupolosa ricognizione dei precedenti cabalistici su cui l'intero sistema "teatrale" si fonda; la ricognizione di occorrenze del testo di Camillo nei due libri di geroglifici in aggiunta a quelli di Valeriano nell'edizione del trattato, edita a Basilea nel 1556 da Celio Agostino Curione e nella *Tipocosmia* di Alessandro Citolini; la connessione tra l'immaginario di Camillo e alcuni prodotti iconografici coevi²¹. L'articolata ricerca approdava a conclusioni inedite tanto da un punto di vista iconologico, quanto iconografico, attirando l'attenzione di importanti studiosi italiani quali Cesare Vasoli²², Corrado Bologna, Lina Bolzoni. Tutti consapevoli di addentrarsi in una fitta trama di sentieri del sapere ermetico rinascimentale tracciata pionieristicamente da Paolo Rossi con *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Firenze 1960).

Nel 1980, la studiosa apriva scenari inediti sulla fortuna e ricezione del testo nell'immaginario erudito del XVI secolo, svelando la dipendenza tra l'*Idea* e l'allestimento vasariano della «guardaroba di cose rare et pretiose» del granduca Francesco I de' Medici, concepito da Vincenzo Borghini sotto il segno di Prometeo²³. Una connessione in termini di museologia intuita già da Julius von Schlosser che nella critica al testo dell'*Idea* nella sua titanica *Kunstliteratur* (1924), sebbene liquidasse il progetto del teatro come impresa astrusa – ancorché il suo autore difficilmente inquadrabile come «stordito vanerello, o un imbroglione; probabilmente [...] l'uno e l'altro» –, ratificava invece il

21 Wenneker dedica un capitolo al rapporto tra il testo di Camillo e la letteratura emblematica, per cui cfr. Wenneker, *An examination*, cit. (vedi nota 20), cap. III: *Camillo and Emblem Literature*, pp. 105-139; inoltre propone una selezione di passi in cui il rapporto tra *La Tipocosmia* e *L'Idea del Theatro* è sostanzialmente un plagio, in appendice, Ivi, *appendix B. Selection from La Tipocosmia of Alessandro Citolini*, pp. 403-405. Su Celio Agostino Curione si rimanda alla voce del *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di R. Ricciardi, consultabile all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/celio-agostino-curione_%28Dizionario_Biografico%29/, dove l'autore non considera la dipendenza di molte figure in Curione dal testo di Camillo. Fu straordinaria la fortuna del testo dal punto di vista editoriale, pubblicato ancora a Basilea nel 1575 e nel 1625, poi a Lione nel 1602, 1610, 1620-1621, a Francoforte nel 1614 e 1678, a Colonia nel 1631. Gli *Hieroglyphica* furono pure tradotti in francese da Gabriel Chappuys: *Commentaires Hieroglyphiques... de Coelius Curio* (Lyon 1576), seguita da una seconda edizione, di maggior successo, di Jean de Montlyard: *Les Hieroglyphiques de J.P. Valerian... ausquels sont adioincts deux livres de Coelius Curio* (Lyon 1615); in italiano da F. Figlineri e B. Bulgarini con il titolo *Ieroglifici... accresciuti di due libri dal Sig. C.A. Curione* (Venezia 1602 e 1625). Heinrich Schwalenberg ne pubblicò un'epitome a Lipsia nel 1592 (e ancora nel 1606): *Aphorismi hieroglyphici... ex commentariis... C.A. Curionis collecti*.

22 C. Vasoli, *I miti e gli astri*, Napoli 1977.

23 L. Bolzoni, *L'"invenzione" dello Stanzino di Francesco I*, in *Le arti del principato mediceo*, a cura di C.J. Adelson, Firenze 1980, pp. 255-299. Sullo studiolo di Francesco I rimando ai classici L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia 2002 (prima edizione 1967); V. Conticelli, *'Guardaroba di cose rare et preziose'. Lo studiolo di Francesco I de' Medici, arte, storia e significati*, Lugano (Sarzana) 2007.

rapido processo di appropriazione da parte delle arti figurative del sistema iconografico e combinatorio del teatro, eleggendolo ad archetipo tipologico delle architetture allegoriche degli stipi dei secoli XVI e XVII e dei cicli decorativi complessi, a incastro, tipici di molte residenze patrizie, come, ad esempio, ricordava Schlosser, la villa dell'erudito milanese Pomponio Cotta, stante un documento contemporaneo alla pubblicazione dell'*Idea*, di cui non dava gli estremi inventariali. Proprio lungo una direttrice metodologica di questo tipo va collocato l'episodio di fortuna del teatro rintracciato da Massimiliano Rossi «nell'anfiteatrino» di Bartolomeo Ammannati per l'erudito padovano Marco Mantova Benavides; in un contributo del 1993 che in primo luogo implica un ripensamento planimetrico del modello serliano adottato dalla Yates²⁴.

Le ricerche della Bolzoni procedono, da un lato, richiamando a ripensare all'esperienza e al personaggio di Camillo antichi suoi cultori, da cui ad esempio scaturisce il numero monografico dei "Quaderni utinensi", del 1986, con interventi di Cesare Vasoli, Orazio Bianco, Mario Turello. Dall'altro riconfigurando ogni volta da una prospettiva inedita il tema dell'arte della memoria, come nel caso della mostra del 1989, con il già citato Massimiliano Rossi, dove l'antica tecnica di origine retorica, evoluta fino al Seicento, è messa in connessione con le neuroscienze²⁵.

Risale al 1988 un contributo a firma di Corrado Bologna su "Strumenti critici" in cui lo studioso pone in inedito *crossover* dialettico, Camillo e Gadda²⁶. Negli stessi anni Maurizio Calvesi si sofferma sulla forma del teatro, contribuendo a "demolire" l'imperfetto modello serliano messo a punto dalla Yates nel 1966. Del resto, se il teatro è un modello analogico del cosmo, perché mai non avrebbe dovuto esser stato circolare? Lo studioso sperimenta con un gruppo di giovani allievi dei suoi corsi di studio, un'analisi iconografica e iconologica sinottica delle immagini delle figure rubricate nell'*Idea*, mettendo in pratica

24 J. von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, ed. cons. Firenze 1996 (prima edizione Wien 1924), pp. 244-245; M. Rossi, *Un episodio di fortuna di Giulio Camillo a Padova: l'"anfiteatrino" di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides*, "Bollettino del Museo civico di Padova", LXXXII, 1993, pp. 339-360. Sulla importante congiuntura tra Camillo e la riflessione teorica sull'architettura dei suoi tempi si erano già soffermati eminenti studiosi veneti, di cui qui sia sufficiente richiamare almeno i preziosi contributi di L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, "Arte Veneta", 25, 1971, pp. 284-291, in cui è trascritto per la prima volta il noto testamento di Serlio a favore di Camillo, di cui chi scrive si occupa e riproduce nel saggio infra indicato in nota 39; e quelli di Giuseppe Barbieri come: G. Barbieri, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 209-213; Id., *La Natura discendente: Daniele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 29-54. Vasta è la bibliografia "veneta" sul progetto di Camillo, funzionale alla comprensione della dimensione "architettonica" dell'*Idea*, di cui si darà conto in contributi a venire.

25 L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984; l'intero numero di "Quaderni utinensi", 5-6, 1986. A cura della studiosa è anche il catalogo della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze* (Firenze, Forte di Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989), Milano 1989, con un saggio della curatrice intitolato *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento* e schede sull'*Idea* di Massimiliano Rossi, pp. 16-65.

26 C. Bologna, *Immagini della memoria. Variazioni intorno al «Theatro» di G. Camillo e al «Romanzo» di C.E. Gadda*, "Strumenti critici", III, 1, 1988, pp. 19-68.

un esperimento curioso che assume la forma del repertorio antologico²⁷. I contributi si moltiplicano, anche a livello internazionale, con esiti molto disparati tra loro, su cui non sempre vale la pena soffermarsi. Si tratta di studi che preludono alla vera e propria riapertura del sipario del teatro di Camillo, che da lì a pochi anni, a partire dal 1991, vedrà invece una delle più importanti stagioni di studi, oltre che di esperimenti di ricostruzione virtuali grazie all'incremento delle *digital humanities* che è un ambito di indagine oggi di interesse preminente, ma eccentrico rispetto ai limiti tematici di questo saggio.

Il 1991 segna un *annus mirabilis* per la fortuna dell'*Idea*.

Mentre Corrado Bologna riscopre a Manchester un manoscritto di origine napoletana, inedito, che con entusiasmo propone come *Urtext*, Lina Bolzoni cura la prima edizione critica dell'*Idea del teatro* sulla base del testo edito a Firenze nel 1550 (che si fonda sul manoscritto vaticano, ms. Ott. Lat. 1777). Di grande acribia il primo, forte pure di un solido e serrato confronto filologico dei contenuti tra i testimoni fino ad allora rinvenuti²⁸; strategico dal punto di vista dell'accessibilità del testo l'altro, per la prima volta edito in un'edizione divulgativa nella ricercata collana Sellerio²⁹.

Attrahendo nel corso di più di un ventennio l'attenzione di numerosi studiosi degli ambiti del sapere tra i più disparati³⁰ e di numerosi artisti attratti dalla natura proteiforme del progetto di Camillo che rivive ad esempio nel tema del "palazzo enciclopedico" della *Biennale* di Venezia del 2013³¹, dove un saggio introduttivo è affidato appunto alla Bolzoni³², l'edizione fiorentina viene dalla studiosa ripubblicata nel 2015, notevolmente accresciuta rispetto all'edizione del 1991 con: 1) una ponderosa introduzione critica; 2) l'edizione di altri testi di Delminio che erano rimasti inediti, funzionali alla comprensione del testo dell'*Idea*; 3) con un atlante

27 Sulla planimetria dell'edificio di memoria (nell'ambito degli atti di tre giornate di studio dedicate al mondo virtuale di Giulio Camillo; 9, 13, 15 maggio 1997): M. Calvesi, *Teatro o anfiteatro?*, in *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di V. Normando e N. Moroni, "Quaderni di festina lente", 1, Roma 1997, pp. n.n. non disponibili. In generale, volto a mettere in evidenza la complessità culturale del teatro: M. Calvesi, *Il teatro sapienziale di Giulio Camillo*, "Rendiconti Classe di Scienze morali Accademia dei Lincei", serie IX, CCCXCV, 1998, IX, 4, pp. 579-600. E molti altri.

28 Bologna, *Il Theatro segreto*, cit. (vedi nota 9).

29 Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2).

30 Ampiamente dedicato al teatro di Camillo come progetto architettonico reale è lo studio di M. Turello, *Anima Artificiale. Il Teatro magico*, Udine 1993. Per uno studio di iconografia tra il testo dell'*Idea* in rapporto con la galleria di Fontainebleau: S. Béguin, *Two notes on decorations in the Galerie François I at Fontainebleau*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 57, 1994, pp. 270-278. Mino Gabriele, ad esempio, si occupa di Camillo nel contesto dell'alchimia: M. Gabriele, *Alchimia e Iconologia*, Udine 1997. Torna a trattare di Camillo nel contesto dell'ermetismo C. Vasoli, *L'Ermetismo a Venezia. Da Francesco Giorgio Veneto ad Agostino Steuco*, in *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*, a cura di C. Gilly e C. van Heertum, Firenze 2002, pp. 31-49. A Camillo, astrologia e glittica (che è un'altra congiuntura rilevante) fa riferimento il saggio, incentrato su una collezione di gemme antiche appartenuta a Lorenzo Lotto, di F. De Carolis, *Una piccola collezione: le gemme con i «segni celesti» di Lorenzo Lotto*, "Intrecci d'arte", 2, 2013, pp. 43-50.

31 *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace. Biennale Arte 2013*, Venezia 2013.

32 L. Bolzoni, *Giulio Camillo e il teatro del sapere*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, cit. (vedi nota 31), pp. 55-56.

iconografico mai tentato prima, concepito come un'ipotesi di studio, di supporto visivo per l'immaginazione del lettore "creativo" contemporaneo³³. Con il riconoscimento dell'alto valore dell'ultima edizione e della sua molteplice utilità, a cura della studiosa, stanti i giudizi espressi dalle autorità che hanno avuto modo di presentare in pubblico il volume (da Roberto Calasso che lo ha voluto per la collana di studi che dirige, a Corrado Bologna e a Umberto Eco che lo hanno presentato a Roma nel 2015) sono trascorsi quarantanove anni dalla pubblicazione londinese di *The Art of Memory* in cui, per la prima volta, Frances Yates proponeva una ricostruzione grafica della pianta del teatro, avendo compreso la centralità della componente visiva, architettonica, iconografica oltre che iconologica nel progetto in sé³⁴.

Nel 2016, Elena Tamburini coglie nessi inediti tra l'*Idea* e il mondo della Commedia dell'Arte³⁵. La circolazione del testo nell'ambito delle accademie settentrionali, dove il tema della Fama diventa preminente, offre percorsi di studio originali, come quello che conduce alle curiose vicende dell'Accademia dei Comici Gelosi e ai suoi personaggi eclettici, come Flaminio Scala, Isabella e Francesco Andreini. Protagonisti di un acceso dibattito sulle potenzialità della lingua vernacolare, per costoro la rappresentazione drammatica e l'arte del teatro e la parola, erano cariche di implicazioni ermetiche e anche "magiche". Tamburini, con questo studio, introduce nessi tematici che non erano stati considerati in precedenza sulla ricaduta nella cultura rinascimentale del progetto pre-enciclopedico di Camillo e del testo dell'*Idea*.

Nel 2017, Corrado Bologna pubblica in lingua spagnola un'antologia di saggi critici su Camillo, alcuni già editi in italiano nel lungo corso della sua decennale attività di studioso e interprete del progetto ambizioso del friulano, lanciando un ponte alle cui sponde sono posti in una contiguità culturale "sintomatica", il teatro di Camillo e *Mnemosyne*, l'atlante della memoria di Aby Warburg³⁶. Il cortocircuito che ne deriva non potrebbe essere più raffinato. Il prezioso studio impone allo studioso di Camillo di comprenderne con la massima cura i contenuti articolati anche sulla base di un reticolo geografico complesso che restituisce la molteplicità degli intrecci, degli incontri dell'uomo erudito del Cinquecento e della ricaduta delle formule di sapere da lui considerate nel grande progetto di emulazione e di replicazione del creato. Spunti inediti su alcuni aspetti legati alle immagini scelte dal friulano per il catalogo di

33 La fortuna del testo nella rielaborazione che ne hanno fatto alcuni artisti contemporanei meriterebbe invece uno studio esclusivo. Basti citare in questa sede la centralità che ha assunto il *topos* del palazzo della memoria nella Biennale di Venezia del 2013, e in particolare nelle opere degli artisti Achilles G. Rizzoli o di Marino Auriti, cui fa riferimento Lina Bolzoni in Camillo, *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), pp. 126-127, nel catalogo della medesima Biennale. Più avanti nel testo è fatto riferimento ad altri progetti di arte contemporanea.

34 Cfr. Yates, *L'arte della memoria*, cit. (vedi nota 20), schema grafico inserito tra le pp. 184-185.

35 E. Tamburini, *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia 2016.

36 Bologna, *El Teatro de la mente*, cit. (vedi nota 15); in particolare, sull'eredità dell'*Idea* nella matrice sinottica dell'atlante di Warburg, si veda il capitolo III, *Mnemosyne, el Teatro de la Memoria de Aby Warburg*, pp. 230-253.

imagines agentes nell'edificio del teatro, sono specchio della rilevanza assegnata dallo studioso a un approccio metodologico di taglio iconografico e iconologico. Appunto, è ciò accade con l'osservazione ravvicinata della figura di Giunone, cristallizzata in una serie di iconografie divenute ormai rare che rivelano, così come ho avuto modo di definirlo altrove, l'uso "proteiforme" dell'iconografia mitologica nell'*Idea del teatro*³⁷. Alla nutrita schiera di studi richiamata andranno aggiunti altri contributi anche di ambito non accademico, tessere di un mosaico assai vasto di fortuna critica eterogenea³⁸.

3. Aspetti tecnici e biografici risolti, l'ultima variante nota dell'Idea e una proposta inedita per il nome Delminio

Vale la pena trattare in un paragrafo a parte i contributi più recenti e carichi di aspetti innovativi con cui, ancora una volta, è possibile mettere in evidenza come il microcosmo di Camillo non abbia mai smesso di suscitare interesse, a maggior ragione se sorgono dati inediti che consentono ulteriore dibattito critico e ricerca.

Se rimane aperta la questione dell'esistenza di un ritratto raffigurante Camillo, di mano di Tiziano per alcuni, di Lorenzo Lotto per altri, anch'essa argomentata da una corposa bibliografia che nemmeno tento di ripercorrere in questa sede³⁹, pare si possa considerare invece risolta l'annosa questione della sua città di origine, che consente pure di formulare un'ipotesi sull'etimo del nome Delminio.

Nello stesso anno e nello stesso articolo in cui annunciava il lavoro di trascrizione del manoscritto genovese dell'*Idea*⁴⁰, Elena Putti proponeva parte di materiale epistolare, dalle carte di Girolamo Muzio in Ambrosiana, consistente in copia di missive indirizzate da Camillo a Francesco I di Francia. Si tratta di documenti utili per dirimere alcune questioni di ordine pratico rispetto al dubbio sull'effettiva edificazione di un esemplare ligneo di teatro a Fontainebleau, che si scopre, così, effettivamente edificato nella farmacia del castello; e altre di natura biografica, con cui si scopre

37 Cfr. *supra*, nota 15.

38 Si segnala almeno di F. Scaramuzza, *Giulio Camillo Delminio. Un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Udine 2004. Ampia trattazione sulla complessità della figura di Camillo nel contesto culturale coevo, con ampi riferimenti bibliografici e una sezione dedicata ai presupposti teorici e agli studi interpretativi del teatro, definito in un capitolo, con metafora che mi piace molto, «la fabbrica impossibile» (titolo al capitolo XX). L'elenco dei titoli potrebbe continuare, ma si ritengano sufficienti quelli già richiamati per delineare la molteplicità delle risorse per un tema che continua a sollecitare la curiosità degli studiosi di diversi ambiti di ricerca tra i quali quello della Storia dell'Arte resta senza dubbio un osservatorio privilegiato per restituire vita al testo, attraverso la ricostruzione dell'orizzonte culturale visivo di Camillo.

39 Mi permetto di rimandare nuovamente al mio saggio sul rapporto tra Camillo e Lotto per cui cfr. Monaco, *Lorenzo Lotto*, cit. (vedi nota 10), pp. 143-144, dove è fatto riferimento alla proposta avanzata da Mauro Zanchi (con riferimento ad ampi studi dell'autore volti a indagare la figura e il progetto di Camillo), di identificare il *Triplice ritratto di oraf* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, di Lorenzo Lotto, solitamente identificato con l'orafa trevigiano Bartolomeo Carpan, con Giulio Camillo.

40 Qui si veda in generale la nota con i relativi riferimenti bibliografici.

che dietro all'aulico *nom de plume* di Giulio Camillo (il primo dei due, scelto perché significante l'abilità "di comprendere il tutto", l'altro, in omaggio a una pianta da lui ritenuta evidentemente assai benefica⁴¹), si celava un più semplice e cristianissimo Martino, ricevuto da padre omonimo, di professione «vicepiovano»⁴², in onore del santo eponimo pure del paese in cui lo aveva fatto nascere, cioè San Martino del Friuli, ora San Martino al Tagliamento in provincia di Pordenone (con buona pace di Portogruaro, Zoppola o San Vito al Tagliamento che si contendevano da secoli il concittadino illustre).

Se la natura di copia del materiale epistolare rinvenuto non lasciasse, seppur minimi, margini di dubbio rispetto all'autenticità dei contenuti (la cui falsificazione avrebbe potuto essere funzionale al tentativo di riabilitare la figura di Camillo che in buona sostanza da Fontainebleau si era allontanato circondato ormai da una cattiva fama), ecco che si potrebbe inoltre formulare una plausibile spiegazione del nome "Delminio"; ossia il terzo nome che una poco convincente tradizione, che si fa risalire a Francesco Patrizi, farebbe derivare dall'antico toponimo della città dalmata Dumno, dalla quale il padre di Camillo, esponente di una ricca famiglia croata (ma in realtà stando alla lettera richiamata, *viceplevano* di San Martino nel Friuli), si sarebbe trasferito⁴³. Ossia considerando il nome "Delminio" come l'esito di una latinizzazione del termine vernacolare friulano *muini*, utilizzato per indicare la professione del *plevano* o del sagrestano⁴⁴. Si tratterebbe allora di un lemma popolare, nobilitato da Camillo in funzione patronimica per cui il termine che sta per "il figlio del plevano" o del sagrestano, del *muini*, diventa un melodico "Delminio".

È assai noto che, tra Quattro e Cinquecento, latinizzare il proprio nome fu pratica di *self-fashioning* assai diffusa tra gli eruditi del tempo, volta alla dichiarazione della propria cittadinanza in quella "Repubblica delle Lettere" transfrontaliera, sui cui si è soffermato Marc Fumaroli⁴⁵. Divenuto un fatto abusato, volgere il nome all'antica senza averne l'autorità, lo denuncia Ariosto, nella *Satira VI* indirizzata a Pietro Bembo, al quale, chiedendo di raccomandargli un professore di greco per suo figlio Virginio, tenne a precisarne le caratteristiche desiderate e cioè che costui fosse di certo dotto, possibilmente non sodomita e che non avesse volto il nome in aulico giusto per dimostrarsi poeta.

Il nome che di apostolo ti denno
o d'alcun minor santo i padri, quando
cristiano d'acqua, e non d'altro ti fenno,
in Cosmico, in Pomponio vai mutando;

41 Si veda la trascrizione in Putti, *Il Theatro di Camillo*, cit. (vedi nota 8), p. 38.

42 *Ibidem*.

43 Così ricostruisce Turello, ad vocem *Giulio Camillo*, cit. (vedi nota 1).

44 Il suggerimento non può che giungere da un friulano, filologo classico, il professor Alberto Pavan, che qui ringrazio.

45 M. Fumaroli, *La République des Lettres*, Paris 2015.

altri Pietro in Pierio, altri Giovanni
in Iano o in Iovian va riconciando;
quasi che 'l nome i buon giudici inganni,
e che quel meglio t'abbia a far poeta
che non farà lo studio de molti anni.
[*Sat.*, VI, vv. 58-66]

Un giudizio caustico quello dell'Ariosto, di sicuro però non rivolto a Camillo che invece tenne in alta considerazione al punto da inserirlo nella galleria degli uomini illustri del suo tempo, nell'ultimo libro del *Furioso*, lodandolo per aver rivelato il cammino più breve per raggiungere le sponde del fiume della memoria:

E quel che per guidarci ai rivi ascrei
mostra piano e più breve altro camino,
Iulio Camillo [...]
[*O.F.*, XLVI, 12, 5-6]

Sul modello del precedente ariostesco, il poeta friulano Erasmo di Valvasone (1523-1593), inserisce nel libro II della sua traduzione della *Tebaide* di Stazio, del 1570, una lode di Camillo e delle sue tecniche segrete, convenuto con altri letterati illustri friulani.

Ne nomò poi del mio paese alquanti,
c'hor col plettro latino et hor col toscò
dolci formando et amorosi canti
ferendo vanno d'Helicon il bosco.
Giulio Camillo, a tutti gli altri avanti,
che compartì suo' bei secreti nosco;
[*Theb.*, II, st. 190]

È lo stesso poeta, il Valvasone, dedicatario dell'edizione veneziana dell'*Idea* del 1552 con la prefazione di Lodovico Dolce. Allo stesso studioso che recupera l'episodio di fortuna, Maiko Favaro⁴⁶, si deve l'annuncio del recupero di «un nuovo manoscritto dell'*Idea*»⁴⁷ tra i fondi della Biblioteca Apostolica Vaticana. Piuttosto, una variante manoscritta di un modello tassonomico, divenuto archetipico.

46 M. Favaro, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, "Rinascimento", XLVI, 2006, pp. 391-401.

47 Id., *Un nuovo manoscritto del "Teatro della Memoria" di Giulio Camillo*, working paper, <https://zenodo.org/record/1148480#.Wl3giHbibIU> (immissione in rete: 15 gennaio 2018).

Il 15 gennaio 2018, Maiko Favaro annuncia, con una pubblicazione in rete, di aver rinvenuto nello stesso fondo che contiene la versione su cui si basano le edizioni a stampa dell'*Idea* del 1550 (BAV, ms. Ott. Lat. 1777), un nuovo manoscritto del teatro (BAV, ms. Ott. Lat. 2418 parte III, alle cc. 881r-908v).

Privo di commento introduttivo o di premesse utili per comprenderne la destinazione d'uso, più che costituire una variante dell'*Idea*, questo testo ne è una lontana derivazione, che dal modello ha tratto la struttura settenaria e astrologica di fondo, oltre a un numero rilevante di immagini commentate. Il manoscritto BAV, Ott. Lat. 2418, è assegnato da Favaro a un umanista in contatto con esponenti illustri della cultura veneta vissuti a cavallo della metà del XVI secolo, molto vicini allo stesso Camillo. Stante la ricostruzione dello studioso, fondata anche su un serrato confronto grafologico, il compilatore sarebbe stato Giovanni Battista Amalteo, nato a Oderzo nel 1525, quindi più giovane di Delminio di oltre quarant'anni⁴⁸. Giovanni Battista, cugino di primo grado del celebre pittore Pomponio Amalteo (allievo del Pordenone, già amico di Camillo), si trasferisce prima a Venezia, dove entra in contatto con gli esponenti della cultura letteraria e poi a Padova, dal 1545, dove intraprende studi giuridici. Cultore delle lingue classiche, fu autore di carmi, alcuni dei quali furono dati alla luce delle stampe nel 1550 a Venezia da Lodovico Dolce. Fu ambasciatore al seguito di Federico Badoer a Urbino nel 1547, e l'anno successivo a Genova e Milano dove frequentò oltre a Girolamo Fracastoro, Girolamo Muzio (al quale Camillo aveva dettato il testo dell'*Idea*, a Milano, entro il maggio del 1544).

Alla luce di tali aspetti biografici, è allora plausibile che Giovanni Battista sia entrato in contatto con il progetto di Giulio Camillo, forse ancor prima del 1550 dell'edizione dell'*Idea*, per scambio diretto con il Dolce a Venezia e con Girolamo Muzio a Milano.

Nel manoscritto, che ho consultato per l'occasione, la mancanza di una prefazione all'ordine delle immagini non consente di stabilirne funzione e obiettivi, rispetto al più articolato testo edito dell'*Idea* di cui ripete gran parte dei contenuti. Ciò che sorprende è la capacità del compilatore di cogliere con grande circospezione il significato di alcune immagini che nel testo del 1550 restano invece criptiche, riconducendole all'ambito tipologico da cui sono state tratte. È il caso, messo in luce già da Favaro con grande raffinatezza esegetica, dell'immagine della fanciulla recante in testa un vaso di odori considerato fino a prima un soggetto alquanto enigmatico, ma che si rivela invece

⁴⁸ Recupero le indicazioni biografiche dell'umanista dalla relativa voce di dizionario enciclopedico per cui cfr. *Amalteo, Giovanni Battista, poeta*, a cura di M. Venier, in *Nuovo Liruti*, cit. (vedi nota 1), pp. 219-224.

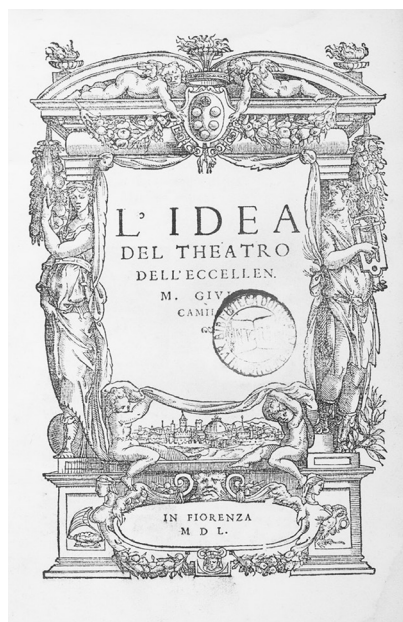
essere, grazie a una indicazione didascalica nel testo, tratto da una di quelle figurine di fantasia proprie del repertorio iconografico della grottesca, fissando, in questo modo, un nuovo ambito di riferimento del repertorio figurativo contemplato nell'*Idea* e della cultura iconografica di Camillo.

* * *

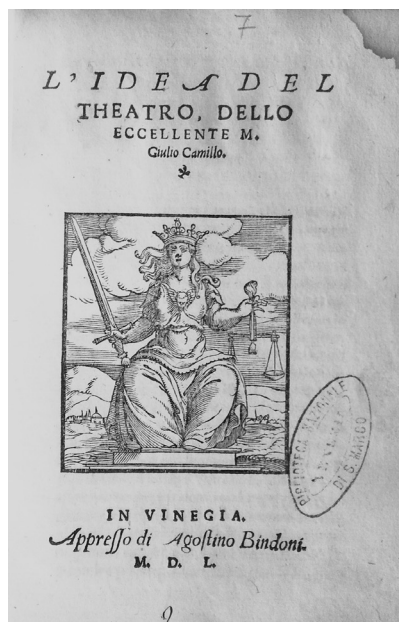
Sulla base di tali nuove acquisizioni, continuare a lavorare al testo dell'*Idea* enfatizzando la natura intrinsecamente iconografica e iconologica del progetto, è una prospettiva non priva di significato per indagini future. Proprio in questo senso, la direzione di una ricerca in corso di cui queste pagine sono una anticipazione molto parziale, è volta a ritracciare l'orizzonte della cultura iconografica posseduta dall'autore dell'*Idea*, riconfigurata dal demiurgo quale fu Camillo in un "atlante impossibile" di «immagini perfette» sistemate in un dispositivo architettonico in forma di anfiteatro. Dove "le cose e le parole" già incarnano il criterio warburghiano tanto biblioteconomico quanto archivistico-iconografico di "buon vicinato" (fig. 4). Dove le immagini sono a un tempo vere e proprie *Icones Symbolicae*, repertorio mnestico e collezione immaginaria (fig. 5).



1. Luigi Ghirri, *Come pensare per immagini*, Kodachrome, 1978



2. Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro*, frontespizio, Firenze, Torrentino, 1550



3. Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro*, frontespizio, Venezia, Agostino Bindoni, 1550



4. La libreria di Aby Warburg ad Amburgo (photo The Warburg Institute)



5. Dennis Adams, *Malraux's Shoes* (video frame), single-channel video, 42', 2012

RAGIONAMENTI INTORNO A *L'IDEA DEL THEATRO* DI GIULIO CAMILLO DELMINIO.
LAVORI IN CORSO

Some insights on L'idea del theatro of Giulio Camillo Delminio and its critical reception. Preliminary draft

Angelo Maria Monaco

Preliminary proof of a work in progress, the essay is given as a reasoned recognition of the critical reception of Giulio Camillo Delminio's *L'idea del theatro* (1550). Intended, on the one hand, as a compendium useful to orient Scholars in the magmatic bibliography on *L'idea*, on the other hand, as a starting point for new study hypotheses about Camillo as an iconographer. Divided into three sections, the essay focuses, first, on the relevant role played by images in the architecture of *L'idea*. The second part is a sort of annotated bibliography that starts from Frances Yates' famous essay, published in 1966. In the third part, two new proposals are discussed. The first one deals with the origin and meaning of the name 'Delminio', explained from a philological point of view as a latinization aiming at Camillo's own self-fashioning. The second one highlights the helpfulness of the list of annotated images in a manuscript in the Biblioteca Apostolica Vaticana, recently rediscovered, to clarify the meaning of some cryptic images in *L'idea*.