



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO,**

Corso di Dottorato in Digital Humanities

Tesi di Laurea

*Il TheatroUniversale di Giulio Camillo:  
l'inedito manoscritto genovese.*

Tutor referente: Prof. Maurizia Migliorini

Candidata: Elena Putti

Anno Accademico 2017/2018

# INDICE DEI CONTENUTI

INTRODUZIONE	4
--------------	---

## PRIMA SEZIONE

### IL MANOSCRITTO GENOVESE: ACCENNI DI FILOLOGIA, STORIA ED ICONOLOGIA

#### PARTE PRIMA

##### IL MANOSCRITTO GENOVESE, UN'ANALISI FILOLOGICA

§1.1.1 Collocazione, origine e forma del manoscritto	9
§1.1.2 Divisione in capitoli e macrotematiche delle sezioni	17
§1.1.3 La seconda parte del manoscritto: tavole e pianeti	22

#### PARTE SECONDA

##### IL THEATRO UNIVERSALE: STORIA, FUNZIONE E CONTENUTI

§1.2.1 Il progetto del Theatro e la sua esistenza	25
§1.2.2 Il funzionamento del Theatro	29
§1.2.3 Lo stemma del Theatro	34
§1.2.4 Altri testi e frammenti manoscritti	37
§1.2.5 L'evoluzione del teatro dalla retorica alla cosmologia	39
§1.2.6 La tradizione filosofica e il contesto di diffusione culturale	41
§1.2.7 La tradizione scientifica: astronomia, magia e cabala	48

#### TERZA PARTE

##### LE TAVOLE DELLE ARTI E SCIENZE, UNO SPECCHIO DELL'ITALIA DEL XVI SECOLO

§1.3.1 Il warburg-kreis le figure archetipe nel XX secolo	57
§1.3.2 La tradizione iconologica delle immagini del Camillo	60
§ 1.3.3 Homo artifex mundi	64

## SECONDA SEZIONE

### IL PROGETTO DEL TEATRO E L'ARCHIVIAZIONE MULTIMEDIALE: IL SAPERE DAL MODELLO DI ENCICLOPEDIA CHIUSA ALLA RETE

#### PRIMA PARTE

##### MODELLI ENCICLOPEDICI A CONFRONTO. DAL THEATRO UNIVERSALE A WIKIPEDIA

§2.1.1 L'evoluzione dei canoni enciclopedici	71
§2.1.2 Paradigmi di enciclopedie aperte: Wikipedia e il libero canone digitale	79
§2.1.3 Le ricadute sociali emotive, cognitive e sapienziali del sistema aperto sui singoli individui	85
§2.1.4 Identità digitali	87
§2.1.5 Apprendimento digitale	91

#### SECONDA PARTE

##### ARCHITETTURE A CONFRONTO. IL CONCETTO DI VIRTUALE E GLI SPAZI DEL SAPERE DA CAMILLO AL CIBERSPAZIO

§2.2.1 Conoscenze virtuali	97
§2.2.2 Spazio e conoscenza nell'antichità	102
§2.2.3 Spazio e conoscenza nella contemporaneità	107
§2.2.3 Architetture a confronto: Xanadu e il Theatro di Camillo.	115

#### TERZA PARTE

##### INTELLIGENZE A CONFRONTO: MEMORIA NATURALE, MEMOTECNICA E MEMORIA ARTIFICIALE

§ 2.3.1 La memoria come facoltà attiva: spunti aristotelici	118
§ 2.3.2 La memoria come facoltà attiva: Bush, Carr e Battro	121

CONCLUSIONI	130
-------------	-----

BIBLIOGRAFIA	131
--------------	-----

## INTRODUZIONE

Lo scopo della presente tesi è quello di riportare alla luce un antico manoscritto che tempo e usura hanno reso in gran parte illeggibile. L'opera che si vuole presentare, qui di seguito trascritta, è intitolata "*Theatro Universale di tutte le Arti & Scienze*" e costituisce una complessa summa figurata dello scibile umano composta dall'ecclettico umanista Giulio Camillo Delminio. L'opera può con certezza essere ascritta al progetto camilliano del "Theatro della Sapienza" o "Theatro della Memoria" che è a noi noto attraverso il testo a stampa del 1550 attribuito al delminio e titolato "Idea del Theatro".

Il manoscritto in questione è stato rinvenuto nell'anno 2011 dalla Professoressa Maurizia Migliorini dell'Università degli Studi di Genova nei fondi antichi della Biblioteca Civica Genovese Berio e per questo sarà denominato in seguito semplicemente il "manoscritto genovese".

Se fin da subito il rinvenimento di un inedito così importante della storia della letteratura italiana ha suscitato interesse fra gli studiosi, è verò anche che esso, a causa del suo pessimo stato di conservazione, solo ora in seguito di questo lavoro di tesi dottorale viene proposto sotto forma di fruibile lettura e si concede ad una consultazione dettagliata.

L'elaborato fa quindi della trascrizione integrale del manoscritto il suo nucleo centrale e vi accompagna una breve introduzione critica necessaria a contestualizzare le tematiche e la storia di questo testo.

L'analisi critica che introduce al testo del Camillo è composta da due sezioni, a loro volta tripartite e suddivise in paragrafi.

La **PRIMA SEZIONE** è rivolta all'analisi del manoscritto genovese e dei suoi contenuti sotto il profilo letterario, filosofico ed iconologico secondo quanto descritto qui di seguito.

La **prima** parte si propone di delineare la storia e le origini del manoscritto genovese e le caratteristiche del Theatro Universale.

Circostanziate notizie storiche saranno fornite sulla collocazione del manoscritto e sul fondo archivistico a cui appartiene; saranno forniti rilievi sulla sua possibile datazione e sullo stato di conservazione.

Una breve indagine storica sarà svolta per chiarire le possibili ipotesi che legano il manoscritto del friulano Camillo all'ambiente genovese e alla nobile famiglia del Sauli.

Seguirà poi una descrizione dettagliata della struttura tematica del testo, dei suoi contenuti e parti ed in generale sul progetto che il manoscritto descrive.

Nella **seconda** parte invece saranno dedicati due paragrafi alla descrizione del progetto del Theatro, facendo riferimento a fonti biografiche sull'autore.

Il primo si concentrerà prevalentemente sulle notizie circa l'esistenza del prototipo ligneo del teatro; il secondo invece tratterà le logiche e i segreti del suo funzionamento, andando a identificare il "metodo" della conoscenza universale ideato dal Camillo.

Inoltre per meglio comprendere il significato del *Theatro* e la sua funzione, il manoscritto genovese verrà messo in relazione con il *corpus* delle opere del Camillo: il confronto sarà eseguito sia con le opere note a stampa che con altri testi inediti manoscritti.

Nel primo confronto si prenderranno in esame numerosi reperti inediti che chi scrive ha consultato e catalogato negli ultimi anni al fine sia di delineare i confini sommersi della produzione del Camillo che di abbozzare uno *stemma codicum* del *Theatro* Universale e sottolineare al suo interno la peculiare posizione dell'esemplare genovese.

Nel secondo caso si tenterà di delineare invece una contrapposizione fra le opere letterarie, di grammatica e di retorica del delminio e quelle a carattere esoterico, meno note e più controverse, fra le quali possiamo appunto collocare il presente manoscritto.

Infine si procederà all'analisi della prima parte del manoscritto che è impiegata dal Camillo per fondare scientificamente le proprie conoscenze sui principi universali. Questi concetti, che l'autore prende in prestito dalle più eminenti teorie filosofiche e scientifiche diffuse all'epoca, serviranno poi nella seconda parte del testo come base per ordinare ed erigere il modello logico del *Theatro* Universale. Le citazioni e i riferimenti bibliografici che il Camillo utilizza copiosamente in questa prima parte, sebbene spesso non siano sufficientemente precisi o del tutto attendibili, costituiscono tuttavia una ricchezza notevole per lo studio della storia della filosofia.

Infatti la pletora di nomi e testi citati ci permettono di ricostruire la fortuna critica di diversi autori e capire come si configurava la loro diffusione. Ritroviamo alcuni testi ad oggi non pervenuti e di altri invece scopriamo traduzioni difformi; ci meravigliamo nell'apprendere di quanta fama e stima godessero autori ad oggi sottovalutati ed intersechiamo solchi di tradizioni sapienziali che invece nella storia della filosofia attuale ci paiono slegate.

La fitta rete di nozioni tratte dai più disparati filosofi classici ci restituisce pertanto un verosimile contesto culturale che agiva nella formazione erudita del XVI secolo.

Questo quadro può essere inoltre un valido strumento per sottolineare e tentare una definizione fondata di cosa fosse il concetto di scienza e di studi scientifici all'epoca del Camillo. Un'epoca nella quale il "metodo" scientifico sperimentale galileiano avrebbe fatto presto irruzione infliggendo il primo duro colpo a molte arti che oggi sopravvivono infatti solo nel campo della superstizione.

Nel mondo di Camillo però gli impulsi animisti erano vivi e fortemente integrati nel concetto di materia e lo scienziato era colui che li sapeva dominare e piegare la natura al proprio volere attraverso le scienze magiche, astrologiche ed alchemiche.

Riconoscere i limiti storici di quelle scienze è altrettanto importante che segnare però il debito che la scienza moderna ha verso di loro. Sebbene ad oggi irriso quel sapere infatti costituisce la base delle solide discipline scientifiche che abbiamo denominato e suddiviso con i nomi di chimica, farmacia, medicina, fisica, fitoterapia, omeopatia...

Inoltre, il tentativo di Camillo di costruire un sistema di nozioni universali e non limitate alla cultura occidentale, fa sì che nel *Theatro* ritroviamo interessanti spunti su altri tipi di tradizioni sapienziali quali quella ebraica, quella egizia e quella caldea. Anche in questo caso i confini fra la storia e la leggenda si sfumano in una utopia di sapere universale come accade nelle *summe* che dal medioevo di susseguono fino all'età moderna. E' tuttavia, a mio avviso scientificamente rilevante, analizzare le fonti e i contenuti citati, se non per trarne notizie in sè attendibili, quantomeno per delineare ancora meglio il contesto culturale e scientifico del secolo decimosesto.

La **terza** parte della prima sezione costituirà invece un discorso critico sulle tavole del manoscritto genovese. Questa trattazione rappresenta anch'essa, come lo era la fondazione teorica suddetta, un

elemento di originalità inedito del Theatro. Infatti in questo luogo ritroviamo, accanto alla già nota descrizione di ciascun grado del teatro, una lunga serie di tavole dei contenuti corredate da disegni. Nel frontespizio del manoscritto infatti, dopo la dicitura “Theatro Universale di tutte le Arti & Scienze” troviamo scritto: “RIDOTTE Per tavole Generali alli suoi primi principii et luoghi comuni appart (ti) ad ogni concetto di materia d’arte & di lingua”.

Quanto troviamo esposto in questa terza parte è pertanto una sintesi schematica dei concetti e dei principi di ciascun luogo del teatro ed una sistematizzazione delle arti umane divise con specifici criteri di pertinenza.

Queste tavole sono presenti anche in altre fonti inedite manoscritte del Theatro (come si dirà meglio nella seconda parte di questa analisi) e rappresentano un’incredibile ricchezza di nozioni e suggestioni sulla storia del costume del nostro Paese. Se infatti la prima parte del manoscritto con le sue citazioni filosofiche e scientifiche ci aiuta a ricostruire la cultura dominante di riferimento dell’epoca, la seconda parte espressa in tavole è incredibilmente utile per tracciare un disegno del contesto di usi e costumi del tempo. In particolare preziosi dettagli si ricavano sui mestieri d’arte, i lavori e le tecniche diffusi nel tardo rinascimento e questo patrimonio di memoria costituisce la fonte del pregiato sapere artigiano che è alla base del settore manifatturiero italiano.

Tuttavia anche sotto il profilo culturale, il concetto di associare particolari mestieri o attività produttive dell’uomo a un sistema di divinità astrali non è privo di fondamenti.

Sui muri dei grandi Palazzi e nella storia dell’arte in generale troviamo diverse testimonianze di questa particolare applicazione astrologica nota come “i figli dei pianeti”. Si metterà pertanto in rilievo la tradizione e la logica che, già dal Medioevo, aveva iniziato ad associare l’influsso di ciascun pianeta ad uno specifico campo di attività umane.

Un’indagine di rilievo sarà poi quella volta a fornire una panoramica del concetto di iconologia rinascimentale. Il gusto per l’erudizione inizia a spingere sempre più gli uomini di cultura ad un utilizzo consapevolmente cifrato dell’immagine. Nelle icone del Camillo si innesta non solo la tradizione mnemonica e quella allegorico-moralizzante che animò il Medioevo cristiano, ma soprattutto una nuova considerazione dell’*imago* come archetipo e forza poetica, intimamente legata alle concezioni neoplatoniche che costituivano il sostrato della cultura esoterica.

Inoltre l’incrementarsi dei rapporti e degli scambi con l’oriente che costituiscono una svolta storica per l’Italia del XV secolo, non solo arricchiscono i commerci e lo scenario delle lettere classiche, ma ampliano anche il patrimonio figurativo della classicità greco-romana con nuove suggestioni.

Attraverso le linee di studio delle indagini iconologiche svolte nel XX secolo da Warburg e la sua *kreis* tenteremo di delineare il sostrato iconografico delle figure del teatro e stabilirne le fonti: sia volgendo alla classicità greca che guardando alla “*sphera barbarica*” che introdusse dei pagani e figure mitologiche vestite d’altri panni.

Questa breve ricerca è funzionale per introdurre un esito centrale ai fini dello studio del teatro, ossia la constatazione che le immagini del Camillo eccedono in maniera originale gli archetipi di cui sopra. L’indagine delle figure del manoscritto, essendo queste più di duecento, non vorrà svolta su ciascuna di esse (un compito tale sarà, auspicabilmente, oggetto futuro di una specifica trattazione). Piuttosto si tenterà di tracciare i confini culturali in cui contestualizzarle e le metodologie o strumenti critici attraverso cui interpretarle.

La **SECONDA SEZIONE** dell’elaborato è il frutto di una riflessione e ricerca, svolta durante il mio percorso dottorale, sull’evoluzione dei paradigmi della conoscenza universale dall’antichità ad oggi. L’utilizzo delle TIC, la cui dinamica evoluzione ne rende quasi impossibile una definizione stringente, ha mutato i paradigmi del sapere oltre che i suoi mezzi. Esplorando gli antichi confini del multimediale, di cui il Theatro è esempio eccellente, possiamo forse meglio comprendere quale

siano i modi con i quali i nostri predecessori combinavano la dimensione testuale con quella estetica per raggiungere un sistema di conoscenza con un impatto emotivo e cognitivo potenziato.

Nella **prima** parte della seconda sezione andremo a delineare un breve excursus dei canoni enciclopedici e di come essi si siano evoluti nella storia da un modello “chiuso” ad uno “aperto”. La disgregazione del canone ci aiuterà a compendere alcuni aspetti fondamentali dei protocolli di comunicazione del sapere attuali. In particolare in questo capitolo si prenderà in analisi Wikipedia, che a ragione può dirsi un'autentica cifra della contemporaneità.

Seguirà quindi una doverosa riflessione delle ricadute di questi mutamenti sulla società contemporanea, sugli individui e sulle tecniche di apprendimento e si avvanzeranno alcune ipotesi critiche su come gestire ed utilizzare i nuovi paradigmi per un'avanzamento in innovazione e conoscenza.

Nella **seconda** parte si prenderà in esame il concetto di architettura del sapere esplorandone i confini storici e vedremo come, attraverso la progressiva smaterializzazione dei supporti operata dall'avvento dell'era digitale, anche le strutture sapienziali siano cambiate e si evolvano. In questo ambito è collocata anche una riflessione sul concetto di virtualità, sia nelle culture antiche che ad oggi nell'era digitale.

Infine, nella **terza** ed ultima parte si andranno ad approfondire i concetti di memoria e di intelligenza propri delle civiltà antiche e quelli sottesi alla nostra concezione contemporanea.

Il confronto fra queste “intelligenze” porterà ad alcune conclusioni che verranno applicate all'analisi del paradigma enciclopedico. Si suggerirà pertanto, in base a quanto dedotto, possibili criteri di perfezionamento per l'attuale canone del sapere digitale.

## PRIMA SEZIONE

IL MANOSCRITTO GENOVESE:  
ACCENNI DI FILOLOGIA, STORIA ED ICONOLOGIA



### §1.1.1 Collocazione, origine e forma del manoscritto

Il manoscritto in esame fa parte del **Fondo antico beriano** della biblioteca civica genovese Vespasiano Berio. Il fondo beriano è il nucleo originario della più importante biblioteca civica di Genova e Liguria e risale a Carlo Giuseppe Vespasiano Berio, abate di famiglia nobile che utilizzò una cospicua parte del suo patrimonio per la formazione di una ricca e preziosa biblioteca.

La Civica amministrazione genovese acquisì questo patrimonio librario dagli eredi dopo diverse vicissitudini e passaggi di proprietà nel 1824 e dedicò quindi l'intera Biblioteca Civica all'Abate. L'origine della collezione Berio va collocata nel secondo Settecento.

Sull'esempio dell'ambrosiana (che fu la prima biblioteca aperta al pubblico in Italia nel 1609) Berio volle tenere aperto regolarmente il suo palazzo di Via del Campo in cui la biblioteca era custodita per permettere agli studiosi interessati di consultarla. Egli si operò per tutta la vita a raccogliere antiche edizioni e creare una cospicua raccolta di stampe contemporanee, curandone personalmente l'archiviazione e la legatura.

La collezione Berio fu in massima parte frutto delle scelte dello stesso Berio e solo poche sono le opere di provenienza familiare: vi sono infatti soltanto alcuni volumi di proprietà del fratello maggiore Massimiliano e si riconoscono dalla notazione manoscritta *ex libris Maximiliani Berii* o dello zio, il canonico Gregorio Balbi anch'esse segnate in frontespizio.

Gli interessi culturali di Vespasiano, pur essendo egli un religioso, mostrano una straordinaria apertura e sensibilità verso le innovazioni scientifiche della contemporaneità, ma anche verso singolari autori dell'antichità che si collocavano ai margini della tradizione classica.

La collezione Berio, definita un vero e proprio *apostillo* dal letterato gesuita spagnolo Juan Andres, che la ammirò in una sua visita all'abate, contiene molte edizioni preziose del XV secolo fra le quali si enumerano numerosi manoscritti e 315 incunaboli.

Alla morte dell'abate la biblioteca constava di circa 17.000 volumi e ciò si apprende dal "Ragguaglio" redatto da Valentino Manfredi che si occupò della gestione della biblioteca in seguito. Il Ragguaglio fu composto nel 1826 ma risale allo stato riscontrato dal Manfredi nel 1809 sulla base di un inventario perduto redatto dallo stesso Berio nel 1794 che enumerava 16273 volumi. Fra questi poco più di un terzo (solo circa 6000 volumi) è giunto a noi, a causa delle grosse perdite subite nella seconda guerra mondiale.

Essendo andati perduti i cataloghi settecenteschi non abbiamo registri delle acquisizioni e quindi delle origini dei libri componenti il nucleo beriano.

Quello che ci attesta con certezza la provenienza del volume non sono documenti di catalogo, bensì la dicitura in cornice rettangolare *ex libris* posta all'interno del volume sul verso del piatto anteriore indicante il nome di Carlo Giuseppe Vespasiano Berio e la collocazione scritta a penna. Possiamo allora dire con certezza che il libro fu acquisito dall'Abate nel XVIII secolo.

Il **manoscritto** è contrassegnato con il codice archivistico m.r. I, 1, 6 a schedato nel catalogo manoscritti sotto la lettera "d" al nome dell'autore Del Minio, Giulio Camillo. Esso presenta una legatura pergameneata semplice che ben si allinea alle legature effettuate dall'Abate nel XVIII secolo. Esse infatti erano sempre in pergamena o mezza pergamena con piatti di cartone generalmente ricoperti da carta marmorizzata, prive di decorazioni dorate o a secco e dorso per lo più a nervi con fogli di guardia bianchi.

Il genovese misura mm. 216 x 158, ha una costa liscia che non reca nemmeno l'indicazione del volume e non presenta alcun tipo di decoro.

Secondo la scheda di catalogo associata al manoscritto, la legatura risale al XVII secolo.

L'interno del manoscritto è composto da 339 carte con fogli di guardia bianchi all'inizio e alla fine del libro.

Il libro è stato oggetto di restauro a causa dell'avanzato stato di deterioramento delle sue pagine. Esso fu restaurato dalla Sig. Erminia Loredana nel novembre del 1972. Il restauro in realtà, pur arginando un ulteriore deterioramento del supporto a cui il libro era destinato, ha peggiorato le sue condizioni di leggibilità espandendo le tracce di inchiostro e rendendo inoltre impossibile un ulteriore attuale intervento di recupero del supporto.

Nel medesimo fondo originario manoscritto dove si trova il *Thatro Universale*, troviamo anche, oltre a molte versioni manoscritte delle opere del Doni, anche un trattato sui veleni di Pietro D'Abano. Il D'Abano, come vedremo meglio in seguito esercitò una probabile influenza sulle concezioni astologiche del Camillo. La presenza quest'autore, spesso considerato ai limiti dell'eresia, nella collezione Berio denota una radice sotterranea nella cultura genovese che va da Di Negro a D'Abano fino a Camillo e all'Alessi, aprendo scenari di indagine ancora non del tutto esplorati.

E'importante quindi indagare come mai l'opera manoscritta del Delminio, probabilmente la definitiva versione del suo *Theatro*, si trovasse proprio a Genova, lontana dai luoghi di nascita e studio dell'autore friulano, ma anche distante dalle note committenze francesi e Milanesi che analizzeremo in seguito.

Possiamo dedurre che il manoscritto fosse già a Genova prima dell'acquisizione di Berio.

Le fonti dello storico settecentesco Gian Giuseppe Liruti ci danno precise notizie di una stretta relazione fra Camillo e la **famiglia Sauli** e questo giustifica con chiarezza la frequente presenza dell'autore nella città di Genova: *“Come de molti viaggi fatti dal Camillo in Francia abbiamo certezza, ma non abbiamo di ognuno di loro preciso il tempo così dell'essersi egli più volte portato in Genova, e colà dimorato, particolarmente accolto da nobilissimi Sauli in propria Casa abbiamo sicuri riscontri, ma non ci è avvenuto di avere il tempo preciso di quando, e quante volte abbia fatto egli questi viaggi, e queste dimore in quella Città. Che egli fosse amicissimo, ed intrinseco del rinomato Stefano Sauli, Mecenate, ed amico a tutti i più celebri Letterati di sua età, [...] e che in quella illustre Casa fosse più volte accolto generosamente, e in Genova, ed in altri luoghi, dove quel ricchissimi Signori avevano Palazzi, e Ville, abbiamo più testimonianze. Tra le molte recheremo quella, che ci fa Paolo Manuzio in una lettera scritta al medesimo Stefano l'anno 1553 posta tra le stampe dal figliuolo Aldo l' anno 1580, nel Lib. I. Ep. III. pag.6. Quanti enim putas ad meam lau dem interesse, cum hoc percrebescit, me a Stephano Saulio diligi; tujus est Familia perillustris; qui sua ipse Familia: clarum lumen est; quem praeclari illiviri, egus consuetudine, con victu magnopere deletiati, colverunt, Bonamicus, Julius Camillus, Longolius. Haec ego, Sauli, cum aliquot ab hinc annis cogitarem, semper quidem, ut a te diligerer; optavi & c. ”<sup>1</sup>.*

Seguendo i dati biografici dell'autore fornitici dal Liruti, sappiamo che nel 1525 soggiornò a Genova ospite di Stefano Sauli e, secondo la testimonianza di Sebastiano Fausto da Longiano, fu proprio nella casa del Sauli sulla collina di Carignano a pochi passi dal centro, che il Delminio compose il suo mirabile *Theatro*: *“Bastiano Fausto da Longiano nella Dedicatoria, ch'egli fa del Tomo II della sua Volgarizzazione delle Verrine di Cicerone a questo Sauli, stampata in Venezia l'anno 1556 della frequenza, con la quale in di lui Casa s'intratteneva il nostro Giulio, così scrive. Giulio camillo Furlano ritrovò, principiò, e terminò con la scorta del giudizio di lei la Fabbrica de sì in credibile maestria del suo Teatro in quel piacevolissimo Colle sopra il mare, dove è piantata la Casa sua ec.”.*

Ed ancora Liruti aggiunge: *“Fu dunque Giulio molte volte, e in diversi tempi in Genova ; e in Casa Sauli; e sino dalla sua gioventù, se vogliamo credere al Fausto; poichè vuole egli, che in quella Casa accolto, e con generosa liberalità sostenuto, abbia ivi dato cominciamento al celebre suo*

---

<sup>1</sup> GIAN GIUSEPPE LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, M.Fenzo, Venezia 1760, tomo III p. 92.

*Teatro, ed ivi abbia avuto tempo, e comodo di attendere a fuoi studi, e di pensare, e prepararsi alle bellissime opere, che poscia scrisse, delle quali picciola parte ci è rimasta a notizia”<sup>2</sup>.*

Villa Sauli fu così cara al camillo che egli vi compose sopra un sonetto, contenuto in una raccolta di Rime del 1556<sup>3</sup>. In questo tomo l'autore della raccolta Dionigi Atanagi riporta una nota a margine dove annota: “*M. Giulio Camillo, Fenice degl'ingegni de tempi suoi, prega in questo Sonetto ogni onore ad un bel luogo del Sig. Stefano Sauli sopra il mar di Genova; ove da lui, come da liberal Fautore degli Uomini letterati, era stato cortesemente raccolto. Questa bella, e deliziosa Villa, alla quale soleva ritirarsi l'Abate Stefano per attendere in quella quiete, ed ozio a fuoi studj, facilmente fu la chiamata Desenzano, in latino Decentianum, come la nomina Paolo Manuzio nella mentovata lettera, e nella seguente da lui colà indiritte all'Abate... ”<sup>4</sup>.*

Purtroppo ad oggi dell'originale Desenzano non rimane più nulla: l'edificio è stato più volte rimaneggiato e gravemente deteriorato a seguito di bombardamenti nella seconda Guerra Mondiale. Nel dopoguerra si è quindi provveduto a ricostruirlo sulla base delle antiche spoglie ed adibirlo a struttura residenziale privata semembrano definitivamente anche le collezioni e i possedimenti ivi contenuti.

E' importante considerare che, come la famiglia Sauli veglia sul Camillo all'esordio della sua attività di letterato e della creazione del Theatro, essa è altrettanto presente alla sua fine.

La morte colse il Camillo a Milano, ma sempre ospite in una villa della Famiglia Sauli: “*Ma che occorre andar intrecciando prove dell'esser egli stato più volte in Genova, e in Casa Sauli? se ancora in Milano, dove parimente avea questa Famiglia Palazzo, e talor di morava, egli era frequentissimo loro ospite, e con occasione di questa intrinsechezza, e familiarità insegnò la Rettorica, e le belle Lettere ad Alessandro Sauli, che poscia ascritto alla Congregazione de Cherici Barnabiti, ora e fregiato del titolo di Venerabile. E se per sua sfortuna l'ultimo giorno colse il Camillo, essendo in questa Casa, e fu fatto onorevolmente seppellire dal Padre di Alessandro Domenico Sauli, allora Presidente del celebre Senato Milane se, come si dirà a suo luogo.”<sup>5</sup>*

Fra tutte i Mecenati e committenti che Camillo ebbe nella sua vita, senza dubbio i Sauli furono quindi i più presenti e duraturi, dall'inizio alla fine della sua vita.

Non è quindi privo di fondamento affermare che l'autentico e completo manoscritto del Theatro di Camillo fosse proprio a Genova nelle mani della famiglia Sauli o perlomeno i suoi mecenati possedessero una copia dell'opera che così a lungo avevano patrocinato.

Di conseguenza pare altrettanto plausibile che una trascrizione postuma di questo esemplare circolante a Genova, fosse presente nel fondo manoscritto di Vespasiano Berio.

Il manoscritto genovese è composto da 338 fogli recto verso, per un totale di 676 pagine. Questa numerazione è stata attribuita *ex post* per fini archivistici, ma risulta comoda per un discorso critico sul testo e pertanto verrà adottata.

L'intestazione del manoscritto, posta nel primo foglio, ci fornisce numerose importanti informazioni. Essa riporta scritto:

“THEATRO UNIVERSALE  
di tutte le Arti & Scienze

---

<sup>2</sup> *Ivi*, pag.93

<sup>3</sup> *Rime di diversi nobili Poeti Toscani* di Dionigi Atanagi, Lodovico Avanzo, Venezia 1565.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.166

<sup>5</sup> *Ibid.*

RIDOTTE

Per tavole Generali alli suoi primi principii et luoghi  
comuni appart.ti ad ogni concetto di materia d'arte & di lingua

DA M.GIULIO CAMILLO DELMINIO

COMPOSTO

IN GRATIA DEL RE CHRISTIANISSIMO

DI FRANCIA

&

In due parti diviso

PRIMA PARTE

Aqua profunda verba ex hore viri & torrens  
redundans fons sapientia<sup>6</sup>  
Proverb. Cap. XVIII

MDIXL Anno Dominice  
incarnationis<sup>7</sup>

La **denominazione** corretta del Theatro è quindi quella di “*Theatro Universale di tutte le Arti e Scienze*”. Per brevità sarà quindi chiamato Theatro Universale. Rispetto alla tradizione di studi camiliani questo elemento costituisce già di per sé un’interessante novità.

Posta l’autenticità del manoscritto, è da considerare quindi volontà del Camillo chiamare con il nome di Theatro Universale il suo progetto. Ad oggi è frequente che ci si riferisca al teatro con l’appellativo Theatro della Memoria o Theatro della Sapienza. Il primo nome, benché concettualmente corretto e rispondente all’idea del teatro, non è tratto direttamente dalle parole del Camillo. Esso proviene da un filone di studi critici sull’autore che ha origine dal lavoro di Francis Yates<sup>8</sup>. La storica inglese ha il merito di rinnovare la fortuna critica del delminio nella contemporaneità, analizzando il progetto del suo teatro come esemplare rinascimentale all’interno di un *excursus* sull’arte della memoria. Questo taglio critico influenzerà l’interpretazione del teatro fino ad oggi e giustifica il successo della denominazione “Theatro della Memoria”.

La seconda denominazione “Theatro della Sapienza” fa riferimento a quanto riportato come titolo in frontespizio sul codice manoscritto di Manchester che, come vedremo, appartiene allo stemma del Theatro. Questa perifrasi è usata nei commenti da coloro i quali aderiscono ad una certa tendenza nel considerare il teatro eminentemente un esemplare di *summa* della conoscenza, quindi sottolineando la natura sapienziale ed enciclopedica del progetto.

Le due definizioni in ogni caso, spesso coesistono senza escludersi l’un l’altra anche all’interno della stessa analisi. In effetti i due aspetti sottolineano due componenti parimenti essenziali del teatro camiliano e sono da ritenersi propriamente complementari.

Per correttezza filologica tuttavia, nel corso della trattazione ci riferiremo al teatro con il termine di Theatro Universale, così come indicato dalla definizione dell’autore nel manoscritto in oggetto.

Il termine “Universale” ci annuncia una diversa sfumatura con cui evidentemente Camillo voleva che il suo progetto fosse percepito: il concetto di universo, che si collega all’idea di cosmo e quindi

---

<sup>6</sup> Questo motto è tratto dal celebre Libro dei Proverbi, in particolare dai Proverbi di Salomone, 18.4. Il libro dei Proverbi conobbe grande fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento grazie soprattutto alla celebre Vulgata latina di San Gerolamo.

<sup>7</sup> GIULIO CAMILLO, *Theatro Universale di tutte le Arti & Scienze*, m.r. I, 1, 6 f. 1 r.

<sup>8</sup> FRANCIS YATES, *The art of Memory*, Einaudi, Torino 1972, p.124.

da struttura universale a cosmologia. Il perimetro semantico di questa nuova denominazione mette in luce sia l'aspetto celeste o metafisico, sia l'idea di ordine o sistema.

L'etimo latino *universus* 'tutto intero' è composto infatti da *unus* 'uno' e *versus*, participio passato di *vertĕre* 'volgere': ciò che si volge tutto, interamente, nella stessa direzione. Uno spettacolo quindi che presenta una materia ordinata e subordinata in maniera intimamente connessa ad un principio che ne è causa. Lo stesso concetto echeggia infatti nell'etimo ancora più arcaico, che è sinonimo di universo, ossia *κόσμος* (*kósmos*). Il cosmo è l'ordine della materia che si contrappone al caos; l'universo, ancora oggi nell'avanguardia astrofisica è *continuum* spazio-temporale dentro l'ipotetico multiverso.

Questa terminologia in definitiva detta una linea ermeneutica che è la stessa che si vuole adoperare nella breve analisi critica seguente. Il teatro non è solo un artefatto ausiliario alla mnemotecnica, nè soltanto un contenitore enciclopedico finalizzato alla *παιδεία* (*paideía*) o formazione dell'individuo/spettatore: esso è una rappresentazione dell'*ordo mundi*, del *logos* universale che attraverso le sue leggi ordina la materia ad un principio metafisico.

L'intestazione reca un sottotitolo che informa il lettore sulla metodologia di esposizione dei contenuti. Innanzitutto l'**oggetto** ordinato ed esposto nel teatro saranno tutte "*le Arti & Scienze*" umane. Come vedremo meglio in seguito, la materia e le sue leggi di ordine universale, se correttamente comprese e padroneggiate, permettono all'uomo di ideare un sistema di conoscenze che si esplica in ambito di saggezza sotto forma di arti e in ambito di sapienza sotto forma di scienze.

Le arti e le scienze, quest'ultime nel teatro intese anche come conoscenze, vengono sintetizzate e presentate in maniera schematica e propriamente sotto forma di tavole elencative. L'intestazione enuncia infatti che esse saranno "*ridotte per tavole Generali alli suoi primi principii et luoghi comuni appartenenti ad ogni concetto di materia d'arte & di lingua*". Da questa frase si nota che ogni elemento esposto nel teatro viene collegato o ricondotto al suo principio primo, anche denominato frequentemente nel testo luogo, inteso appunto come spazio adibito ad uno scopo o significato specifico. Nell'ordine generale del sistema universale infatti ogni ente ha un suo preciso posto, luogo, affatto interscambiabile. Circa invece la locuzione "i concetti" "di lingua" è bene specificare che essa viene intesa alla luce di una concezione retorica nella quale le parole non sono *flatus voci*, ma portatrici di concetti, gravide del peso della materia e del reale. Il linguaggio è quindi già significato dell'esistente.

L'intestazione dà poi conferma di quanto esposto nella prima parte di questa introduzione, circa la committenza o comunque il **destinatario** dell'opera, ossia il Re di Francia, Francesco I.

La parte seguente del frontespizio ci fornisce un'importante specificazione sulla **struttura bipartita** del manoscritto ("In due parti diviso") proseguendo poi nel definire ed introdurre il contenuto della prima. Il manoscritto genovese si compone infatti di due parti distinte.

La prima può definirsi una fondazione teorica del *Theatro*, nella quale l'autore enuncia le sue posizioni circa diversi temi della scienza e della filosofia e compila un compendio delle opinioni più eminenti dei suoi predecessori sempre riguardo ai medesimi temi. Questa fondazione serve al Camillo per dipingere lo scenario scientifico in cui il suo *Theatro* si colloca e dal quale le sue conoscenze "universali" traggono spunto.

La seconda parte del manoscritto genovese presenta una descrizione generale di ciascun grado del *Theatro*, seguita dalla corrispondente riduzione in tavole elencative di tutti i titoli contenuti in ogni luogo di quel grado, come anticipato dal sottotitolo sopradetto.

E' interessante notare come il Camillo introduca la **prima parte** del suo testo. Leggiamo infatti: *"Aqua profunda verba ex hore viri & torrens redundans fons sapientia"*<sup>9</sup><sup>10</sup> *"Proverb. Cap XVIII"*. Questo motto è tratto dal celebre Libro dei Proverbi, in particolare dai Proverbi di Salomone. La corretta notazione del Camillo ci indica che si tratta del capitolo 18, per esattezza il proverbio 18.4. Il libro dei Proverbi conobbe grande fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento. Il libro è contenuto sia nella Bibbia Ebraica che in quella Cristiana e fu grazie soprattutto alla celebre Vulgata latina di San Gerolamo che il testo conobbe una grande diffusione popolare. La Vulgata fu una celebre traduzione in lingua latina appunto del testo biblico masoretico.

Il libro dei Proverbi di Salomone è un Libro del Vecchio Testamento, primo dei libri didattici, che in ebraico porta il nome di *Mešālīm* ed è reso in greco con *παραροιμίαι* e in latino con *Proverbia*. Il titolo vuole richiamare la natura sapienziale del testo che è costituito da un insieme di "detti" o "massime" di carattere pratico e morale, una varietà di contenuti istruttivi svolti in formule sentenziose.

Il libro, dopo una breve introduzione, eleva una lode alla Sapienza invitando ad acquistarla e indicandone gli ineguagliabili benefici; la Sapienza vi appare personificata nell'atto d'imbandire un convito mistico mentre la Follia tenta di attrarre a sé gli uomini (Prov. 1, 8 - 9, 18).

Nonostante l'attribuzione di tutto il libro vada a Salomone, i proverbi a lui attribuiti realmente sono solamente le due raccolte maggiori (Prov. 10,1 - 22, 16 e 25 - 29), che rappresentano anche la sezione più antica. Il proverbio citato dal Camillo è quindi parte dell'autentico nucleo salomonico.

Molteplici sono le ragioni che possono aver spinto il Camillo a connotare la sua opera con il rimando a questo testo sacro.

In primis Camillo si riallaccia, attraverso le parole del grande Re, ad una forte tradizione sapienziale collegata alla metafora dell'acqua. L'artificio retorico che collega l'acqua alla sapienza ed alla contemplazione affonda infatti le sue radici nell'antichità.

La tradizione di riferimento, come vedremo meglio più avanti, è quella della *melothesia*, ossia una disciplina che risale fino agli antichi regni di Babilonia e d'Egitto e che investiga i legami intercorrenti tra i segni ed i pianeti astrali ed il corpo umano. Questa tradizione si ricollega alla tesi del microcosmo: nell'esegesi biblica Adamo, che significa Uomo, è visto come una perfetta corrispondenza della creazione. In lui sono in piccolo, tutti gli elementi del cosmo in un rapporto di affinità proporzionale.

Dell'uomo-zodiaco esistono testimonianze tardo antiche, che lo rappresentano, come uguale nell'altezza e nella larghezza<sup>11</sup>, con sole e luna al posto di occhi, stelle per denti, l'oceano per ventre, le piante per capelli, i minerali per midollo e la parte più remota del cielo come testa<sup>12</sup>. Il ventre sarebbe quindi composto da acqua. Da qui una celebre metafora che vuole le vene come rivi, o torrenti appunto che dal mare delle viscere umane portano l'acqua in tutto il corpo umano.

A questo proposito è pertinente un passo espresso da Leonardo da Vinci, contemporaneo di Camillo, nello scritto sul microcosmo: *"l'uomo è detto da li antichi mondo minore e certo la dizione di esso nome è ben collocata, imperò che sì come l'omo è composto di terra acqua aria e foco questo corpo della terra è simigliante. Se l'omo ha in se l'osso sostenitore e armadura della carne il mondo ha i sassi sostenitori della terra, se l'omo ha in se il laco del sangue, dove cresce e dicresce il polmone nello alitare, il corpo della terra ha il suo oceano mare, il quale ancora lui cresce e dicresce per lo*

<sup>9</sup> Nel testo originale del proverbio salomonico tradotto da San Gerolamo vi è invece corretamnete il genitivo "sapientiae".

<sup>10</sup> Tadotto dal latino: "Le parole della bocca d'un uomo sono acque profonde; la fonte di sapienza è un rivo che scorre perenne".

<sup>11</sup> L'uguaglianza delle due dimensioni è simbolo della forma sferica o circolare, quindi dell'analogia uomo-mondo, che tratteremo ampiamente ivi nel capitolo 2 §2.2.1.

<sup>12</sup> Goetze, *Persiche Weisheit im griechischen Gewande: ein Beitrag zur Geschichte der mikrokosmos-Idee*, Zeitschrift für Indologie und Iranistik, vol. II, 1923 in FRITZ SAXL, *La fede negli astri*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p.47, p. 454, n.1.

*alitare del mondo, se dal detto lago del sangue diriva vene, che si vanno ramificando per lo corpo umano, similmente il mare oceano empie il corpo della terra di infinite vene di acqua*<sup>13</sup>.

Ma la metafora delle acque riecheggia fortemente anche in Dante e proprio nel suo *Convivio*, grande fonte di ispirazione per il Camillo tanto che egli usa questo nome per il secondo grado del suo *Theatro*.

Abbiamo sopra detto come il libro dei Proverbi si apra con un'immagine di un convivio bandito dalla Sapienza. La stessa immagine che Dante utilizza nella sua opera. Salomone è figura ricorrente in tutta l'opera di Dante: egli proprio nella *Commedia*<sup>14</sup> fa proclamare Salomone da S. Tommaso quinta luce, la più bella nella schiera dei sapienti nel cielo del Sole<sup>15</sup>.

Sulla scorta dell'immagine salomonica Dante dichiara nel suo *Convivio* che “*coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata*”<sup>16</sup>

L'immagine dell'acqua e della sapienza ci conduce quindi dal frontespizio dritti al cuore della questione del *Theatro*: conoscere la vera sapienza; quella che collega il mondo dell'uomo con il mondo divino, il percorso delle risposdenze fra microcosmo e macrocosmo che dalla moltitudine dei particolari ci riconduce all'Universale.

Inoltre la scelta di questo testo denuncia le tendenze esoteriche di Camillo. E' noto a tutti come la figura biblica di Salomone sfumi nella leggenda di un Re mago, dai mistici poteri. Si tratta della figura del Salomone esoterico, desunta dal Testamento di Salomone. Questo testo è un apocrifo dell'Antico Testamento attribuito appunto al re Salomone, scritto originariamente in ebraico in ambiente giudaico nel I secolo d.C. e rielaborato in greco in ambiente cristiano nel III secolo dopo Cristo. Esso narra come Salomone fu in grado di costruire il suo celebre Tempio con l'aiuto di demoni che egli comandò per mezzo di un sigillo magico, il *phentalpha*, a lui affidato dall'Arcangelo Michele. A Salomone sono attribuiti libri magici, citati nella storia e nella letteratura che anche Goethe non risparmia di citare nel *Faust*, come compendi che il protagonista utilizza proprio per evocare i demoni.

Citare Salomone è quindi un modo certo per far correre la mente del lettore ad una tradizione esoterica, spesso sommersa, che innerva tutta la lettura classica, che spesso riguarda proprio i testimoni più autorevoli della cristianità. Camillo, alla vigilia storica della Controriforma sembra dirci che nel suo *Theatro* ci sarà posto per il sapere canonico, ma anche per quello esoterico, per la scienza, come per la magia, perchè il Sapere Universale si nutre di ogni fonte.

Infine il riferimento a Salomone ci racconta implicitamente ancora qualcosa in più sul concetto di Camillo del Sapere Universale, come processo verticale nel tempo, ma orizzontale nello spazio, ossia che attinge sia alla *prisca sapientia* che da tutte le altre tradizioni religiose e culture presenti sulla terra. Salomone è infatti una figura trasversale che ritroviamo in quasi tutte le narrazioni religiose. Salomone non è presente solo nella tradizione ebraica, ma anche in quella cristiana passando attraverso quella greca e latina. Salomone (in arabo *Sulayman*) è però citato anche cinque volte nel Corano ed è collegato alla cultura Egiziana che vede i contenuti dei Proverbi riflessi negli

---

<sup>13</sup> LEONARDO DA VINCI, *Cod. Atlantico*, f. 55 v.

<sup>14</sup> DANTE, Pd X 109, e cfr. XIII 47

<sup>15</sup> La scelta di porre Salomone nel Cielo del Sole è altamente evocativa perchè il Sole è il pianeta principale del creato e rappresenta la divinità scondo la tradizione di radici pagane del culto del sole, ripresa simbolicamente dal Camillo nel suo *Theatro* e che ha in Ficino uno dei massimi esponenti rinascimentali.

<sup>16</sup> DANTE, *Convivio* I,9

insegnamenti di Amenemope<sup>17</sup>. Salomone è quindi emblema di una sapienza vera e profonda perchè senza confini.

Come diremo meglio in seguito il Theatro usa questo metodo di raffronto sistematico fra culture per fondare i suoi principi Universali. Le nozioni vengono esaminate e ritrovate sempre su molteplici piani: su un piano temporale dalle convizioni degli antichi a quelle dei contemporanei; su un piano metodologico, per così dire, dalle allegorie o Favole dei Poeti ai contenuti della Scienza e della Filosofia; infine su un piano spaziale o di geografia culturale, in diverse tradizioni metafisiche o sapienziali. In particolare Camillo prende in esame la tradizione Egizia, quella Ebraica e Caldea, quella Greca e Orfica e ovviamente quella Cristiana. Il sincretismo che ne emerge è autentica cifra rinascimentale, ma anche un metodo olistico innovativo che sta alla base dell'originale concezione delminiana di Sapere Universale.

Il frontespizio ci dice ancora qualcosa di molto importante benchè difficile da interpretare, ossia la **data** del manoscritto.

Un'esatta datazione sarebbe fondamentale per comprendere meglio la genesi e la storia di questo testo. Tuttavia la data riportata *MDIXL* non corrisponde a nessuna forma canonica di numero romano. La chiarezza e la dimensione delle cifre difficilmente lasciano spazio a fraintendimenti sia nella lettura che nelle intenzioni di chi scrisse quel numero. Un mero errore d'altronde, così banale in frontespizio, sembra anch'esso improbabile.

Potrebbe quindi trattarsi di una forma inusuale e "libera" per abbreviare la data. Possiamo ipotizzare che il numero IX sia da sottrarre al L, essendovi posto in precedenza. Sottraendo da destra a sinistra in successione letterale averremmo quindi 50 meno 11, ossia 39. Altrimenti, considerando il numero IX come intero, avremmo 50 meno 9, ossia 41. Le forme canoniche per questi numeri sarebbero MDXXXIX e MDXLI. Se la ragione fosse solo abbreviare la data questo avrebbe più senso nel caso in cui essa fosse 1539. Ma il raffronto storico ci offre spunti più rilevanti sui quali riflettere. Il 1539 è un anno di sventure per Camillo. Liruti<sup>18</sup> segnala che egli in quell'anno è prima durante l'ottobre a Pavia da dove scrive ad un amico di essere pieno di debiti e di essere in procinto di tornare alla sua patria in Friuli: "*Io finalmente mi ho lasciato vincer da Teseo Per uscir della miseria, e di tanti debiti, e vommene alli lochi nostri. So, che V. S. n'avrà dolore, ma lo contempri con la speranza, ch'io porto d'uscir di tanti travagli*"<sup>19</sup>.

Probabilmente il motivo del viaggio era vendere parte dei suoi possedimenti per pagare i debiti contratti. Di fatto il Camillo, dopo la sua tappa friulana torna a Milano nello stesso anno. Qui potrebbe, libero da impedimenti, aver composto il manoscritto proprio presso la casa dei Sauli che era sua dimora abituale, essendo egli precettore del giovane Alessandro Sauli.

Nel 1541 non sappiamo invece dove fosse il Camillo. Non si hanno notizie biografiche dell'autore dal finire del 1539 all'ottobre del 1542, quando abbiamo cenni di lui tramite Calvino che lo incontra a Ginervra<sup>20</sup>. Entrambe le date risultano quindi plausibili. Il 1539 pare irrealistico per la complicata serie di vicissitudini che affronta, ma ben si sposa all'idea che abbia scritto il suo testo a casa Sauli; il 1541 è ipotesi aperta e forse ancora più solida poichè il silenzio del Camillo può essere prova della sua intensa attività nel comporre l'imponente volume. Tuttavia l'elemento che gioca a sfavore dell'ipotesi di datazione nel 1541 è la dedica al Re Francia riportata sempre nel frontespizio.

---

<sup>17</sup> L'insegnamento di Amenemope è un'opera letteraria composta probabilmente durante il Periodo Ramesside; esso contiene trenta capitoli di consigli per vivere con successo, scritti dallo scriba Amenemope, figlio di Kanakht, come eredità per il figlio.

<sup>18</sup> GIAN GIUSEPPE LIRUTI, *Notizie delle vite...*, p. 94.

<sup>19</sup> Questo brano, citato da Liruti è tratto da *Novo libro di lettere*, raccolte da PAOLO GERARDO, Comin da Trino, Venezia 1544, foglio 85. 6.

<sup>20</sup> AIMÉ LOUIS HERMINJARD, *Correspondance des réformateurs de langue française...*, VIII, Genève-Paris 1893, p. 165



Sappiamo infatti che il Camillo già proprio nel 1539 inizia ad allentare i suoi rapporti con il sovrano a causa del fatto che Egli pareva non corrispondergli più compensi ed in generale avesse abbandonato il suo interesse per il Theatro. La suddetta situazione debitoria del Camillo nel 1539 attesta con chiarezza questa evenienza. Pare quindi improbabile che ancora nel 1541 il delminio impiegasse tempo a comporre una tale opera per Francesco I.

Solo ulteriori ricerche biografiche, che chi scrive si propone di proseguire, potrebbero chiarire il dubbio, ma è corretto restringere l'intervallo di datazione del manoscritto al periodo che va da poco prima del 1530 al 1544, con opportune plausibili restrizioni.

Il 18 maggio 1530 infatti Camillo, approfittando d'un viaggio in Francia dell'amico Muzio al seguito del conte Rangoni, partiva alla volta della corte di Francesco I.

In questa occasione, narrata dal Muzio stesso in una epistola che vedremo meglio in seguito<sup>21</sup>, il Camillo espose al re il progetto del suo Theatro ed il suo funzionamento. Il Muzio specifica anche chiaramente che il Camillo aveva con sè un libro che diede al Re per meglio meglio spiegargli il meccanismo del Theatro.

Ora, poichè il manoscritto genovese è intitolato a Francesco I esso potrebbe essere proprio il testo che Camillo portò con sè alla corte nel 1530 per mostrare al Re il suo progetto ed essere quindi stato scritto poco prima della partenza, in vista di questa occasione. Tuttavia la mole del volume genovese non fa pensare a un compendio di presentazione di un progetto, ma più al testo integrale che Camillo doveva consegnare al Re come "istruzione" della macchina in legno che, come si dirà a breve, fu costruita e contenuta realmente a Corte. Non è però possibile escludere con certezza questa ipotesi quindi si mantiene come prima data di riferimento dell'intervallo il 1530 e il periodo immediatamente precedente, ossia l'inizio del rapporto di mecenatismo fra Camillo e il Re.

La data di morte è l'altro estremo di datazione del manoscritto, fatto salvo che le cifre riportate in frontespizio non si riferiscano al tempo della composizione del volume, ma a il tempo in cui esso è stato trascritto.

In realtà, come abbiamo visto è improbabile che il manoscritto sia stato composto nell'intervallo di tempo dopo la fine del 1539 e il 1544, poichè i rapporti con il Re a quei tempi erano ormai piuttosto deteriorati. In particolare, ma senza certezza, è a mio avviso da escludere il biennio che va dall'ottobre 1543 alla morte del Camillo. Nel 1543 infatti, il Muzio durante un colloquio con Marchese del Vasto d'Avalos, a Mondovì, parlando dell'amico Giulio Camillo apprende che il Marchese è anch'egli bramoso di conoscere "*il secreto del suo teatro*"<sup>22</sup>. Pare quindi plausibile che i prodotti letterari del Camillo dal 1543 in poi sarebbero stati indirizzati al suo nuovo possibile Mecenate e non a Francesco I. Dal 1539 al 1541 invece può rimanere possibile l'ipotesi che, nonostante il Re di Francia avesse oramai cessato di rivolgere i suoi favori al Camillo, egli tentasse ancora di persuaderlo componendo per lui istruttorie ancora più dettagliate del suo progetto.

### **§1.1.2 Divisione in capitoli e macrotematiche delle sezioni**

Come anticipato sopra il testo del Theatro è composto di due parti distinte. La prima parte consiste di 95 fogli recto-verso e costituisce la fondazione teorica del Theatro. Riportiamo per semplicità un estratto delle sezioni tematiche di questa prima parte, che andremo brevemente a delinare e delle quali si allega in seguito completa trascrizione.

---

<sup>21</sup> PAOLO GIAXICH, *Vita di Girolamo Muzio Giustinopolitano*, Trieste, Papsch e Comp. tip. del Lloyd, 1847, pp. 18-19.

<sup>22</sup> GIROLAMO MUZIO, *Lettere del Mutio Iustinopolitano*, Giolito De Ferrari, Venezia 1551, lib. II p.49 v.

Introduzione .....	1r. - 10 v.
Iesus Maria Della categoria di Sostanza .....	11r. - 13 r.
Categoria della Quantità .....	13 r. - 16 v.
Categoria della Qualità .....	16 v. - 18 v.
Categoria della seconda specie della Qualità & effetti che produce .....	18 v.- 21 r.
Categoria della Qualità Passibili & patibili che dir vogliamo li quali sono della terza specie de qualità.....	21 r. -22 v.
Categoria della Relatione .....	22 v. - 25 r.
Compendio delle quatro Categorie di Sopra narrate .....	25 r. - 27 v.
Categoria del Loco .....	27 v. - 33 r.
Capitolo secondo della Categoria del loco et del modo che sarra inteso nel Teatro .....	33 r. - 34 v.
Categoria del Sito overo della Passione .....	35 r. - 35 v.
Della Categoria del Tempo .....	35 v. - 43 v.
Categoria dell’Habito .....	43 v. - 45 v.
Categoria del fare & sia dell’actione .....	45 v. - 51 r.
Categoria del patire & sia di Passione .....	51 r. - 53 r.
Delli cinq.e post predicam.ti et loro distinctione et natura .....	53 r. - 56 r.
Dichiaratione delli subiecti huniversalis .....	56 v. - 74 v.
De nove principij generali & siano predicamenti assoluti .....	74 v. - 78 v.
Delli primi principij delle cose naturali del mondo e loro origini .....	78 v.

Dopo una breve introduzione, talmente deteriorata che il recupero è ancora oggetto di lavoro da parte di chi scrive, il Camillo passa alla trattazione delle diverse categorie che saranno i fondamenti ontologici del *Theatro*. Le **categorie** utilizzate sono di chiara natura Aristotelica. Ricordiamo che per lo Stagirita le categorie, o generi delle predicazioni, sono appunto i generi massimi a cui sono riconducibili i differenti tipi di predicati, cioè dei concetti più generali sotto cui è dato assumere ogni realtà. Nonostante probabilmente Aristotele non volesse dare un elenco rigoroso, rimasero fissate dalla tradizione le dieci categorie da lui enumerate nelle *Categorie*<sup>23</sup> e nei *Topici*<sup>24</sup> e cioè: la sostanza, la quantità, la qualità, la relazione, il luogo, il tempo, il trovarsi, l’aver o l’abito, il fare, il subire.

Le categorie quindi esprimono tutti i modi in cui si può rispondere alla domanda ontologica “che cosa è?” e coincidono con la molteplicità dei significati accolti nella parola “essere”.

Rispetto alla tradizionale formulazione Aristotelica, il Camillo enumera tutte e dieci le categorie classiche ma aggiunge ulteriori determinazioni alla categoria della qualità. Il Delminio definisce dapprima così la qualità: *“La qualità in questo nostro Teatro sarra sotto tre specie divise conforme il parere et opinione de savij ma prima diffinendo che cosa sia qualità con Artist. [così nel testo per Aristotele] dirro esser la qualità principio per cui le cose quali si siano sono quali et determinate. Impero secondo la qualità diciamo ordinariamente qualsivoglia cosa esser quali come verbi grazia*

<sup>23</sup> ARISTOTELE, *Le Categorie*, in *Opere*, Laterza, Bari 1984.

<sup>24</sup> ARISTOTELE, *Topici*, in *Opere*, Laterza, Bari 1984.

*secondo la gustitia, il giusto confor me l'ingiustitia l'ingiusto, secondo la bonta il bono, et all'opposito secondo la malitia il male*<sup>25</sup>

Le categorie della qualità presenti nel *Theatro*, come notiamo dall'indice tematico sopra riportato, sono di tre diversi tipi o specie.

Nella dottrina aristotelica generalmente si enucleano invece quattro tipologie di categorie della qualità, ossia quelle definite da Bonitz<sup>26</sup> come: habitus, dispositio, affezioni, figura.

Non vi è rispondenza specifica fra questi differenti gruppi di qualità, che sembrano mostrare reciprocamente affinità e differenze e sono pertanto incomparabili.

A proposito dei diversi tipi di qualità da lui introdotti il Camillo spiega: *“Le spetie della qualita come di sopra habbiamo dichiarato sono tre la prima come sarria nella cosa istessa l'habito la dispositione la natural potenza òvero l'impotenza esser forte risibile et tutte quelle cose che a queste sono contrarie La seconda specie della qualita sarra da noi denominata quella la quale ricercando la qualita della cosa secondo qualche danno de quei modi per li quali vien qualificata la qualita ò propria mente ò apropriatamente ò essentialmente come sarebbe la differenza specifica ò coessentialmente come proprio ò accidentalmente ò convertibilmente con li suoi contrarij. Nella terza specie di qualità saranno intese quelle qualita possibili come saria la passione l'allegrezza il caldo, il freddo il dolore et la forma in questa qualita et sotto questa specie dichiareremo tutte quelle cose le quali secondo la sua natura istessa propriamente l'hanno in se come sarrebbe a dire il caldo nel fuoco et nella neve il freddo*<sup>27</sup>

La prima specie categoriale delminiana sembra coincidere con l'unione delle prime due aristoteliche, ossia l'abito e la disposizione. La seconda non mostra particolari coincidenze con nessuna delle specie di qualità aristoteliche, mentre la terza invece ci ricorda quella denominata da Aristotele come “affezioni”.

La trattazione prosegue con un *“compendio delle quatro Categorie di Sopra narrate”*, ossia le categorie fondamentali dell'essere, *“overo capi principali delli quatro primi predicamenti di maggior consideratione li quali con quatr'ordini contengono tutte le cose sotto di loro le quali spettano al detto predicamento nesitrovera cosa giamai spettante alli detti generi la quale per dette Categorie non serisolve*<sup>28</sup>. In realtà Camillo più che integrare la trattazione precedente compie una lunga digressione sulle parti della Filosofia, distinguendola in varie branche e specificando anche i capostipiti e le scuole dove le tradizioni di pensiero ebbero origine. Questa dissertazione secondo l'autore sarebbe d'aiuto a meglio comprendere la suddivisione tematica sintentizzata nelle tavole.

La trattazione delle sei categorie “minori” non mostra particolari punti di originalità, se non la duplice trattazione della categoria di luogo. Il *“Capitolo secondo della Categoria del loco et del modo che sarra inteso nel Teatro”* si occupa di chiarire alcune questioni aporetiche circa il concetto di luogo presenti nella filosofia, in modo da rendere esplicito al lettore a che specifico concetto di luogo si faccia riferimento nel *Theatro*. In particolare si definisce il luogo in diverse sue determinazioni ossia: *“la Categoria del loco fatta questa destinsione dell'intrinseca et dell'estrinseco del vero et dell'immaginario del finto et del astratto in comune prossimo et remoto totale et parziale*<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> GIULIO CAMILLO, *Theatro Universale...*, ff. 16 v. - 17 r.

<sup>26</sup> HERMANN BONITZ, *Sulle categorie di Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano 1995.

<sup>27</sup> GIULIO CAMILLO, *Theatro Universale...*, f. 17 r.

<sup>28</sup> *Ivi*, f. 25 r.

<sup>29</sup> *Ivi*, f. 34 v.

Sempre sulla traccia della trattazione aristotelica del libro delle Categorie, Camillo fa seguire a quanto sopra esposto una digressione sui cinque post predicamenti. In Aristotele essi sono definiti come opposizione, priorità, simultaneità, moto, possesso. Camillo li dichiara analogamente: *“Habbiamo sinqui dichiarato li predicamenti adesso è necesario conoscer la propriet  di quelle cose che li seguono et accompagnano come sono l’opposizioni l’unione il primo il moto et l’havere li quali sono detti post predicamenti.”*<sup>30</sup>

Gli ultimi tre paragrafi della trattazione di questa prima parte, risultano singolari rispetto alla trattazione canonica delle categorie.

Camillo passa infatti a definire i *“soggetti universali”*, intendendo con questo termine quanto segue: *“passando alla diffinitione delli subiecti huniversalis accioche le circostantie et le conditioni diquelli siano piu facilmente intese narraremo la natura et l’ordine di tutte Imperoche non ogni predicamento e nel medesimo modo ad ogni subiecto conviene   si congiunge ma   lo precedono   l’antecedono   li sono attribuite Imperoche inaltro modo sidiffiniranno quelli che spectano a Dio da quelli che spectano alle creature consecutivamente li subiecti attribuiti all’ animal rationale che   l’huomo son varij da quelli et nel animali inrationali et brutti siritrovano cosi ancora diquelli predicamenti et arti che spectano all’huomo giusto altrimente di quelli che spettano all’huomo ingiusto”*<sup>31</sup>.

Questa parte del Theatro   forse quella pi  controversa dal punto di vista scientifico perch  mostra chiaramente le radici esoteriche, cabalistiche, magiche del pensiero di Camillo.

In questa trattazione infatti si trattano le *“sostanze sopracelesti”* e ci  che riguarda gli intelletti puri e razionali. Un discorso eterogeneo e poco lineare mette cos  insieme e descrive concetti che vanno da Dio fino al calendario lunare e i suoi influssi.

Come vedremo meglio pi  avanti, vengono ad esempio trattate ed enumerate le sostanze angeliche seguendo i precetti cabalistici; si parla anche perch  dell’anima umana, in quanto partecipe attraverso l’intelletto attivo e secondo riconoscibili tendenze neoplatoniche alla sostanza immortale. Segue poi una parte di trattazione astronomica e astrologica che descrive con perizia e rigore scientifico le sfere celesti i pianeti e la composizione del firmamento, ma anche gli influssi dei pianeti e le loro implicazioni, sia da un punto di vista ortodosso di astrologia metereologica, sia sotto il profilo pi  problematico dei risvolti giudiziari. Troviamo inoltre una breve definizione biblica dell’uomo che lo collega alle teorie microcosmiche e apre quindi ad una lunga dissertazione inerente ad incantesimi fondati sul principio della *melothesia*, ricette alchemiche, ed illustrazione dei giorni felici ed infelici in cui realizzarli, in un originale compendio scientifico di carattere spiccatamente rinascimentale, tratto dalle fonti e culture pi  disparate.

Segue poi un capitolo contenente la definizione inconsueta di nove predicamenti assoluti, sui quali Camillo afferma: *“Ancor che delli predicamenti senepossa trattare una quantit  quasi infinita sicome delli sugetti pure nel nostro Teatro ridurremo a nove solamente et li tre primi si referiranno a Dio et saranno detti essenziali perche a un certo modo essentialmente entrano nelle cose et questi sono la bont  la grandezza et la duratione li tre secondi saranno detti personali perche distingueranno le persone et ligradi honori et dignit  ad essi attribuiti sono anche questi detti causali causando d’essi l’operationi extrinseche et intrinseche et questi sono la potest  lacognitione et l’appetito l’ultimi tre sarano chiamati notionali ch’importano alla cognitione delle cose piu importanti et s’accomodano alla vera perfectione et questi sono la virt  la verit  et la*

---

<sup>30</sup> Ivi, f. 53 r.

<sup>31</sup> Ivi, f.56 r.

*gloria et questi saranno danoi chiamati predicamenti assoluti non essendo della specie de predicamenti accidentali ma che possono predicare substantialmente et causalmente di quella cosa che per essi si tratta*<sup>32</sup>.

Camillo distingue quindi tre ordini di predicamenti assoluti di ordine divino, detti essenziali, di ordine personale detti causali e di ordine cognitivo detti nozionali. La loro definizione sarà funzionale a meglio comprendere alcune dissertazioni svolte dall'autore nella seconda parte del manoscritto. Questa trattazione si ritrova in maniera estesa e meglio circostanziata nel trattato "In Rethorichen Isagoge"<sup>33</sup>.

L'ultima parte di questa sezione teorica concernente il Theatro vuole chiarire i principi primi del mondo naturale. In questa sezione pertanto il Camillo passa in rassegna sia gli *archè* della tradizione naturalista sia i presupposti della teoria platonica dell'*anima mundi*, che come si dirà meglio più avanti è una tesi centrale nella riflessione del Camillo e nel funzionamento del Theatro stesso. Si passa poi alla dissertazione della ripartizione del creato in ordini dimensionali ossia il sovraceleste, il celeste, il sublunare o "*helementale*". Rispetto a queste porzioni Camillo enuclea una goografia o topica dei luoghi fondamentali; questo lo conduce quindi a parlare nuovamente di Zodiaco, ma anche di tempo come risultato dei moti celesti; inoltre tratta i problemi e le cause delle metereologia, dei principi fisici o naturali, ma anche del mondo infernale, del purgatorio e del limbo, analogamente alla celebre e consueta descrizione fatta da Dante nella *Commedia*. Si parla ancora delle diverse regioni dell'aria, dei venti, della crezione dei fenomeni metereologici ed atmosferici, dai più consueti ai più bizzarri (si parla ad esempio delle opinioni scientifiche inerenti alla pioggia di rane dal cielo), così pure del fuoco e delle sue varie forme quali comete, meteore, ma anche di fenomeni paranormali narrati dalle fonti fin dal principio della storia.

Prima di proseguire nella descrizione della seconda parte del manoscritto, si vuole sottolineare una particolarità che emerge da una prima rapida collazione con gli altri esemplari manoscritti del Theatro che chi scrive ha effettuato. Si tratta del fatto che soltanto nel manoscritto genovese compaiono queste particolari digressioni tematiche durante la trattazione delle categorie di stampo aristotelico propedeutica all'esposizione del Theatro.

Lo stemma dei manoscritti a noi noti del Theatro, si compone di quattro esemplari<sup>34</sup>: oltre al genovese, abbiamo una copia vaticana, una ritrovata a Manchester e una bolognese, come definiremo meglio nel paragrafo seguente.

Nel manoscritto di Manchester la trattazione delle categorie è breve e puntuale e prende in esame solo sostanza, qualità, relazione, loco e fare con contenuti analoghi ai rispettivi capitoli del manoscritto genevese.

Stesso dicasi per i contenuti del manoscritto vaticano, nel quale si parla di sostanza, qualità, "*passibili o patibili che dir vogliamo i quali sono della specie della qualità*", relatione, loco, sito, tempo, avere, fare. In questo esemplare vi è quindi una duplice trattazione della categoria di qualità, ma soprattutto la presenza di altre tre delle canoniche dieci categorie aristoteliche. Tuttavia queste tre categorie (sito, tempo e avere) vengono solo citate ma riportano, dopo il titolo, degli spazi vuoti e non vi è quindi alcuna trattazione, ma al contrario delle altre una mera enunciazione della loro esistenza.

---

<sup>32</sup> *Ivi*, f. 74 v.

<sup>33</sup> GIULIO CAMILLO, *Iulii Camilli Delminij In rethoricen isagoge. In qua perfunctorie omnes artes attinguntur*, Sebastianum Martellinum, Macerata 1610.

<sup>34</sup> Una trattazione estesa sul tema sarà svolta *ivi*, cap.1 §1.2.3.

Infine il manoscritto bolognese non contiene alcuna trattazione preliminare e si apre direttamente con l'enunciazione dei gradi e tavole sinottiche dei contenuti del Theatro.

Le trattazioni del genovese sono quindi elemento di originalità nella tradizione manoscritta dell'autore. I contenuti inerenti, in verità, non si ritrovano neanche nell' Idea del Theatro e in altre opere a stampa. L'ipotesi di inautenticità di queste parti è a mio avviso da ritenersi remota: i contenuti sono coerenti allo stile e alla trattazione delle altre altre categorie e soprattutto contengono riferimenti costanti alla seconda parte del testo e al progetto del Theatro. Chi scrisse questi paragrafi aveva un'idea chiara e sistematica di tutto il progetto e trattandosi di opera così singolare dubito che vi fossero altri così edotti da padroneggiarne le logiche e i meccanismi, oltre al Camillo stesso.

### §1.1.3 La seconda parte del manoscritto: tavole e pianeti

La seconda parte del manoscritto contiene dunque l'esposizione dei gradi e le tavole sinottiche del Theatro, costituendo così la parte più centrale del progetto delminiano.

Una pagina divisoria divide la trattazione esposta sopra da quanto segue recando scritto:

DEL  
THEATRO UNIVERSALE  
Di tutte l'Arti et Scienze  
RIDOTTE  
Per tavole Generali alli suoi primi principij et luoghi comuni  
appartenenti ad'ogni concetto di materia d'arte ò di lingua  
DA M.GIULIO CAMILLO DEL MINIO  
COMPOSTO  
IN GRATIA DEL RE CHRISTIANISSIMO  
DI FRANCIA  
PARTE SECONDA

L'intestazione riporta quindi nuovamente quanto enunciato nel frontespizio senza ulteriori informazioni. E' da notare che quanto si dice in questo sottotitolo circa le tavole è elemento inaudito sia nei testi manoscritti, che nell' Idea del Theatro a stampa. Il Camillo non designò esplicitamente i suoi elenchi con questa definizione di "tavole generali" in nessun altro luogo. In realtà nel testo a stampa le tavole non esistono affatto, bensì si trova solo una descrizione dei gradi. Negli altri tre esemplari manoscritti esse sono allegate senza nessuna specificazione.

Il termine tavole, invece, ricorre nel manoscritto genovese non solo in frontespizio ma anche durante tutto il corso della prima parte di trattazione che le anticipa.

Le **tavole** sono quindi, seguendo la definizione dell'autore, uno strumento per operare una riduzione sinottica di tutte le arti e le scienze. L'oggetto delle tavole sono i suoi (anche se sarebbe stato corretto dire "i loro") principi primi e luoghi comuni appartenenti ad ogni concetto di materia d'arte ò di lingua.

I principi primi sono quelli espressi nella prima parte della trattazione.

I luoghi comuni sono da intendersi in riferimento al dominio della retorica e della tradizione della Topica Aristotelica. In questo senso i luoghi comuni sono, secondo Aristotele, le sedi da cui si traggono gli argomenti, cioè i luoghi comuni, i principi di senso o suddivisioni tematiche che possono essere adoperati nella preparazione di un'orazione, ma anche nella stesura di un'opera filosofica o poetica.

Cicerone li definisce in questo modo: "*Come trovare ciò che è stato nascosto diventa facile una volta indicato e segnalato il posto, così, se vogliamo investigare qualche argomento, dobbiamo conoscere i "luoghi"; così infatti sono chiamate da Aristotele quelle basi, per così dire, dalle quali vengono tratti gli argomenti. Dunque si può stabilire che il luogo è la base dell'argomento, e che l'argomento è invece la prova che garantisce un tema su cui si è in dubbio.*"<sup>35</sup>

La retorica è infatti l'arte di trarre argomenti dai luoghi comuni e i *Topica*, sono la raccolta dei luoghi comuni dell'arte dialettica, utili per creare gli schemi mentali attorno ai quali articolare le linee del ragionamento.

In questa accezione quindi Camillo vuole delineare le suddivisioni o parti comuni delle scienze e arti, intendendo l'aggettivo comune non in un senso deteriore, ma in quello di largamente noto e riconosciuto. La retorica infatti fa uso di luoghi comuni proprio perchè per essere efficace ed eloquente è necessario che essa utilizzi argomenti e immagini che tutti ugualmente ed immediatamente capiscano.

In questo senso allora il Camillo vuole indicare che i termini della sua trattazione sinottica vanno dall'universale al particolare, dalle regioni più remote e astratte a quelle più vicine e concrete.

Interessante è anche notare come l'autore specifichi che i principi e i luoghi siano applicati ad ogni concetto di materia d'arte o di lingua, ove il termine lingua non compare prima e pare piuttosto singolare. Con lingua presumo che Camillo intenda, in senso lato la cultura e/o in senso tecnico il linguaggio scientifico. Entrambe le sfumature sono accettabili poichè in effetti nel Theatro si comprendono concetti provenienti da diverse tradizioni culturali (greca, ebraica, egizia, romana, cristiano-medioevale), ma anche specifici termini tecnici appartenenti a mestieri, scienze ed arti.

Questa seconda parte si svolge quindi procedendo prima con una sommaria trattazione di ciascun grado verticale, e poi specificando per ognuno le tavole corrispondenti. Questo schema è valido per tutti i gradi tranne che per il primo, ossia quello chiamato *Diana*, il quale non ha tavole ridotte, bensì una trattazione di tutti i sette Pianeti, uno per uno, da Saturno a Diana con il Sole evocativamente al centro.

Questa modalità di contenuti è comune anche al manoscritto di Manchester e a quello del codice vaticano, dove però si trova una diversa eposizione, ossia prima una trattazione generale di tutti i gradi e poi una stesura di tutte le tavole. È da sottolineare che questi due manoscritti, come si dirà meglio in seguito, risultano estremamente simili e rispondenti l'uno all'altro sia per contenuti che per struttura. Nel manoscritto bolognese invece, come abbiamo anticipato, vi sono solo ed esclusivamente le tavole senza la descrizione dei gradi; mentre nell'Idée del Theatro a stampa, si trova soltanto una breve introduzione generica e la descrizione di ciascun grado, ma non vi è alcuna tavola.

Le tavole elencative del manoscritto genovese contengono inoltre, a differenza degli altri esemplari citati, ricche digressioni e riflessioni sui temi trattati che spesso volte consistono in veri e propri paragrafi situati nel mezzo degli elenchi.

---

<sup>35</sup> MARCO TULLIO CICERONE, *Topica*, L'Epos, Palermo 1994.

In comune invece ad altri manoscritti del Theatro, le tavole del genovese riportano a margine delle voci elencate dei simboli, frazioni numeriche e numeri interi. Questo **sistema elencativo** è più fitto nel grado II° del *Convivio*, mentre si alleggerisce nelle tavole degli altri gradi dove sono presenti solo i simboli e numeri di unità.

I manoscritti di Manchester e della Vaticana mostrano una rispondenza esatta delle voci, degli spazi vuoti, dei simboli e dei numeri a margine, mentre il genovese sembra adottare una nomenclatura differente seppure uguale a livello di notazioni.

Il manoscritto bolognese non ha affatto questo tipo di nomenclatura, ma come vedremo presenta una struttura talmente differente da poter essere difficilmente assimilata agli altri esemplari.

E' probabile, ma si tratta di ipotesi ancora in corso di verifica, che queste annotazioni servano sia a ritrovare i lemmi con facilità, fungendo quindi da codici di catalogo, che a designare gli spazi fisici delle voci in relazione al supporto materiale del Theatro. Intendo cioè che, come vedremo a breve, era intenzione del Camillo sistemare i contenuti del Theatro in cassetti, o sportelli, sui quali vi erano figure indicative per richiamare facilmente i concetti pertinenti. Le frazioni in particolare presenti nel codice, suggeriscono che ad ogni voce sia assegnata una specifica porzione di spazio sulla porta corrispondente destinata a un concetto/figura del Theatro.

Un ulteriore e fondamentale elemento di assoluta unicità del manoscritto genovese è la presenza di piccole icone disseminate nelle tavole. Le icone corrispondono alle figure del Theatro, così come note a tutti già dall'enunciazione che se ne fa nell'*Idea*. I **disegni** sono estremamente stilizzati, tanto da sembrare simboli più che figure, ed eseguiti con il medesimo inchiostro con cui il testo è scritto. La mano dell'autore non pare affatto esperta nel disegno poichè il tratto è insicuro e grossolano.

Come ha ampiamente argomentato Lina Bolzoni nella sua Introduzione all'*Idea del Theatro*<sup>36</sup>, è comprovato da diverse fonti che il Tiziano fosse coinvolto nel progetto di realizzare le figure del Theatro. Tuttavia secondo quanto ci risulta, come vedremo nel prossimo paragrafo, le dimensioni del Theatro, simile a una grande cabina per un solo utente o due e non certo di dimensioni in scala reale, non permettevano la presenza di grandi dipinti o incisioni.

Le pitture potevano essere effettuate sulle sette porte principali (o colonne in caso di varchi) e avrebbero dovuto raffigurare i pianeti. Sui singoli sportelli o cassette si sarebbe dovuto procedere ad una raffigurazione dettagliata di tutte le immagini presenti nel teatro, tralasciando invece l'infità di figure che ciascun capo/immagine sapienziale reca sotto di sé nelle tavole. Questa ipotesi si sposa con gli scopi del Theatro, ossia quello di intuire velocemente per associazione mnemonica un contenuto attraverso l'immagine corrispondente. Queste icone sommarie presenti nel manoscritto genovese potrebbero quindi rappresentare appunti dell'autore su come egli voleva che le incisioni o figure da disegnare nel Theatro fossero esemplificate.

In ogni caso, quale sia la loro vera funzione, queste immagini rappresentano a mio avviso un ulteriore elemento di autenticità dei contenuti del manoscritto (che pure può essere, come probabile, una copia postuma). Ritengo difficile che i disegni siano frutto di una interpolazione ideata dal copista o parti di un falso esemplare: in entrambi i casi mi pare che solo il vero autore potesse avere una chiarezza del progetto da ideare le immagini di ciascun luogo del Theatro.

In definitiva, a mio avviso sia le parti inerenti alla trattazione delle categorie non presenti negli altri esemplari manoscritti, che le figure disegnate, che inoltre le annotazioni simbolico/matematiche affiancate alle voci delle tavole sono per il medesimo motivo sopra esposto, tutti elementi che confermano l'ipotesi che il manoscritto genovese sia un esemplare autentico dello stemma ed anzi sia la fonte più estesa e diretta riconducibile al Camillo.

---

<sup>36</sup> *L'idea del theatro*, a cura di LINA BOLZONI, Adelphi, Milano 2015.



## SECONDA PARTE

### §1.2.1 Il progetto del Theatro e la sua esistenza

Uno degli aspetti più controversi sul Theatro di Camillo è l'esistenza di un suo esemplare fisico ed il suo funzionamento.

Infatti ad oggi non è rimasta traccia di questa grandiosa "macchina" della sapienza e secondo la letteratura sul tema anche l'antica esistenza di un prototipo del teatro, che pur vedremo è da considerarsi appurata, rimane incerta ed avvolta nel dubbio per molti autori o comunque non ancora sufficientemente tracciata.

Le indagini sull'esistenza del Theatro sono state oggetto di studio e ricerca di chi scrive e hanno condotto al reperimento di una corrispondenza inedita che getta nuova luce sulla questione<sup>37</sup>. Quanto appreso è stato oggetto di una mia recente pubblicazione della quale andrò a relazionare qui di seguito le parti funzionali al discorso sulla storia e le caratteristiche del misterioso e dibattuto Theatro ligneo.

Già alcuni studiosi italiani avevano tracciato l'esistenza di questo artefatto. Sicuramente, ad esempio, crede nella sua esistenza lo studioso Corrado Bologna.

«Era insieme un libro e un anfiteatro: un luogo fisico, costruito con il legno e riempito di quadri e di libri, e uno spazio mentale, il modello astratto di un processo di edificazione interiore» ha affermato di recente Bologna in un'articolo apparso su "Il Manifesto" nell'edizione del 9 dicembre 2015. Tuttavia le forme reali di questo progetto sembrano sfumare nell'incertezza delle sue diverse espressioni: «Nato come Anfiteatro, il Theatro divenne così anche Enciclopedia e Galleria, Studiolo dipinto e Libro illustrato. Ci sono prove (che Lina Bolzoni e io stesso abbiamo lungamente esaminato in studi specifici) di questa metamorfosi nel tempo e di questa plasticità permanente del modello stesso della "macchina" camilliana»<sup>38</sup>.

Lina Bolzoni, una delle studiose che maggiormente hanno esaminato e chiarito l'opera del Delminio, nella sua introduzione all'"Idea del theatro"<sup>39</sup> si incammina sulle tracce del teatro perduto, citando rilevanti fonti e svelando avvenimenti inediti. Tuttavia il teatro cui si fa riferimento è la forma cartacea del Theatro, ossia il presunto manoscritto istruttorio completo, istoriato da Francesco Salviati e custodito nella biblioteca di Francesco I e non il modello ligneo ad esso connesso.

Senza dubbi però sappiamo inoltre che il Theatro vide la luce anche nella sua forma fisica e materiale. Ne sono testimonianza in particolare alcune fonti manoscritte, citate puntualmente da Giorgio Stabile nella sua voce del Dizionario Biografico degli Italiani su Giulio Camillo<sup>40</sup>. Si tratta di alcune lettere<sup>41</sup> che nel 1532 Viglio Zuichem scrisse da Padova ad Erasmo da Rotterdam, ai tempi protagonista di un'accesa controversia letteraria con il Camillo, contenenti notizie sul suo avversario raccolte nell'ambiente dei ciceroniani di Venezia. Viglio riferisce con sprezzo ed ironia di

---

<sup>37</sup> ELENA PUTTI, *Il Theatro di Camillo alla corte di Francesco I*, Letteratura & Arte 14/2016, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2016.

<sup>38</sup> CORRADO BOLOGNA, *Virtualità e circolo virtuoso nell'interpretazione del Theatro di Giulio Camillo* in *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, FESTINA LENTE Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica, 6 maggio 2015.

<sup>39</sup> LINA BOLZONI, *L'idea...*

<sup>40</sup> GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.17, pp. 218-230, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1974.

<sup>41</sup> Lettere del Viglio a Erasmo del 28 marzo e 8 giugno 1532 da Padova, in *Opus epistularum*, Oxonii 1938, IX, pp. 479 s.; X, 1941, pp. 29s.

aver visto in Veneto (prima a Venezia e poi probabilmente a Padova) il teatro di legno costruito dal Camillo per ospitare i luoghi, o capi della sua costruzione sapienziale. Il teatro vide quindi la luce in area veneta.

Sempre la medesima voce ci racconta i successivi movimenti del Camillo e del suo anfiteatro ligneo. Le fonti al riguardo paiono però in questa fase controverse e contraddittorie.

Da una prima testimonianza di Bartolomeo Ricci del 1534, pare infatti che il Camillo avesse condotto dal Veneto alla Francia il suo teatro ligneo e lo avesse presentato alla corte di Francesco I (*ad Regem cum suo theatro profectus est*<sup>42</sup>).

Vi è però un'altra notizia nota, che giunge dalle corrispondenze indirizzate, sempre nel 1534, da Etienne Dolet<sup>43</sup>, erudito filologo protestante vicino alla corte di Francesco I, al medico protestante Jacques Bording e a Françoise de Langeac, dalle quali pare che Camillo stesse invece costruendo il proprio teatro direttamente in Francia.

Nel solco di queste tracce storiche si collocano le lettere che chi scrive ha rinvenuto in un volume miscelaneo di epistole di uomini illustri conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>44</sup>. Si tratta di una corrispondenza diretta fra Giulio Camillo e il Re Francesco I di Francia, sotto forma di manoscritto, non autografo, in lingua italiana: l'identica calligrafia di entrambe le parti della corrispondenza, infatti, denuncia il fatto che si tratta di una trascrizione ad opera di un terzo probabile copista.

La data riportata sulla lettera è 14 luglio 1534 e la missiva del Camillo proviene da Avignone.

La lettera reca dunque la medesima data delle fonti indirette succitate del Ricci e del Dolet. Anche il luogo dal quale la lettera proviene sembra essere in accordo con le notizie biografiche sul Camillo riportate da Stabile, che conferma la sua presenza in Francia durante il 1534, a causa degli incarichi da parte del Re Francesco I, impegnato al tempo nelle vivaci iniziative culturali del nascente *Collège du Roy*.

Il contenuto della lettera attesta con chiarezza la presenza del teatro presso la corte di Francesco I nel 1534 e fornisce interessanti spunti di comprensione di diversi aspetti dell'autore Giulio Camillo e del suo grandioso progetto.

In apertura alla missiva intitolata "*Epistola di messer Iulio Camillo al Re Cristianissimo*", dopo qualche breve cenno su una diatriba originatasi attorno ad un ecloga da lui composta, Camillo introduce il tema del teatro in maniera diretta, affermando: "*Ho havuto molto caro haver inteso che la Maestà Vostra habbi fatto metter il theatro mio nella spiceria sua da basso*".

*In primis* è bene avanzare una premessa: il termine *Theatro* in questo contesto potrebbe anche riferirsi ad una versione cartacea del progetto ma vedremo poi che senza dubbio ci si riferisce ad una struttura materiale. Pertanto la suddetta frase attesta l'esistenza del *Theatro* all'interno della corte reale. Inoltre ci indica il limite massimo concepibile per le sue dimensioni: per quanto grandi potessero essere i locali adibiti alle attività speciali il *Theatro* poteva essere contenuto all'interno dei fondi del palazzo e pertanto si tratta di un edificio in scala ridotta.

In riferimento alla locuzione verbale "*habbia fatto mettere*" e all'aggettivo possessivo "*mio*" si può osservare che esso poteva essere sia un artefatto compiuto e consegnato da Camillo al Re, che una costruzione fatta *in loco* su istruzioni del Camillo, come indicavano le lettere del Dolet, posto poi nei locali delle farmacie reali. Indubbiamente e in entrambi i casi, l'espressione lascia intendere che il teatro è stato trasportato nelle spezierie a costruzione avvenuta.

---

<sup>42</sup> BARTOLOMEO RICCI, *Epistularum familiarum Libri octo*, Bononiae 1560, p. 101.

<sup>43</sup> ETIENNE DOLET, *Correspondance. Répertoire analytique et chronologique suivi du texte de ses lettres latines*, a cura di C.Longeon, Droz, Genève 1982.

<sup>44</sup> Ms. E31 inf. lettere 58 e 59.

Vi sono però due ulteriori fonti indirette a supporto della prima ipotesi, ossia che il teatro alla corte francese sia quello edificato dal Camillo stesso in Venezia e da lui consegnato al Re Francesco I. La prima è riferita da Francesco Flamini<sup>45</sup> il quale, seppur in toni poco lusinghieri, riporta numerose notizie biografiche del Camillo alla corte francese proprio fra il 1533 il 1535.

Flamini scrive su «[...] Gaillard, il quale nell' *Histoire de Francois I* afferma avere il Delminio presentato al re una gran macchina di legno in forma d'anfiteatro, contenente gli esempi e le regole dell'arte oratoria disposti in molti cassetti». Anche secondo Gaillard dunque, in conformità all'opinione del Ricci, il teatro non fu edificato alla corte ma portato da Camillo stesso. Inoltre, anche i particolari strutturali del modello di teatro descritti da Gaillard coincidono con quelli che emergono dalla corrispondenza come vedremo a breve.

La seconda invece viene riportata da Francis Yates<sup>46</sup> e si riferisce ad una lettera del 1558 di Gilbert Cousin il quale dice di aver visto il teatro ligneo del Camillo alla corte di Francesco I. La descrizione del teatro è la medesima di quella fornita dal Viglio ad Erasmo<sup>47</sup>, ossia della struttura costruita in Venezia. Nonostante Yates abbia motivo di dubitare del peso delle affermazioni del Cousin, poiché le sue parole sono identiche a quelle dal Viglio e potrebbero essere quindi soltanto riportate, resta evidente che l'unica testimonianza in antitesi all'ipotesi che il Teatro alla corte di Francia fosse stato edificato in Venezia da Camillo e là trasportato nel 1534 è quella del Dolet, mentre tutte le altre affermano il contrario. Vedremo più avanti una possibile ipotesi di conciliazione anche di quest'ultima fonte del Dolet.

Emergono spunti di interesse anche circa la collocazione del teatro all'interno del palazzo. Il *theatro*, non viene posto in un salone di rappresentanza della corte o nelle stanze private del Re, ma in un luogo "di servizio" quale la farmacia di palazzo. I motivi a sostegno di questa scelta possono essere molteplici: le vaste dimensioni di questi locali, che fungevano da veri e propri laboratori e quindi la loro capacità di contenere il teatro; il fatto che questo luogo fosse poco frequentato e riservato poichè, ad eccezione degli speciali impiegati, solo poche persone di corte solevano accedervi; l'attinenza tematica che accomuna un artefatto mistico come il *Theatro* e le attività svolte nelle spezierie, che spesso vertevano attorno ad esperimenti alchemici e "magici"; oppure poichè si trattava di una collocazione defilata e provvisoria nell'attesa del perfezionamento del teatro a cui pare che Camillo dovesse ancora assolvere.

Nella risposta rivolta a Camillo da parte del Re Francesco I per mano di Theocrate<sup>48</sup>, si leggono interessanti particolari sulla fattura del teatro. Dopo aver comunicato al Camillo l'entusiasmo del Re per la sua opera, egli stesso dichiara di farne utilizzo con piacere e così lo descrive: "[...] *entrando nel theatro et con doi mille chiavi aperto ogni portella di esso, a mio piacere riguardavo minutamente ogni cossa, sì alle sententie come alla constructione delle ornate parole*".

Ed ancora descrive le azione che egli compie nel *Theatro* su istruzione del Re: "*nel theatro ritrovò, a parte per parte aprendo in ogni bucco per suo comandamento*".

---

<sup>45</sup> FRANCESCO FLAMINI, *Le lettere italiane alla corte di Francesco I re di Francia* in *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Giusti, Livorno 1895.

<sup>46</sup> FRANCIS YATES, *The art of Memory*, Einaudi, Torino 1972, p.124.

<sup>47</sup> Cfr. nota 40

<sup>48</sup> Non mi risulta alla corte di Francesco I un uomo chiamato Theocrate. Tuttavia il nome all'epoca era piuttosto diffuso (ricordiamo ad esempio il protagonista dei coevi *Dialogi* di Antonio Brucioli) ed è molto probabile che si tratti di uno pseudonimo, consuetudine che molti umanisti erano soliti adottare all'epoca. L'ipotesi più plausibile al riguardo dell'identità del Theocrate, è che esso sia di fatto Benedetto Tagliacarne, detto il Theocrenus, al quale Camillo si riferisce nella sua missiva indirizzata al Re. Da quanto si evince dalla lettera colui che risponde per conto del Re non è un semplice servitore: egli utilizza in prima persona il *Theatro* al fianco di Sua Maestà e si dilunga in digressioni personali che denotano un'ampia cultura. Se vi fosse stato un umanista italiano di tale levatura alla corte di Francesco dubito sarebbe sfuggito ai commentatori. L'unico italiano noto alla corte, per di più amico del Camillo e suo tramite con il Re Francesco I, è proprio il Tagliacarne, citato nella prima missiva. Pertanto, nonostante l'ipotesi di un errore di trascrizione sia sempre una strada ingenua da percorrere, chi scrive ritiene che essa sia tuttavia la più plausibile.

Possiamo quindi dedurre, oltre quanto detto sopra circa la “fisicità” del Theatro, innanzitutto l’esistenza di un’entrata: il Theatro non sembra essere quindi una struttura che si staglia aperta all’occhio dello spettatore, ma forse caratterizzata da una circolarità, come vedremo meglio in seguito.

Inoltre e in particolar modo, questa descrizione sembra minare il concetto di una struttura composta da “porte”, come è stato avanzato da molti studiosi. Ad esempio Francis Yates afferma: «Ad ognuno dei suoi sette passaggi vi sono sette cancelli o porte<sup>49</sup>».

Per quanto questa definizione non sia del tutto scorretta, pare tuttavia che più che veri e propri varchi, i luoghi del teatro siano “sportelli”. Essi vengono definiti come “*portelle*” o ancora più esplicitamente come “*buchi*”. Ciascuno sportello può essere aperto e studiato solo da coloro che hanno le chiavi, iperbolicamente definite mille, ma probabilmente 49 come il numero dei luoghi che compongono il Theatro oppure per ogni sportello vi erano più suddivisioni con serrature distinte. I luoghi allegorici del Camillo sembrano essere rappresentati quindi attraverso nicchie decorate, munite di serratura, capaci di contenere anche volumi e scritti inerenti al tema del luogo.

Nell’epistola in seguito leggiamo infatti: “*Queste cosse mi fecero venir voglia di riveder la egloga di Saluzza. Andai adonque allo armaio di mezzo alla imagine del Cielo empireo, al titolo de subtilui capacitate, dove sono riposte le compositione di vostra signoria et rilessi l’egloga et il comento*”.

Ed ancora: “[...] *et all’imagine del Primo mobile, al titolo de diluviis ove si ripongono quelle cosse che ogni giorno compone la Maestà del Re*”.

In entrambi i casi citati, appare chiaro che all’interno degli sportelli, oltre alle immagini e “parole ornate” vengono conservati vari scritti. In particolare vi sono due luoghi preposti a contenere le composizioni del Camillo e quelle del Re. Nonostante quindi nella struttura del Theatro non vi siano porte ma sportelli, essi dovevano comunque essere di ampie dimensioni.

A conclusione della lettera il mittente infatti afferma: “*Oltra di questo sappia quella che la Maestà del Re ha fatto allargar le scali che vanno alle portelle di sopra del theatro, perché erano alquanto incomodi a sua Maestà*”.

Sette file verticali di cassette potrebbero tutti stare senza problemi a portata di un uomo. Tuttavia evidentemente era intenzione del Camillo creare spazi ampi per ciascun luogo, di modo che le immagini potessero essere dettagliate e le parole incise con chiarezza. Per questo notiamo che nel Theatro vi erano degli scalini che conducevano ai piani superiori. Non è chiaro tuttavia se vi fossero sette rampe di scale per ciascun grado del Theatro o se esso fosse diviso in un’area inferiore, contenente alcuni gradi, e una rampa unica che conducesse all’area superiore con gli altri gradi mancanti. In definitiva però, il Theatro non può essere pensato delle dimensioni di una cabina o armadio.

Quanto emerso finora coincide del tutto con la descrizione del prototipo di Theatro costruito dal Camillo in Veneto riportata dal Viglio ad Erasmo<sup>50</sup>: «*L’opera è in legno, segnata con molte immagini e gremita in ogni parte di piccole cassette, e vi sono diversi ordini e gradi. Egli ha assegnato il suo posto ad ogni figura ed ogni singolo ornamento e mi ha mostrato una tal quantità di carte che, sebbene io abbia sempre sentito dire che Cicerone è la più ricca fonte dell’eloquenza, difficilmente avrei pensato che un solo autore potesse contenere tante materie o che dai suoi scritti si potessero mettere assieme tanti volumi [...]*».<sup>51</sup>

Sempre circa la struttura del Theatro, come abbiamo già evidenziato sopra, esso era probabilmente una struttura chiusa e di forma circolare, coerentemente con le molte ipotesi che lo vogliono di

---

<sup>49</sup> FRANCIS YATES, *L’arte...*, p.127.

<sup>50</sup> Cfr. nota 5.

<sup>51</sup> Il brano è citato nel volume di MARIO CARPO, *Alberti, Raffaello, Serlio, e Camillo: metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, Droz, Genève 1993.

stampo vitruviano. Possiamo infatti leggere nella lettera quanto segue: “[Il Re] Ha fatto anchora quel luogho che va a cerco. El theatro tutto sta bene ma è un poco oscura la entrata: si aspetta vostra signoria li metti il suo divin ingegno a darli luce, benché piu volte ho inteso da vostra signoria che misteriosamente nelli luoghi delle muse sono le tenebre perché, come quella disse, post tenebras spero lucem et anchor mi adusse quella authorità di Statio: «Nox erat et caelo fulgebat luna sereno» et che inanzi che Dio creasse la luce erano le tenebre, sì che a simiglianza della idea del archetipo dimurgicativae, come disse Platone, è fatto in loco oscuro el theatro. Et cussì a me pare et perhò la Maestà del Re remetter si deve alla divinità vostra”.

Emerge quindi che, attorno al Theatro vi era una sorta di anticamera che seguiva circolarmente la struttura, anch’essa quindi a forma di cerchio. A cosa fosse adibito quel “luogho” non è però chiaro né si desume da altre fonti note o può essere ricondotto a parti funzionali del Theatro.

In questa ultima citazione si torna a ribadire l’esistenza di una specifica entrata al Theatro. L’elemento interessante è però qui rappresentato dall’assenza di luce. Risulta chiaro al corrispondente del Camillo che il motivo per cui l’entrata è buia sia di origine allegorica. Chiariremo meglio in seguito come il Camillo considerasse questa macchina teatrale come uno strumento per un percorso iniziatico alla conoscenza ed alla comprensione dei misteri universali. Ciò che invece preme sottolineare sono altri due elementi: il primo è che l’entrata, per essere avvolta nelle tenebre, doveva avere una propria estensione e dimensione rilevanti. Se essa fosse stata soltanto un varco, questo sarebbe stato infatti illuminato dalla luce proveniente dall’esterno o dall’interno della struttura (in particolare, se seguiamo la traccia dell’anfiteatro, essendo esso privo di soffitto, la luce era la medesima che illuminava i locali in cui il Theatro era posto).

Ipotizzo quindi che il luogo circolare attorno al teatro sia la causa che genera l’anticamera oscura della quale il Re pare lamentarsi. Il Camillo probabilmente volle che il Re facesse costruire attorno all’entrata (presumibilmente coincidente con la porta di Diana, come dirò in seguito) un’intercapedine, che appunto rappresentasse quel limbo che doveva passare il discente prima di accedere al teatro o che servisse per chiudere e celare l’accesso diretto allo “spettacolo”.

Il secondo aspetto, che forse può conciliare anche le contraddizioni fra la testimonianza del Dolet e le altre divergenti succitate, è il fatto che il Camillo fornisse indicazioni e collaborasse all’adattamento della struttura presso il Re. L’opera di costruzione di un luogo circolare, la richiesta del Re di inventare un sistema di illuminazione, la dichiarazione dell’allargamento delle scale ci lasciano dedurre che, nonostante il corpo centrale del Theatro fosse stato ideato e realizzato in Italia dal Camillo e dai suoi collaboratori, alla corte del Re nel 1534 fervevano ancora i lavori per adattare, migliorare e rendere agevole l’utilizzo del Theatro da parte del Sovrano. Questi lavori possono aver tratto in inganno il Dolet, pensando che l’intera costruzione del teatro si stesse svolgendo nei locali sotterranei di corte.

### **§1.2.2 Il funzionamento del Theatro**

Il Theatro doveva essere una struttura archettonica che, invertendo il canone di spettacolo, poneva lo spettatore sul proscenio e dispiegava sui gradi adibiti al pubblico una raffigurazione iconica dello scibile umano. Lo spettatore o, potremmo dire, il discente oltre a trovarsi innanzi ad una rappresentazione “cosmologica” del mondo, con l’ausilio di immagini e testi imparava a creare connessioni fra le cose e riconoscere l’ordine naturale del sapere.

Il teatro era formato da due ordini di gradi: 7 orizzontali e 7 verticali. Dalle loro intersezioni si generavano concetti, significati e figure specifiche che esprimevano la relazione dei due gradi in questione.

Sul piano dei gradi orizzontali il Camillo dispone i sette Pianeti, così come erano soliti essere disposti nell'antichità e con il Sole al centro come emblema metaforico. Si parte dunque dalla Luna, detta Diana e si ha poi Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno. I significati attribuiti a questi gradi sono quelli della tradizione astrologica e degli dei pagani corrispondenti.

L'interpretazione dei gradi verticali<sup>52</sup> è invece più singolare poichè è il sistema di luoghi "inventato" dal Camillo e rappresenta la parte più "mobile" ed elastica del sistema, ossia quella contenuta nelle tavole.

Il primo grado verticale del Theatro è chiamato Diana ed è composto dall'insieme di tutti i pianeti. Vedremo poi il perchè sia proprio la Luna a dare il nome a questo livello<sup>53</sup>. Il primo grado segna l'accesso al Theatro nel quale lo spettatore trovava le sette porte che gli permettevano di accedere ai gradi verticali contenuti in ciascun pianeta.

Il secondo ha come simbolo il Convivio che è simbolo ricorrente nelle letterature antiche; in primis esso ci ricorda quanto detto da Omero sul banchetto che l'Oceano imbandì per gli dei; inoltre ci collega, come detto in precedenza, a Dante e Salomone. In tutte queste figure esso comunque indica la metafora dell'unione delle acque primigenie con le idee dell'archetipo divino dalla quale si origina la nascita degli elementi semplici.

Nel terzo grado troviamo nuovamente una figura omerica, ossia l'Antro delle ninfe o Caverna, che simboleggiano nella loro operosa attività (esse nella favola tessavano, producevano miele, etc.) la mistione degli elementi e la nascita degli *elementata*. Non si tratta quindi di un luogo ingannevole come quello della caverna di Platone, ma piuttosto di un luogo dove avvengono le trasformazioni o trasmutazioni della materia. Inoltre, come ci ricorda Porfirio, il legame fra le Ninphe dell'Antro e la sapienza è attestato chiaramente dall'inno ad Apollo, nel quale si legge: "*Per te aprirono le sorgenti delle acque dell'intelletto che dimorano negli antri alimentate dall'alito della terra per l'ispirato oracolo della Musa; esse sgorgando sulla terra... senza posa porgono ai mortali brocche (colme) delle dolci correnti*"<sup>54</sup>.

Nel quarto grado abbiamo poi le tre Gorgoni di Esiodo, fornite di un solo occhio in tre. Qui l'immagine è collegata alla creazione dell'"uomo interiore", che secondo quanto afferma la cabala è dotato di triplice anima: la Nephes è il soffio vitale, che risiede nelle viscere; la Nessamah è la parte più vicina agli angeli e a Dio e dimora nella mente ossia nell'intelletto; infine la Ruach, divisa tra demoni e dio e cioè il cuore.

Nel quinto grado troviamo il simbolo di Pasifae e del toro che rappresenta l'unione dell'anima con il corpo e, parallelamente al grado precedente, conduce alla creazione dell'"uomo esteriore".

Nel sesto e settimo grado vi sono i Talari di Mercurio che simboleggiano "*tutte le operazioni che può far l'uomo... naturalmente et fuor d'ogni arte*" ed il simbolo di Prometeo che rievoca le operazioni umane complesse sotto forma di arti e scienze, ossia le tecniche, i mestieri, i saperi, le religioni, le leggende.

L'idea di una sistematizzazione del sapere attraverso un percorso spaziale, non è affatto inaudita nella cultura rinascimentale. Sul finire del XV secolo e pienamente poi nel XVI, assistiamo infatti al proliferare di numerose opere allegoriche che utilizzano l'edificio come forma strutturale di esposizione dei contenuti (*L'Idée del tempio della Pittura* di Lomazzo, il percorso ascetico dell'opera mistica di Santa Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, il trattatello scientifico di Monsignor Gregorio Giordano la *Dichiarazione del teatro del Cielo e della Terra*, il *Teatro de los Dioses de la*

---

<sup>52</sup> Essa sarà svolta più ampiamente *ivi* cap.1, §1.3.3.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> PORFIRIO, *L'antro delle ninphe*, Adelphi, Milano 2006.

*Gentilidad* dello spagnolo Baltasar de Vitoria, ma anche in ambito poetico *Le stanze per la giostra* di Poliziano o il poema allegorico-didascalico dell' *Hypnerotomachia Poliphili*).

Tuttavia, a mio avviso, quello che distingue il progetto del *Theatro Universale* da quelli suddetti e costituisce quindi un'elemento di assoluta innovazione ed unicità nell'opera del Camillo è il concetto di costruire realmente una "macchina", una struttura, per far percorrere all'uomo il viaggio iniziatico verso la conoscenza.

La dimensione spaziale e fisica del percorso di conoscenza è quindi un aspetto costitutivo del progetto di Giulio Camillo; così come di fondamentale importanza è il carattere "immersivo" che il discente deve avere nell'esperienza di accrescimento del sapere: il suo *Theatro* unisce il fascino di un viaggio mistico dantesco con l'innovazione ingegneristica di una macchina leonardesca. Lo spazio della conoscenza non è mai stato così reale.

Tuttavia purtroppo intuire il vero e proprio funzionamento del *Theatro* è cosa alquanto ardua ed è noto a tutti coloro che si siano cimentati nella lettura dei testi che lo descrivono.

Per funzionamento intendo quello che per il Camillo era lo scopo primario della sua macchina, ossia comprendere profondamente le emanazioni della sostanza, le loro intime connessioni e trasformazioni espresse attraverso forme, immagini e parole. Una delle prove concrete quindi per testare la reale comprensione del funzionamento del *Theatro* da parte di un discente, ce la racconta sempre Flamini<sup>55</sup>, attraverso le parole tratte da una lettera del Muzio<sup>56</sup>: *[.] Di poi Giulio Camillo disse al Re : — Sire, se non vi è noia, io desidero di chiarirmi se ben mi avete inteso. — Fatelo, disse egli. — Et egli : Voi vi dilettrate tanto della caccia. S'aveste da scriverne, dove ricorrerete in questo volume? — E il Re, in sé raccolto, et alquanto pensato, diede di mano al libro, e trovò il luogo da parlar della caccia. La onde si vide, che il Re il tutto aveva ben compreso, ecc.*

Chi ben aveva imparato la logica del teatro e capito i suoi loghi, le sue immagini e i suoi segreti, sapeva pertanto collocare ogni sostanza in un preciso ordine universale, e ritrovarla facilmente nel libro, (in particolare, a mio avviso, come vedremo, nelle tavole), ma anche negli spazi fisici del *Theatro* stesso.

Infatti ciò che non era noto al Flamini, ma che noi possiamo leggere nella lettera in esame è: *"Dico adonque che la Maestà Sua lesse et rilesse con tanto piacere la divina vostra epistola, che più non si può dire et veramente cognobbe in ella la divinità del theatro di vostra signoria, anzi [...] nel theatro ritrovò, a parte per parte aprendo in ogni bucco per suo comandamento, ritrovò, dico, all[a] imagine di Terpsicore, al titolo de non intellecta significatione activorum et passivorum, il verbo che vostra signoria disse haver forza attiva, benché da' dotti non sia stato fino a' nostri giorni avvertito. Ritrovò alla imagine di Psiche, al titolo de curiositate, hoc est cursu fluviorum, quello che vostra altezza messe nella epistola soa del Nilo [...] siché, de uno fioretto in l'altro per il vago prato delle vostre compositione discorrendo, la Sua Maestà riconosceva che dal theatro alla epistola et dalla epistola al theatro non era differenza alcuna perché egualmente la divinità in essi loro era partita, anzi la epistola non riconosceva altro che 'l theatro et il theatro la epistola, siché molto si può contentare la Maestà del Re haver appresso di sé tanta ricchezza"*.

Ad ancora, similmente: *"comentavo col theatro la epistola di vostra signoria. Ma che più dirò. Alla imagine del Bucentoro di Vineggia, al titolo de secretis secretorum, riconosceva la mystica intelligentia delle parole vostre et alla imagine di Amphitrite, al titolo de destructione substantie, imparai a resolver tutte le parole di quella epistola nelle idee, et ritornando poi dalle idee alli atomi con la proportione sesquialtera, mysticamente cognosceno di cadauna lettera le secreta proprietate, sì che a me pareva esser uno segretario della natura"*.

---

<sup>55</sup> FRANCESCO FLAMINI, *Le lettere italiane...*

<sup>56</sup> GIROLAMO MUZIO, *Lettere*, a cura di A.M. NEGRI, Edizioni dall'Orso, Alessandria 2000.

Da queste descrizioni di come avviene lo studio attraverso il meccanismo del Theatro emergono alcuni importanti punti fermi.

Innanzitutto il costante riferimento alla, o forse alle epistole, scritte dal Camillo per illustrare al Re i luoghi e i titoli del Theatro. Infatti nella missiva in esame del Camillo al Re sono contenuti soltanto riferimenti al Nilo e al verbo di forza attiva sotto Terpsicore. Tuttavia circa i titoli elencati nell'ultima citazione, ossia il Bucentoro ed Anfritrite, non ritroviamo nell'epistola qui in esame versi o passi ad essi riconducibili. Si può ipotizzare pertanto che le spiegazioni del Camillo inerenti ai diversi titoli o immagini del suo Theatro non siano contenute tutte unicamente nella corrispondenza in esame, ma che egli con probabilità dispensasse al Re istruzioni attraverso altre epistole o attraverso quanto contenuto nel libro di cui si parla all'inizio di questo paragrafo, ossia al volume del Theatro sicuramente esistito e conservato alla corte di Francesco I<sup>57</sup>.

Quello che è possibile concludere quindi è che la macchina teatrale, il libro e le indicazioni epistolari del Camillo erano tutti elementi necessari a padroneggiare il processo di conoscenza realizzato nel Theatro.

Ciò che si sottolinea infatti in quanto riportato sopra e cioè che *“dal theatro alla epistola et dalla epistola al theatro non era differenza alcuna perché egualmente la divinità in essi loro era partita, anzi la epistola non riconosceva altro che 'l theatro et il theatro la epistola”*, trova conferma nelle parole seguenti *“imparai a resolver tutte le parole di quella epistola nelle idee, et ritornando poi dalle idee alli atomi con la proportione sesquialtera, mysticamente cognoscono di cadauna lettera le secrete proprietate, sì che a me pareva esser uno segretario della natura”*.

Interessante anche notare, sempre nell'ultimo pezzo citato, la singolare espressione che, a mio avviso, esprime il concetto di studio comparato ed universale, ossia il passare dalle *parole* (dell'epistola del Camillo) alle *idee* (del concetto teorico del Theatro) agli *atomi* (delle forme contenute fisicamente nel Theatro), in un processo che ci riporta al rapporto platonico fra idea archetipa e sostanza, ma anche al dogma cristiano di un Verbo che, attraverso il Logos, si fa Carne.

Il rapporto del Verbo e del Logos con la realtà materiale è un tema cardine del Rinascimento in quanto compimento della sintesi fra il platonismo e i fondamenti delle dottrine cristiane.

Il concetto del demiurgo platonico che modella il mondo secondo le forme ideali che osserva fuori di sé, diventa nel Rinascimento l'idea di un Dio che contiene in sé il logos, che plasma il chaos e crea per emanazione il reale come diretta espressione del suo pensiero<sup>58</sup>.

Anche il concetto di Verbo nel nuovo Cristianesimo, nutrito della cultura ebraica ed ellenistica, assume un significato poetico ed esecutivo. La parola di Dio è forza agente, plasma il reale, tanto che nelle Sacre Scritture si afferma che *In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio*<sup>59</sup>. La parola di Dio è rivelata all'uomo e l'uomo stesso partecipa attraverso le parole alla verità del creato. Nel racconto sulle origini della creazione<sup>60</sup> Dio concede ad Adamo il potere sul mondo attraverso la libertà di dare un nome alle cose<sup>61</sup>.

Tutto questo si riflette nelle parole del Camillo che esprimono infatti i fondamenti gnoseologici del neoplatonismo: il processo di vera conoscenza si apre all'uomo poichè *“gli atomi”* del reale e le loro forme sono segni visibili e diretti del pensiero e della parola di Dio, giacché Egli proprio con il pensiero e la parola ha creato volontariamente il mondo.

---

<sup>57</sup> LINA BOLZONI, *L'idea ...*, p.30, p. 100.

<sup>58</sup> Su questo argomento vi veda, ad esempio il passo 46 *Le idee* in AGOSTINO, *De diversis quaestionibus octaginta tribus*, Citta Nuova Editrice, Roma 1995.

<sup>59</sup> Gv 1,1.

<sup>60</sup> Genesi 2:20 - 21.

<sup>61</sup> Sul tema si veda il commento di SAN BONAVENTURA, *In Ecclesiasten*, Opera Omnia, Citta Nuova Editrice, Roma 1995, tomo VI, p.16.



I simboli del teatro, sono i simboli delle trame del logos che rappresentano l'ordine del cosmo e ci riportano a Dio.

In questo mistico processo umano di emulazione divina, ecco che allora il ruolo di Camillo è quello del "profeta" che dà voce alle verità universali e senza il quale esse rimangono oscure all'uomo.

A proposito del Delminio il Theocreno afferma infatti : *"O' Dio, rimasi attonito et como le cosse venghono da volontà divina non si ponno intender senza l'aiuto divino, così le cosse vostre mi par che non si ponno intender senza voi. O' arco celeste, noncio delli dei. O' vicino di Giove, lontano dalli homini"*.

Certo, sappiamo che il personaggio controverso del Delminio, attirò sempre su di sé opposte e veementi reazioni: dall'adulazione mistica, come in questo caso, al forte sprezzo, come si vede, fra i molti casi, nelle parole di Viglio e Dolet.

Tuttavia entrando nel campo dell'ipotesi, a mio avviso, il ruolo chiave del Camillo nello svelamento dei misteri del Theatro, non era solo dettato da una scelta mistica ed esoterica.

Penso infatti, che il Camillo volesse tenere in suo possesso i segreti del Theatro e, rendendosi indispensabile alla soluzione delle figure e luoghi, dispensare la sua sapienza previo compenso economico, prolungando il più possibile il suo rapporto di collaborazione. Se egli avesse consegnato le "chiavi" in mano al Re, assieme alla macchina, la sua presenza non sarebbe stata più necessaria. Il Camillo infatti si era proposto al Re in occasione della sua prima visita in Francia come maestro di retorica, richiedendo un'elevato compenso annuo, che il Re aveva deciso invece di dilazionare in donazioni basate sui progressi ottenuti<sup>62</sup>. La stessa reticenza nell'espone chiaramente i segreti del suo Theatro, Camillo la mostrò anche verso il suo successivo mecenate il Marchese del Vasto, come vedremo meglio in seguito. Questo elemento rafforza l'ipotesi che il viaggio da compiere attraverso il Theatro non fosse un semplice percorso di memoria o di conoscenza enciclopedica, ma un vero e proprio cammino iniziatico che necessitava del Camillo in vece di maestro, ruolo che egli non voleva alienarsi sia per ragioni economiche, ma anche per la natura esoterica dei contenuti che aveva posto nel suo progetto.

Alla luce di quanto emerso sulla struttura e la funzionalità del Theatro riflettiamo sulle parti strutturali che compongono le sue versioni cartacee.

La parte introduttiva doveva servire al Camillo a spiegare le espressioni o caratterizzazioni logiche fondamentali della sostanza (le categorie appunto) per introdurre il discente alle diverse modalità dell'essere che si osservano in ogni luogo del Theatro.

Circa la seconda parte invece nel manoscritto genovese leggiamo: *"[...] havendo dichiarato tutti li principij necessarij all'intelligenza et figure di questo Teatro Universale resta adesso che per li sette gradi dichiariamo le tavole pertinenti ad ogni conceptto arte ò scienza il che speriamo abastanza spiegare in questa nostra seconda Parte"*<sup>63</sup>.

La descrizione di ciascun grado serve quindi a dare un'idea generale delle caratteristiche che dominano quell'ordine e delle particolari declinazioni che l'influsso di ciascun pianeta esercita in quel grado. Così che sotto, ad esempio, il grado del *Convivio* si troveranno sette categorie espresse dai sette pianeti. Questa moltiplicazione di forme sostanziali, che sottendono però ad un'unica logica ed ordine universale, è il vero meccanismo che il *Theatro* si propone di insegnare a padroneggiare al discente: *"Ma perche occorrera piu volte significare molte figure et imagini per magior intelligenza delli studiosi di questa nostra fatica ciò parse non fuori diproposito, et ordine inquesto loco dichiararle, acioche con minor travaglio possino metter in essecutione li loro concetti*

---

<sup>62</sup> GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio ...*

<sup>63</sup> GIULIO CAMILLO, *Theatro Universale...*, f. 94 r.

*ò ritrovarne de nuovi aproposito loro; la onde instrutti gia delli Charatteri, dei Pianeti et dei segni Celesti per haverne apieno tractato nella prima parte di questo libro*<sup>64</sup>.

Le tavole, infine, saranno allora allo stesso tempo sia un indice, che un elenco di esemplificazioni. Esse, in quanto elenchi ordinati per ordine e grado, servivano per trovare facilmente e rapidamente tutti i capi e i loro contenuti all'interno del Theatro. Servivano altresì all'utente poco esperto a capire con immediatezza quale fosse il tema di ciascun luogo, fornendo esempi dei tipi di sostanza che vi si potevano ascrivere.

Come sottolinea il Camillo nella citazione sopra, i contenuti sotto ciascun capo non sono mai esaustivi: così come le emanazioni della sostanza che cambiano nel tempo segnate dalla contingenza. Il Theatro fissa solo ciò che è necessario, ossia gli ordini, i predicamenti che permeano di senso l'esistente: sta invece all'uomo enumerare i modi in cui le leggi universali possono esprimersi, dando vita a infinite forme, parole e atti. Gli 'spettatori' attivi del Theatro possono « ritrovarne de nuovi a proposito loro » e contribuire a scrivere un libro che per sua intima natura non potrà mai essere compiuto.

### §1.2.3 Lo stemma del Theatro

Nella presente trattazione si è già accennato a più riprese dell'esistenza di altre versioni manoscritte del Theatro di Giulio Camillo. Per meglio comprendere però quale sia lo stato dell'arte e quindi quale novità e arricchimento rappresenti il recupero dell'esemplare genovese è bene delineare perlomeno un sommario quadro dello stemma filologico riconducibile al Theatro Universale.

Il progetto del Theatro è noto ad oggi grazie ad un testo a stampa edito dal Torrentino nel 1550 ed intitolato dall'editore stesso "L'idea del Theatro".

Secondo quanto dichiarato nell'introduzione al testo nell'Idea<sup>65</sup>, esso sarebbe stato scritto in punto di morte dal Camillo per il Marchese del Vasto, "finanziatore del progetto", e sarebbe una sintesi, un modello ossia una breve istruzione del suo grande progetto.

Come narra Stabile<sup>66</sup> traendo l'episodio dall'epistolario del Muzio, infatti fu a Milano, verso la fine del gennaio 1544, che il Camillo si convinse pur contro voglia a metter per iscritto l'Idea del Theatro su richiesta del Marchese istigato dal Muzio.

Il Muzio racconta che Camillo si sentiva "grave" e "mal atto a scrivere" e non sapeva di chi fidarsi; infatti pur nonostante egli "haveva seco il genero" Giuseppe Maetano, poichè "gli haveva rubate molte cose, et perciò di lui non si fidava", fu il Muzio ad offrirsi come scrivano. Così pare che dormendo in una medesima camera "in sette mattine avanti giorno", il Camillo "dettando" e il Muzio, "scrivendo", scrissero tutta l'opera. Come osserva Stabile a riguardo "In realtà il tòpos iniziatico dello scriba e dell'autore ispirato che detta, e così pure il ritmo settenario in cui anche tale evento viene scandito, gettano un'ombra sull'autenticità di quella dettatura"<sup>67</sup>.

Dopo la morte di Camillo e del Marchese, un tal Messer Antonio Cheluzzi da Colle lo raccolse e lo "accomodò" per lo stampatore Francesco del Calvo che assieme al Domenichi e al Torrentino lo diedero alla stampa. Da questo si evince come l'opera, già concepita contro voglia come un sommario e non come esposizione esaustiva e poi riadattata per la stampa da terzi, rappresenti solo

---

<sup>64</sup> *Ivi*, f. 100 v.

<sup>65</sup> LINA BOLZONI, *L'idea...*, p. 141

<sup>66</sup> GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio...*

<sup>67</sup> *Ibid.*

un riflesso della grande costruzione intellettuale del Camillo, tanto che, sempre nella medesima introduzione al testo torrentiniano, si legge: “*et come dalla misura dello stadio, il quale Hercole correva, Phitagora comprese la forma del piede, et dalpiede venne in cognitione di quanto egli avanzasse gli altri huomini di statura, tale argomento e conclusione faranno eglino di questo poco c’hora si dà a leggere, considerando tutto quel ch’egli ha scritto. Et ciò potrebbe esser peravventura cagione che quegli huomini illustri, i quali furono, vivendo l’auttore riputati da lui degni di possedere così raro dono, mossi dal desiderio universale, s’inducessero, pubblicandolo, a fare questo supremo honore alla immortal memoria del divino Messer Giulio Camillo, e il perfetto beneficio a tutto ‘l mondo, che sommamente l’aspetta e desidera.*”<sup>68</sup>

Di fatto, però, la trattazione estesa non venne mai ritrovata e l’unico testo noto, nominato a riprova del suo carattere sommario, “*L’idea del Theatro*”, conobbe una buona fortuna nel XVI secolo e fu dato alla stampa nuovamente ad opera di altri editori.

Celebre, oltre alla torrentiniana, è la succitata edizione veneziana di Agostino Bindoni del 1550, alla quale seguono numerose ristampe del l’*Idea* in volumi monografici di opere dell’autore. Fra questi ricondiamo le edizioni, tutte veneziane, di Gabriel Giolito de Ferrari, ricorrette da Thomaso Porcacchi, del 1554, 1560, 1566; di Domenico Farri, del 1579; dei fratelli Fabio e Agostin Zoppini, del 1584.

Queste edizioni generalmente dividevano le opere in due tomi, includendo l’*Idea del Theatro* nel primo, assieme ad altre opere di carattere filosofico dell’autore (Discorso in materia del suo theatro, Lettera del riulgimento dell’huomo a Dio, Due trattati: l’uno delle materie, l’altro della imitatione, Due orationi, Rime). Il secondo invece ne raccoglieva i trattati di carattere letterario (La topica, ouero dell’elocutione, Discorso sopra l’idee di Hermogene, La grammatica, Espositione sopra il primo & secondo sonetto del Petrarca).

Nel corso del XVII secolo, mentre si afferma la stampa di raccolte di rime del Delminio, la circolazione dei suoi trattati di carattere mistico ed esoterico, dei quali il *Theatro* rappresenta una complessa summa figurata, viene a scemare, forse poichè osteggiata dalla Controriforma.

Di recente l’*Idea*, che è l’unico scarno strumento sul quale gli studiosi hanno fin’ora basato gli studi sul pensiero esoterico del Camillo, è stato edito da: Res, 1990, a cura di R. Sodano, D. Chiodo; Sellerio, 1991 e Adelphi, 2015, entrambi a cura di Lina Bolzoni.

Proprio Lina Bolzoni nell’ultima edizione critica e commentata del 2015 (Adelphi), a ritrovamento avvenuto, cita il manoscritto genovese, definendolo la copia più estesa e la trattazione più significativa del progetto del *Theatro*.

In effetti ad oggi ci sono giunte alcune versioni manoscritte, mai edite, del *Theatro* di Giulio Camillo. Nonostante sia impossibile costruire un vero e proprio stemma dei manoscritti poichè la trattazione del tema è troppo dissimile nelle varie versioni, è comunque concesso affermare che i manoscritti fondamentali, più estesi e completi sono quattro: il codice Ottoboniano lat. 1777 della Biblioteca Apostolica Vaticana, adespoto, che nel catalogo settecentesco è indicato come *Teatro di G. Camillo* (e reca scritto come nota di catalogo: “*è di mano secentesca e costituisce una interessantissima esemplificazione della struttura analogica del sapere secondo le regole del Camillo*”) che consta di 140 fogli; il codice Zibaldone Nappi, 52, busta II, n.1 della Biblioteca Universitaria di Bologna, cc. 473 r.-552 r., in cui l’opera del Camillo è intitolata *Teatro* di 79 fogli; un manoscritto custodito a Manchester nella John Rylands University Library, Christie, Ms 3 f 8, che si intitola *Theatro della sapientia*, proviene da Napoli dalla biblioteca di un convento dei Cappuccini e, come si legge nella nota di possesso del frontespizio, è composto da 147 fogli ed un

---

<sup>68</sup> LINA BOLZONI, *L’idea...*, pp. 142-3

diagramma; ed infine il manoscritto genovese, di 338 fogli più varie illustrazioni manuali di simboli e icone, di probabile derivazione da possedimenti della famiglia Sauli, presso cui il Camillo fu ospite e precettore di cui abbiamo fin qui trattato.

Vi sono poi alcune serie di tavole, o luoghi<sup>69</sup>, custoditi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano e attribuiti al Camillo, ma vi sono parecchi dubbi, che chi scrive condivide, circa la loro autenticità.

Per maggiore facilità di comparazione dei testi, denoteremo il manoscritto genovese “g”, il testo a stampa “L’idea del Theatro” nella versione torrentiniana del 1550 “i”, le tavole manoscritte Bolognesi “b”, il manoscritto Ottoboniano latino 1777 della Biblioteca Vaticana “v” e il manoscritto di Manchester rinvenuto da Corrado Bologna “m”.

Il codice *v* e il codice *m* sono a mio avviso da ritenersi rispondenti a *g* per contenuti e forma. Inoltre entrambi mostrano elementi di possibile autenticità. Ad esempio la collocazione di *v* nella collezione della biblioteca vaticana pare plausibile, seppure siamo pienamente nel campo dell’ipotesi, perchè le fonti biografiche del Camillo attestano un comprovato legame con il Bembo. Come ricorda Stabile, il Bembo era di certo in possesso di testi manoscritti del Camillo. Infatti ci riporta che il Camillo “*spedisce al Bembo - che lo ringrazierà in una lettera del 16 novembre - una copia manoscritta del Novellino e di rime duecentesche (che il C. fece trascrivere una seconda volta per il furto subito della prima) e che finirà poi nella biblioteca di Fulvio Orsini e di lì alla Biblioteca Vaticana*”<sup>70</sup>.

Come attestano le fonti<sup>71</sup> fu il Cardinale Fulvio Orsini ad entrare in possesso della ricchissima biblioteca del Bembo che poi fu annessa alla collezione Vaticana. E’ plausibile dunque che anche *v* facesse parte delle opere del Camillo che Bembo aveva in biblioteca.

Circa il codice *m* l’elemento più interessante è senza dubbio la firma di Camillo, posta alla fine del volume con diversa grafia rispetto allo scritto e rispondente ad altri autografi dell’autore presenti nelle sue corrispondenze. Inoltre, come in *g*, l’intestazione riporta la dedica a Francesco I, che riconduce il testo alle evidenze storiche e alla tradizione documentaria descritta in questo paragrafo. Circa *b* invece è difficile ritrovare collegamenti che attestino la provenienza o l’autenticità delle sue carte. Similmente al luoghi milanesi<sup>72</sup> le tavole compilate possono essere esercizi composti da diversi studiosi del “metodo” camilliano dei luoghi del Theatro.

Un elemento dissonante presente in *b* è infatti una pagina presente quasi alla fine del manoscritto recante a margine in chiare lettere il nome di Ovidius Montalbanus e contenente una sua lettera autografa. Ovidio Montalbano era un intellettuale bolognese seicentesco, conosciuto anche con lo pseudonimo di Johannus Antonius Bumaldus. Egli studiò retorica e grammatica ed insegnò medicina, matematica e filosofia. Ma soprattutto egli fu celebre anche per la sua attività di astrologo e fece parte di molte accademie di belle lettere, tra cui l’Accademia degli Indomiti e quella dei Gelati. Il profilo di quest’uomo potè facilmente essere attratto dal progetto di Camillo, che fa confluire molti degli interessi di Ovidio in un unico artefatto come il Theatro. E’ opinione di chi scrive quindi che non sia da escludere l’ipotesi che il Montalbano compilasse da sè la proprie tavole sulla scorta di quelle del Camillo, che giravano in ambiente bolognese. La struttura elencativa delle voci infatti è molto differente, così pure molti dei titoli contenuti e manca il sistema di

---

<sup>69</sup> Si tratta di tre serie di tavole ed esattamente: *I Luoghi* H 108 inf. ff. 273r-304r, *Luoghi di Giulio Camillo* I 2014 inf. ff. 312r-321r e *Luoghi forse di Giulio Camillo avuti da Ziletti* I 204 inf. ff. 324r-337v, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano.

<sup>70</sup> GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio...*

<sup>71</sup> CARLO VECCE, *Bembo e Poliziano* Estratto da: Agnolo Poliziano. Poliziano poeta scrittore filologo. Atti Del Convegno Internazionale di Studi Montepulciano 3-6 novembre, Le Lettere, Firenze 1994, pp.477- 488

<sup>72</sup> Cfr. nota 68

nomenclatura simbolico-numerico tipico degli altri esemplari di tavole. Nulla esclude comunque che *b* sia originale o una copia di un diverso tipo di tavole di Camillo circolanti nel seicento.

E' da segnalare poi una recente scoperta di Maiko Favaro, il quale ha rinvenuto un'esemplare del *Theatro*, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, nel ms. Ott. Lat. 2418 parte III, alle cc. 881r-908v. Curiosamente, quindi, il manoscritto appartiene a quello stesso Fondo Ottoboniano che annovera anche una delle versioni più ampie del Teatro cui si accennava sopra.

Il testo in questione è adespoto e anepigrafo e nell'indice delle materie del manoscritto, viene rubricato con la formula di «Gradi del Teatro» e, nell'inventario dei manoscritti ottoboniani, con quella altrettanto vaga di «Trattato del Teatro». Il nome di Giulio Camillo non viene mai pronunciato. La scrittura del testo va attribuita invece secondo Favaro alla mano dell'importante poeta neolatino Giovanni Battista Amalteo (1525-1573), che proveniva dall'area friulana, ed era in stretto contatto con il vivace ambiente veneziano nel quale era attivo anche il Camillo. Amalteo aveva però rapporti anche con Genova, dove può aver appreso fonti dai Sauli e con Girolamo Muzio, fido amico e scriba del Camillo.

Il manoscritto è in forma di appunti, con alcune evidenti lacune e secondo Favaro risulta affine all'Idea del *theatro* e ad altri manoscritti dello stemma per contenuti, anche se questi sono espressi in maniera diversa. Fra le differenze più appariscenti rispetto all'Idea invece, va evidenziato che nel manoscritto l'illustrazione della materia procede secondo l'ordine dei pianeti, anziché secondo quello dei «gradi». La pubblicazione del manoscritto è ancora in corso d'opera e pertanto non mi è possibile fornire ulteriori dettagli su questo testo.

Per fornire dettagli più approfonditi, su questo ultimo aspetto come su altri relativi alla ricomposizione di uno stemma filologico accurato, è necessario ottemperare ad una puntuale collazione che chi scrive si augura di poter compiere in un prossimo futuro.

### **§ 1.2.4 Altri testi e frammenti manoscritti**

La produzione inedita manoscritta del Camillo eccede notevolmente lo stemma delineato nel paragrafo sopra. In un recente viaggio per gli archivi e le biblioteche del Nord Est che chi scrive ha svolto in preparazione alla tesi, si sono presi in considerazione numerosi frammenti di testi dell'autore mai ricomposti sul piano editoriale.

La maggior parte di questi è nota agli studiosi ed è già stata tracciata. Tuttavia in questo breve paragrafo si vuole delineare un elenco dei frammenti o opere inedite che, direttamente o indirettamente, si ritengono di maggiore importanza per approfondire il significato e la storia del progetto delminiano.

In primis per una corretta comprensione del *Theatro* sarebbe opportuno produrre un'edizione critica delle cinquecentine contenute alla biblioteca universitaria di Padova "*In Rethoricen Isagoge*" e soprattutto la "*Topica delle figurate locutioni*". Inoltre i "*Sermoni sulla cena di Nostro Signor Gesù Christo*", conservati in più sedi, sembrano condurre ad interessanti deduzioni.

Di un certo interesse per ricomporre il quadro biografico risultano invece le epistole sia a stampa che manoscritte. Nel volume I.360 di lettere a stampa della biblioteca comunale di Padova troviamo corrispondenza con l'Aretino ed Agosino Abbioso; fra le manoscritte conservate ad Udine una del Belloni al Camillo, due da lui al Bembo e al Pontefice ed una a destinatario ignoto

conservata all'archivio di Modena; infine la "*Epistula metrica Petro Bembo*" conservata all'Ambrosiana nel volume D 197 inf.

Fra i manoscritti sarebbe invece assolutamente prioritario terminare il lavoro di pubblicazione del ms. Aldini 59, conservato alla Biblioteca Universitaria di Pavia, ossia la "*Teologica Disciplina*" principiato da Lina Bolzoni con l'edizione del trattato "*De Transmutatione*"<sup>73</sup>.

Riguardo ai trattati manoscritti conservati alla civica biblioteca Joppi di Udine, il più interessante è stato edito da Cesare Vasoli ossia il "*De l'humana deificazione*"<sup>74</sup>; rimane ancora di un certo interesse Ms 422 f.p. "*Sopra il poema di Francesco Zorze*", ma soprattutto Ms 1423 f.p. "*Orazione in difesa del suo Theatro*". Questo testo, che si ricollega al testo a stampa "*Pro suo de eloquentia theatro, ad Gallos oratio*" edito nel 1578, rappresenta l'attività apologetica del Camillo in difesa del suo Theatro durante il periodo in cui egli gravitava attorno alla Corte di Francesco I della quale abbiamo parlato in precedenza e mostra alcuni rilievi interessanti per meglio comprendere il progetto delminiano.

Infine fra le rime del Camillo, ci sono alcuni esemplari inediti manoscritti come il "*Parva Delius*" del MM 693 di rime latine contenuto alla Biblioteca Civica Mei di Bergamo e il "*Quasi incenso odorato*" del Ms f.J. 159, che arricchirebbero la raccolta di sonetti del Camillo. Ma quello che più sarebbe interessante è pubblicare un'edizione commentata del componimento titolato "*Damon*", contenuto in numerosissimi esemplari manoscritti: alla Biblioteca Mei in MM 693, alla Biblioteca Estense di Modena in Est. lat 150, alla Biblioteca Antoniana di Padova in 671 scaff.XXIII, alla Biblioteca Joppi in f.J. IO164 (II). Questo componimento potrebbe essere proprio quell'egloga citata dal corrispondente di Camillo nelle missive fra l'autore e il Re Francesco I ( il Camillo al Re: "*Alla dimanda di Vostra Maestà circa quel dubbio, dico che quel verbo passivo nel quarto verso della egloga mia ritene forza attiva...*"<sup>75</sup> ed ancora il corrispondente al Camillo: "*Queste cosse mi fecero venir voglia di riveder la egloga di Saluzza. Andai adonque allo armaio di mezzo alla imagine del Cielo empireo, al titolo de sublitui capacitate, dove sono riposte le compositione di vostra signoria et rilessi l'egloga et il comento*"<sup>76</sup> ) e sarà quindi oggetto di studio ed eventuale pubblicazione da parte di chi scrive. L'unico esemplare a stampa del Damon è contenuto in un volume edito nel 1719, che contiene inoltre la suddetta *Ad Petrum Bembum* e un'orazione *titolata Theocrenus Ad Potentissimum Regem Franciscum*. A quanto mi risulta esiste un solo esemplare di questo singolare testo a stampa alla British Library di Londra.

Altrettanto si farà circa un ultimo esemplare che rimane ancora di interesse fra la pletera di frammenti del Camillo ossia, a mio avviso, il poemetto "*Davalus*". Questo componimento è edito in numerose cinquecentine in lingua latina e pubblicato anche dall'Altan nel XVIII secolo, presente anche in svariati esemplari manoscritti, ma il fitto apparato allegorico che lo caratterizza è di difficile interpretazione e sarebbe pertanto opportuno un commento ragionato al testo. E' interessante notare che esiste una interessante traduzione in italiano del *Davalus* di Giulio Camillo fatta dal Muzio e contenuta alla Biblioteca Civica Mei di Bergamo in una cinquecentina di Rime volgari del Muzio. Questo fatto e la straordinaria diffusione di questo testo sia nelle cinquecentine che nelle raccolte manoscritte, così come nel caso dell'egloga *Damon* suddetta, denota l'importanza di questo componimento ormai dimenticato e indica l'utilità storica di una sua riedizione critica e attualizzata.

<sup>73</sup> LINA BOLZONI, *L'idea...*, pp. 281-294.

<sup>74</sup> GIULIO CAMILLO, *De l'humana deificazione*, di Cesare Vasoli, in *Rinascimento* 24/1984, pp.191-227.

<sup>75</sup> ELENA PUTTI, *Il Theatro di Camillo...*

<sup>76</sup> *Ibid.*

### §1.2.5 L'evoluzione del teatro dalla retorica alla cosmologia

Senza voler semplificare eccessivamente la ricchezza, talvolta perfino magmatica, di Giulio Camillo, possiamo per chiarezza enucleare tre direttive nella produzione intellettuale e letteraria dell'autore.

Un primo fronte, è rappresentato dalla produzione poetica delminiana: rime a stampa e manoscritte, in volgare ed in latino, così come egloghe sono esercizi di stile che il Camillo compone con una certa frequenza. Alcune di esse presentano anche un piano allegorico che vale la pena approfondire, come fino ad oggi non si è fatto, per capire appieno l'opera dell'autore.

Il secondo filone della sua attività è costituito invece dalle opere e dai trattati sulla retorica. Come abbiamo già detto, Camillo era maestro in questa arte che insegnava non solo privatamente come precettore, ma anche attraverso incarichi pubblici: presso la comunità di San Vito come professore di eloquenza (o di logica) nella locale accademia, a Udine come maestro di umanità e forse anche all'università di Bologna<sup>77</sup>. Fanno parte di questo genere di opere i trattati di topica e grammatica, le chiose petrarchesche a altri scritti di carattere letterario.

Infine vi è la parte più controversa, ossia quella filosofica o esoterica, che dir vogliamo, così come l'abbiamo delineata in molti tratti dell'analisi del *Theatro*. Oltre al progetto del teatro si iscrivono in questa tradizione la lettera a Guicciardini<sup>78</sup>, il trattato Aldino suddetto, la *Lettera del riuolgimento dell'huomo a Dio*<sup>79</sup> o i *Sermoni della cena di nostro Signore Giesu Cristo*<sup>80</sup> e parecchi altri scritti.

Come quasi sempre accade è difficile scindere questi ambiti di attività in maniera netta nella biografia del Camillo, ma è a mio avviso almeno corretto dire che l'indirizzo retorico e quello esoterico sono riconoscibili nell'evoluzione del *Theatro* e nelle specifiche differenze fra versioni manoscritte.

L'intensa attività di riflessione sulla linguistica e sulla grammatica, ha portato Camillo a delineare una topica complessa degli artifici retorici e delle figure della classicità. L'attenzione che egli rivolge all'ordine topico, alla forma universale Ciceroniana espressa dal secolo d'oro, ci collega a quella scomposizione dei modelli classici per figure, luoghi e parole, che saranno i "mattoni" da lui usati per la fabbrica del suo *Theatro*.

Il celebre gorgo dell'artificio descritto da Giulio Camillo nel suo trattato delle materie<sup>81</sup> è indicativo di questa sua idea. Camillo lo descrive al Duca Ercole di Ferrara a cui il trattato è dedicato, come una tecnica, un artificio appunto, grazie al quale egli ha composto l'encomio nei suoi confronti. L'artificio è basato sulle dicotomie fra presenza e assenza, sui loro vari gradi di intensità come vicinanza e lontananza e sui relativi benefici o malefici effetti che queste cagionano. La metafora del Sole, che Camillo porta ad esempio, lanciata nella ruota dell'artificio genera roteando una serie

---

<sup>77</sup> Le informazioni sono tratte da GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio...*

<sup>78</sup> Nota lettera cabalistica di Camillo a Francesco Guicciardini, contenuta presso l'Archivio di Stato di Firenze, Carte Stroziane, Is., n. 137.

<sup>79</sup> Il testo è edito in numerosi esemplari a stampa, fra i quali citiamo: GIULIO CAMILLO, *Tutte le opere*, di Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1554.

<sup>80</sup> GIULIO CAMILLO, *Sermoni della cena di nostro Signore Giesu Cristo*, Seth Viotto, Parma 1571.

<sup>81</sup> GIULIO CAMILLO, *Due Trattati Dell'Eccellentissimo M. Iulio Camillo: L'Uno Delle Materie, che possono venire sotto lo stile dell'eloquente: L'Altro Della Imitatione*, edito da De Farri, 1544

di figure e immagini: la vita che nasce, i fiori che sbocciano, i verdi prati; così come viceversa la morte, le nubi, la natura secca etc.

Camillo mostra al Duca l'uso di questo artificio letterario attraverso la disamina di celebri frammenti di composizioni di autori classici quali Vigilio, Petrarca, Lucrezio...

Per Camillo, in quanto retore, l'eloquenza si ottiene padroneggiando i *loci* come categorie fondamentali dalle quali le forme dell'esistente si dipanano e si manifestano.

Sarebbe scorretto dire che l'impronta retorica è il primo stadio del progetto del Theatro, poichè di sicuro la concezione esoterica e metafisica era ai tempi già presente nella mente dell'autore. Ma trovo che, come confermato da alcuni dati autobiografici, le prime forme di teatro si concentrassero sull'archiviazione di loci della classicità utili all'esercizio retorico e poetico e solo in seguito il Theatro è riuscito ad inglobare in sé anche la struttura metafisica presente nel manoscritto genovese. Prima del 1530, data in cui il Camillo per la prima volta compare al cospetto di Francesco I, egli era impegnato in attività di retore e frequentava la cerchia dei *ciceroniani* di Venezia.

Anche il prototipo di Theatro che Camillo utilizza per spiegare al Re il suo progetto, desunto dalla lettera del Muzio suddetta<sup>82</sup>, ma soprattutto i dati che emergono dalla sua corrispondenza con il Re di Francia del 1534, lasciano intendere che le figure utilizzate sono concepite come luoghi della retorica più che della sapienza e che esse siano utili sia per memorizzare ed erudirsi circa il patrimonio classico della letteratura che per ispirare nello spettatore gli artifici linguistici della composizione poetica.

Affermo questo perchè il Camillo ai tempi ancora parla di luoghi del Theatro come spazi dove conservare scritti propri, sia nella lettera del Muzio del 1530<sup>83</sup> («*Voi vi dilettrate tanto della caccia. S'aveste da scriverne, dove ricorrete in questo volume?*») ed ancora «... e trovò il luogo da parlar della caccia») che in quella del Camillo al Re del 1534<sup>84</sup> («...*et all'immagine del Primo mobile, al titolo de diluviis ove si ripongono quelle cosse che ogni giorno compone la Maestà del Re*»). Sembra quindi che in questa accezione il Theatro sia un archivio, dove cercare e riporre idee per accrescere la propria eloquenza e comprensione. Nelle lettere a Francesco I, in realtà, si affaccia l'idea che il Theatro, attraverso le spiegazioni del Camillo apre anche ad una conoscenza dei mistici segreti<sup>85</sup>, ma a mio avviso la dimensione esoterica, in quei tempi è ancora una componente aggiuntiva elargita dal Camillo e non strutturata e radicata all'interno delle funzioni del Theatro.

Scivolando in una breve digressione, questo utilizzo dei loci per ispirare la *poiesis* del lettore ricorda molto il più grande progetto di Lomazzo, un celebre autore nato nel 1538 che ha con Camillo delle straordinarie analogie. Non mi riferisco all'*Idea del Tempio della Pittura*, di cui dopo si dirà e i cui richiami sono evidenti, bensì alla sua opera rimasta incompiuta, *Il Libro dei Sogni*. Essa doveva consistere in una serie di "Ragionamenti" composti da una illustrazione grafica introduttiva e allusiva, seguita da un testo che trovasse completamento nelle immagini e da venticinque capoversi poetici conclusivi, ossia poesie "visive", relative a sogni ed immagini fantastiche della mente dell'autore, che trovavano corrispondenza e concretezza nelle composizioni e testi precedenti. Lo scopo di Lomazzo era quello di offrire "cifre" estetiche e letterarie per coadiuvare la produzione artistica.

Nel corso della sua vita gli interessi del Camillo si avvicinarono sempre più alla tradizione ermetica e a mio avviso questo implicò un cambiamento radicale anche nella sua impostazione del progetto del Theatro.

---

<sup>82</sup> GIROLAMO MUZIO, *Lettere*...

<sup>83</sup> GIROLAMO MUZIO, *Lettere*...

<sup>84</sup> ELENA PUTTI, *Il Theatro di Camillo*...

<sup>85</sup> Vedi *ivi* cap.1, §1.2.2



Come ci conferma Stabile “*Tre anni più tardi, inaspettatamente, lo troviamo a Ginevra. Il 25-28 ott. 1542 Calvino comunica a Viret la presenza prolungata e inquietante del Camillo*”; inoltre un'altra lettera dell'amico Muzio ci conferma: “*Che le opzioni cabalistiche, ermetiche e magico-astrologiche del Camillo lo trovassero attento alle attese nuove degli ambienti riformati non è neppure da escludere. Proprio in questi ultimi anni "s'era tutto dato allo studio de' secreti della natura, et de gli altri misteri della divinità", appuntando i propri interessi all'alchimia e ai temi religiosi*”<sup>86</sup>.

E' quindi ipotizzabile che il Camillo fosse andato gradatamente maturando questi interessi e che verso la fine del suo periodo francese si fossero fatti sempre più centrali fino al viaggio a Ginevra del 1542.

A mio avviso quindi, l'apice del Theatro, inteso come elemento di innovazione e profondità del sistema, è raggiunto nel momento in cui la dimensione dei luoghi o topici si fonde con le credenze animistiche e metafisiche dando vita ad un sincretismo inedito e eminentemente rappresentativo dell'umanesimo rinascimentale.

L'idea che le parole siano collegate ai concetti, che a loro volta rappresentino la materia dell'esistente, riflettendo l'ordine cosmologico del creato mette in diretta connessione la retorica con la metafisica.

D'altronde questo elemento di comunione fra il piano linguistico e verbale e quello metafisico è il principio proprio della magia rinascimentale, che nella “formula” dell'incantesimo vede un potere straordinario della parola di esprimere un legame con il cosmo e nella “trasmutazione” (titolo di un emblematico trattato del Camillo) un principio fondante del mondo.

## § 1.2.6 La tradizione filosofica e il contesto di diffusione culturale

La tradizione filosofica e il contesto culturale che generano e nutrono il nostro manoscritto sono quanto di più vasto si possa delineare. Ho più volte definito questo manoscritto un testo di natura enciclopedica ed ancora con più determinazione lo farò nella seconda parte della presente trattazione.

A determinare questo carattere è a mio avviso soprattutto la parte di fondazione teorica antecedente l'esposizione delle tavole del Theatro. In questa prima parte infatti, come anticipato, il Camillo effettua una disamina delle opinioni dei suoi predecessori, ma non manca al tempo stesso di delineare quelle dei suoi contemporanei. Questa pleora di citazioni, frammenti, note bibliografiche ci aiutano in maniera notevole a disegnare il cosiddetto “humus” culturale della prima metà del XVI secolo. Nel Theatro Camillo cita tutto o quasi tutto quello che un erudito dell'epoca era solito conoscere e leggere.

Oltre al contesto di diffusione dei classici, questa parte teorica ci aiuta inoltre in un prezioso compito storico: tracciare l'esistenza di testi o tesi filosofiche scomparse o sepolte nell'oblio, così come a tracciare false attribuzioni. Molti degli autori citati infatti, recano riferimenti bibliografici puntuali. Riconoscere le note non è lavoro facile, perchè spesso il Camillo utilizza sistemi di annotazione differenti rispetto a quelli moderni. Tuttavia, già da un primissimo lavoro di verifica, si evince che alcune delle opere citate non ci sono pervenute o sono erroneamente attribuite.

Il manoscritto si rivela quindi essere una duplice miniera di dati storici: *in primis* un grande ausilio per comporre il contesto di diffusione culturale; in secondo luogo un prezioso catalogo bibliografico che può svelarci inedite memorie.

---

<sup>86</sup> GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio...*

Ricomporre il mosaico delle fonti camilliane è quindi compito arduo e imponente e rappresenta un'attività di ricerca che ha dignità di essere svolta separatamente ed esclusivamente. Dal momento che però essa è già stata imbastita da chi scrive che spera di farne in futuro il tema di una ricerca specifica, si procederà qui di seguito a darne un sommario e quantomai indicativo affresco con il solo fine di indicare un percorso culturale ancora da compiere.

Sicuramente fra le influenze camilliane risalta in modo esplicito il pensiero aristotelico.

Da sempre sale di ogni riflessione filosofica, esso innanzitutto determina l'impianto strutturale del *Theatro* stesso.

Come abbiamo delineato in precedenza infatti la prima parte consta di un elenco critico delle 10 categorie aristoteliche.

L'aristotelismo costituisce l'ossatura teoretica dell'intero *Theatro*. Se è vero che il "cuore" del progetto di Camillo sono le dottrine platoniche e neoplatoniche, come meglio vedremo nel seguente capitolo, la "mente" è senza dubbio la filosofia di Aristotele.

Egli viene citato per ben 67 volte, solo nella prima parte del manoscritto. La *Metafisica*<sup>87</sup>, l'*Organon*<sup>88</sup> ed in particolare la dottrina delle categorie sono alla base delle trattazioni dei dieci canonici modi e qualità dell'Essere elencate dal Camillo, come abbiamo esaminato in precedenza<sup>89</sup>.

E' importante sottolineare che la parte di trattazione aristotelica delle categorie costituisce l'elemento fondamentale di unicità del nostro manoscritto, ma in parte anche del *Theatro* in generale. La trattazione delle categorie pone infatti il manoscritto genovese e altri dello stemma suddetti (i manoscritti *m* e *v*) su un piano differente da quello che si poteva desumere dalla lettura dell'unico esemplare a stampa noto, ossia L'idea del *Theatro* di Torrentino.

Questo compendio logico-filosofico sulle categorie sposta infatti l'asse di interpretazione del progetto camilliano da puro esemplare di memotecnica o gioco retorico-combinatorio ad opera filosofica o perlomeno a trattazione sistematica di ordine essenziale.

Inoltre, a mio avviso, la trattazione categoriale costituisce un elemento di distinzione che segna la differenza fra il *Theatro* e i numerosi esemplari di compendi esoterici diffusi nei secoli XV° e XVI°. Vederemo meglio in seguito che i contenuti del *Theatro* sono assai simili a quelli di testi quali l'*Acerba*<sup>90</sup>, lo *Zohar*<sup>91</sup>, il *Conciliator*<sup>92</sup>, il *Pimander*<sup>93</sup>, il *De arte cyclognomica*<sup>94</sup>... La rigida struttura topica dell'introduzione alle categorie e dei luoghi delle tavole però fanno del *Theatro* qualcosa che eccede i compendi che uniscono astrologia, scienze naturali, filosofia, alchimia etc.; lo rendono un sistema logico e metafisico ordinato secondo una precisa gerarchia sostanziale ed universale.

Aristotele è anche citato largamente nel manoscritto genovese per i suoi contributi nell'ambito delle scienze naturali e della fisica: le dottrine sugli animali, la fisica, l'anatomia, ma in particolare le scienze del cielo e dei fenomeni atmosferici sono una fonte primaria per le tesi naturalistiche del Camillo.

---

<sup>87</sup> ARISTOTELE, *Metafisica*, Bompiani, Milano 2004.

<sup>88</sup> ARISTOTELE, *Organon*, Adelphi, Milano 2003.

<sup>89</sup> Vedi *ivi*, cap.1 §1.1.2.

<sup>90</sup> CECCO D'ASCOLI, *L'acerba*, a cura di A. Crespi, Cesari, Raffaelli Editore, Ascoli Piceno 1927.

<sup>91</sup> *Zohar. Il libro dello splendore*, a cura di G. Busi, Einaudi, Torino 2016.

<sup>92</sup> PIETRO D'ABANO, *Conciliator*, Antenore, Padova 1985.

<sup>93</sup> ERMETE TRISMEGISTO, *Il pimandro*, Atanòr Editore, Roma 1984.

<sup>94</sup> CORNELIUS GEMMA, *De arte cyclognomica*, Antwerp, 1569.

Anche uno dei temi più centrali dell'indagine camilliana, ossia il ruolo dell'anima umana ed il suo rapporto con le sostanze universali e gli intelletti agenti e separati, si svolge attorno all'orbita delle dottrine aristoteliche, oltre che platoniche.

Inoltre la ricerca sulla psicologia aristotelica porta il Camillo a definire cosa sia la memoria, in quanto facoltà propedeutica all'atto intellettuale vero e proprio. In questa complessa catena funzionale dei processi cognitivi, che riflettono l'appartenza dell'uomo al dominio materiale e spirituale, Camillo colloca il suo meccanismo memotecnico del *Theatro*. Se il *Theatro* si vuole porre come reale strumento di vera conoscenza, è necessario che esso sia capace di intersecare le funzioni cognitive pure a partire proprio dalla memoria passiva fino a quella attiva e giungendo quindi alle dinamiche sostanziali dell'intelletto. La trattazione della memoria di Aristotele, anche se non presente esplicitamente, è quindi in realtà a mio avviso il presupposto teoretico e funzionale del *Theatro* stesso.

A lungo dibattuta e già opportunamente messa in luce da grandi maestri è la componente delle tesi *memotecniche* presenti nel *Theatro*.

La *clavis universalis*, l'*ars magna* e la logica combinatoria, l'uso delle *images agentes* di antichissime radici sono elementi fondanti la fantasia del Camillo e quindi la creazione del suo artefatto.

Camillo cita esplicitamente *Raimondo Lullo* a proposito della genesi cosmica. Nonostante non vi siano espliciti riferimenti all'*ars magna*, sappiamo che Camillo la lesse poiché difatti la utilizza nel suo *Theatro* e pertanto è facile inferirne l'influenza anche sulla parte di logica strutturale.

Nel capitolo che segue alla trattazione delle categorie, contenente la definizione inconsueta di *nove predicamenti assoluti*, Camillo afferma: “*Ancor che delli predicamenti senepossa trattare una quantità quasi infinita sicome delli sugetti pure nel nostro Teatro ridurremo a nove solamente et li tre primi si referiranno a Dio et saranno detti essenziali perche a un certo modo essentialmente entrano nelle cose et questi sono la bontà la grandezza et la duratione li tre secondi saranno detti personali perche distingueranno le persone et li gradi honori et dignità ad essi attribuiti sono anche questi detti causali causando d'essi l'operationi extrinseche et intrinseche et questi sono la potestà lacognitione et l'appetito l'ultimi tre saranno chiamati notionali ch'importano alla cognitione delle cose piu importanti et s'accomodano alla vera perfectione et questi sono la virtù la verità et la gloria et questi saranno danoi chiamati predicamenti assoluti non essendo della specie de predicamenti accidentali ma che possono predicare substantialmente et causalmente di quella cosa che per essi si tratta*”<sup>95</sup>.

Camillo distingue quindi tre ordini di predicamenti assoluti di ordine divino, detti essenziali, di ordine personale detti causali e di ordine cognitivo detti nozionali. Questa trattazione si ritrova in maniera estesa e meglio circostanziata nel trattato “*In Rethorichen Isagoge*”<sup>96</sup>. Ma soprattutto essa è tratta in modo puntuale e pedissequo dall'*Ars Magna* di *Raimondo Lullo*. Queste categorie predicamentali sono identificate da *Lullo* nel suo discorso sulle “*Dignità divine*”, che pure essendo a suo avviso infinite egli riduce al numero di nove<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> *Ivi*, f. 74 v.

<sup>96</sup> GIULIO CAMILLO, *Iulii Camilli Delminij In rethorichen isagoge. In qua perfunctorie omnes artes attinguntur*, Sebastianum Martellinum, Macerata 1610.

<sup>97</sup> Alcuni spunti interessanti sulla tesi delle dignità lulliane sono in: GIULIO BONAFEDE, *La condanna di Stefano Tempier e la "Declaratio" di Raimondo Lullo*, in *Studia lulliana* vol. 4, N°. 10, 1, 1960, pp. 21-44.

Un'altra citazione indicativa presente nel testo del *Theatro* è quella di *Metrodoro di Scepsi*, al quale la leggenda attribuisce un antico metodo di memorizzazione basato sullo zodiaco. Sappiamo da Strabone nella sua *Geografia*<sup>98</sup> che Metrodoro fu autore di più opere, purtroppo andate perdute, sulla retorica; nella memoria (in quanto parte della retorica) espose la sua mnemonica. Rimane però basilare l'affermazione di Quintiliano, riportata dalla Yates nell'Arte della Memoria, secondo il quale Metrodoro "trovò trecentosessanta luoghi nei dodici segni per cui procede il sole". In realtà, Metrodoro viene citato da Camillo per le sue credenze cosmologiche, come accade per Lullo, e non per la sua memotecnica, ma di sicuro Camillo era al corrente del suo sistema di memoria, discusso e riportato da numerosi autori classici.

Non viene nominato espressamente, ma ritengo possa aver esercitato influenza su questo ambito della formazione camilliana, *Pietro da Ravenna*, che insegnò a Padova per lungo tempo della sua vita. Padova come diremo è uno dei luoghi cardinali della formazione del Camillo, sin dalla tenera età. Pietro proprio in quella città nel 1491 pubblicò un libro sulla tecnica di apprendimento dal titolo: *Phoenix, sive artificiosa memoria*<sup>99</sup>, che offriva per la prima volta ad un vasto pubblico un metodo efficace per allenare la memoria. Egli nel libro rivelò che uno dei segreti fondamentali o "trucchi" per meglio ricordare è utilizzare nei loci immagini di giovani donne "vergini purissime" perchè eminentemente queste figure scuotono i sensi maschili e quindi "eccitano" la memoria.

La sua teoria ricorda con chiarezza la prassi canonica romana espressa magistralmente (e già citata in questo commento) dalle parole di *Cicerone* durante le sue dissertazioni sulle *imagines agentes*. Egli infatti ritenne che l'utilizzo di immagini cariche di *phatos*, capaci cioè di suscitare sentimenti e scuotere i sensi, facilitasse il processo di memorizzazione. Vedremo meglio nella prossima sezione come, seguendo le tesi aristoteliche, sia facile comprendere il nesso funzionale fra senso e memoria passiva. Cicerone è una delle *auctoritas* più frequentemente citate da Camillo, sebbene anche egli non sia ricordato per le sue considerazioni sulla memoria, bensì per le sue riflessioni in merito all'immortalità dell'anima, all'intelletto agente ed alla creazione del mondo.

Interessante sarebbe tracciare il debito dei posteri verso il pensiero del Camillo, che già da poco dopo la sua morte lo ricordano come un maestro dell'arte della memoria. Interessanti sono le parole di *Federigo Borromeo* su Camillo contenute nei suoi scritti privati "De abditis cognitionibus. Appunti ed excerpta da Ramon Lull, Juan Luis Vives, Raffaele Maffei, Iohannes Trithemius, Pietro Pomponazzi, Girolamo Cardano, Giulio Camillo, Galeotto Marzio, Giovanni Pico della Mirandola e altri". Queste pagine ed altre, titolate "De memoria auxiliis", sono contenute in un inedito manoscritto<sup>100</sup> conservato all'Ambrosiana di Milano. Ma soprattutto rilevanti sono le ispirazioni pratiche che il Teatro ha esercitato sui tentativi posteriori di *clavis universalis* o *Theatrum mundi* (alcuni dei quali già citati<sup>101</sup>) fra cui ricordiamo qui "De Umbris Idearum" del Bruno<sup>102</sup> e "De arte

---

<sup>98</sup> STRABONE, *Geografia*, XII, I, 55.

<sup>99</sup> PETRUS RAVENNAS, *Phoenix seu De artificiosa memoria*, presso Bernardino de' Cori, Venezia 1491/92.

<sup>100</sup> FEDERIGO BORROMEO, *De abditis cognitionibus*, Ms. G309 (45) inf., ff.1r.-10v., Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano.

<sup>101</sup> Ricordiamo: *L'Idea del tempio della Pittura* di Lomazzo, l'opera mistica di Santa Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, il trattatello scientifico di Monsignor Gregorio Giordano la *Dichiarazione del teatro del Cielo e della Terra*, l'*Anfiteatro Di Evropa In cui si hà la descrizione Del Mondo Celeste, Et Elementare, per quanto spetta alla Cosmografia...* di Giovanni Nicolo Doglioni, il *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* dello spagnolo Baltasar de Vitoria, ma anche il poema allegorico-didascalico dell'*Hypnerotomachia Poliphili*.

<sup>102</sup> GIORDANO BRUNO, *De umbris idearum*, Olschki, Firenze 2012.

cyclognomica” di *Cornelius Gemma*<sup>103</sup>. Quest’ultima opera in particolare mostra analogie con la concezione cosmologica del Camillo oltre che con la struttura del Theatro, includendo discipline come la filosofia, la medicina, l’astrologia, l’astronomia e le scienze naturali in un’opera magna di carattere decisamente mistico ed enciclopedico.

Come abbiamo delineato brevemente in precedenza, l’opera aristotelica ricopre un ruolo fondamentale nella fondazione teorica del Theatro. Il peso di Aristotele non si esercita infatti solo direttamente, ma anche attraverso le fonti secondarie dei suoi commentatori. La prima parte del Theatro è colma di citazioni di tutti i maggiori studiosi che discussero, tradussero o commentarono l’opera dello Stagirita.

Indubbiamente il Camillo lesse ed apprezzò i contributi di *Porfirio*. Abbiamo già citato in precedenza gli elementi neoplatonici del filosofo fenicio a proposito della sua opera *L’antro delle Ninfe*<sup>104</sup>. La sistematizzazione dell’opera di Plotino, della quale a lui siamo debitori, nonché i numerosi saggi su diversi aspetti mistici della filosofia orfica e pitagorica, fanno di Porfirio un punto di riferimento per le dottrine neoplatoniche delle quali Camillo è intriso e che tenteremo di spiegare meglio nel capitolo immediatamente seguente.

In questo contesto dei commentatori aristotelici, Porfirio si ritaglia invece uno spazio di primaria importanza per i suoi celebri trattati *Isagoge*<sup>105</sup> ed il *Commento alle Categorie di Aristotele*.

Questi ultimi sono preziosi infatti per meglio comprendere la dottrina aristotelica delle categorie che costituisce la maggior parte della trattazione teorica della prima parte, ma anche (è bene tenerlo chiaro a mente) la struttura topica delle tavole dei concetti che costituiscono la seconda parte del manoscritto e cioè il cuore attivo del Theatro.

E’ a mio avviso importante a questo proposito ricordare un’opera del Camillo già citata intitolata “*In rethoricen isagoge*”<sup>106</sup>, che riprende appunto le idee di Porfirio in materia di logica e le applica al campo della retorica in un’originale sintesi propria del progetto delminiano.

E’ il caso poi di ricordare *Alberto Magno*, citato numerose volte nel manoscritto genovese (come vedremo anche a proposito delle sue opere “naturali” o magiche). In particolare di Alberto si riprendono commenti sul *De Anima*, il *De sensu et sensato* e il *De Memoria et reminiscencia*, che come abbiamo visto, rappresentano le opere centrali per comprendere le teorie sull’anima e sugli intelletti fulcro dell’interesse delminiano. Ma Alberto è citato anche nella trattazione della categoria di quantità in riferimento esplicito all’opera “*In categorias Aristotelis*”. Trattasi questa di opera dubbia o spuria di Alberto che però evidentemente Camillo considerava autentica.

Una grande influenza hanno per Camillo anche i commentatori arabi in particolare Avicenna ed Averroè. Il frequente riferimento dell’autore a pensatori orientali non è casuale a mio avviso. Uno degli scopi che ritengo fondamentali nel Theatro, come avrò modo di sostenere in seguito, è il tentativo di delineare una contiguità fra epoche e culture. Il concetto mistico-filosofico di Camillo si nutre della convinzione che esista una *prisca theologia*, o delle verità universali, note in ogni epoca ed in ogni cultura, popolo o religione, presentate sotto diverse spoglie e lingue (come indica il titolo esteso del Theatro). Le immagini del Camillo ci ricordano in maniera eminente che dietro ai simboli

---

<sup>103</sup> CORNELIUS GEMMA, *De arte...*

<sup>104</sup> PORFIRIO, *L’antro...*

<sup>105</sup> PORFIRIO, *Isagoge*, Bompiani, Milano 2004.

<sup>106</sup> GIULIO CAMILLO, *Iulii Camilli Delminij In rethoricen isagoge. In qua perfunctorie omnes artes attinguntur*, Sebastianum Martellinum, Macerata 1610.

di diverse tradizioni si nascondono medesimi principi che hanno viaggiato attraverso i confini territoriali, come ad esempio gli Dei astrali.

Scopo del sapiente è tracciare le verità universali che collegano ogni cultura. Per questo mettere in luce le analogie fra pensieri occidentali ed orientali va verso un'idea internazionale della storia del pensiero che Camillo vuole promuovere.

*Avicenna* è sicuramente apprezzato dal Camillo per lo sforzo proteso al riavvicinamento del modello di Aristotele con quello di Platone, utilizzando come collante le fondamenta della filosofia islamica a sfondo religioso Kalam. Anche nel lavoro di Avicenna è centrale la dottrina sulla natura dell'anima, alla quale Camillo fa riferimento. I suoi modelli di pensiero tennero in grande considerazione gli studi precedenti di Al-Farabi, altro autore che il Delminio cita nel manoscritto.

La presenza del riferimento al filosofo Avicenna è centrale per comprendere il nucleo neoplatonico del delminio. Mentre infatti, come abbiamo notato, l'aristotelismo è manifesto, il riferimento a Platone rimane più sotterraneo o meglio carsico.

Avicenna nelle sue opere, pur nel rispetto dei principi dell'Islam, sfiorò anche il pensiero della classicità greco e si avvicinò all'Uno di Plotino. La derivazione neoplatonica del pensiero di Avicenna si vede nella sua concezione secondo cui fra Allah e il mondo c'è un certo rapporto di continuità: Allah genera, come l'Uno di Plotino, l'intera gerarchia degli esseri per emanazione, a partire dalle dieci intelligenze motrici (e dalle anime da esse prodotte) che regolano e presiedono le dieci sfere celesti (un punto derivato da Aristotele). Le anime degli uomini sono generate dalla Decima intelligenza, o intelletto agente, che oltre alle anime degli uomini presiede l'ultimo cielo, quello della Luna.

Da notare infatti il ruolo della Luna nel manoscritto genovese: essa è il primo grado del Theatro.

Avicenna viene citato nella complessa trattazione della categoria della quantità, ma certamente le convinzioni del filosofo arabo sul tema dell'anima e del cosmo riecheggiano in tutta l'opera.

La presenza di *Averroè* nel Theatro è molto pregnante. Egli è il secondo autore per numero di ricorrenze: compare 13 volte citato nel testo, secondo solo ad Aristotele con 67.

Averroè, come è noto, non solo tentò di riconciliare l'aristotelismo con l'Isalm dopo le distorsioni di Avicenna, ma tradusse e commentò numerosissime opere dimenticate nell'Europa latina influenzando notevolmente pensatori cristiani come Tommaso d'Aquino, altro grande maestro di Camillo. I maggiori commenti averroisti trattano tutti temi centrali nel Theatro: i commenti medi alle "Categorie", alla "Retorica", alla "Poetica", alla "Fisica", al "De caelo" e a "Generazione e corruzione", oltre ai commenti grandi al "De anima" e alla "Metafisica" di Aristotele. Averroè scrive anche un "Commento alla Repubblica" di Platone e uno all' "Isagoge" di Porfirio.

Il commento di Averroè al De Anima è espressamente citato in molte delle trattazioni categoriali di Camillo e nello specifico in quelle di quantità, qualità e loco. Si trovano riferimenti ai libri sulla Fisica e al trattato "Delle Meteore". Averroè ed Avicenna, assieme a Temestio, vengono anche citati per la dottrina del "Colcocodeam", ossia la voce astrologica persiana che indica l'intelletto agente, primo e separato che conferisce le forme sostanziali alla materia e quelle intelligibili all'intelletto umano.

Questa tesi ci riporta al tema averroista della disquisizione sull'anima, sulla duplice natura di quest'ultima, suddivisa in una parte individuale non eterna, e in una divina, condivisa da tutti gli esseri umani ed alla teoria aristotelica dell'intelletto, contenuta nel "De anima". Averroè sostiene che l'intelletto, la funzione più alta dell'anima, in quanto incorporeo, sia immortale e che, quando sarà separato definitivamente dal corpo, esso potrà attingere direttamente agli intelligibili, ossia gli universali, che sono gli oggetti veri e propri della conoscenza intellettuale.

Questo breve passaggio del "De anima" divenne la *vexata questio* principale dell'averroismo padovano da cui Camillo, come abbiamo visto, è profondamente segnato a livello culturale.

*Duns Scoto* viene ricordato per le sue opinioni sulla categoria di quantità. La sua opera, che si incentrò molto sulla logica e sul commento all'*Organum* e alle *Isagoe* porfiriane, sicuramente costituisce motivo di interesse per il Camillo, così come i suoi commenti sul *De Anima*.

Una delle *auctoritas* più citate dal Camillo è sicuramente *San Tommaso d'Aquino*. I suoi commenti spesso confrontati con quelli di Averroè fanno da ossatura ai ragionamenti sulle categorie, in particolare quelli inerenti alla prima specie di qualità, alla relazione (assieme all'opinione di Aristotele) e all'*habito*.

Vengono citate espressamente le "questio de anima" confermando l'interesse predominante del Camillo per questo aspetto aporetico della storia della filosofia in analogia con i suoi maestri e amici padovani.

Notevole in Camillo è poi l'influsso della *Patristica* medioevale e tardoantica.

Fra i padri della chiesa latini ricorre un notevole spazio il pensiero di *Gregorio Magno*. Egli viene citato a proposito della dottrina dei peccati. Infatti nel capitolo 39 del libro dei *Dialoghi*<sup>107</sup>, San Gregorio prova con argomenti scritturistici l'esistenza di un Purgatorio dopo la morte. Camillo trae da questo repertorio suggestivo di immagini materiale per la sua dissertazione sulle anime trapassate.

Un altro padre della chiesa, però di origini più orientali, il turco *Gregorio Nazianzeno* invece citato nella dissertazione sulle acque primigenie, in particolare per una sua errata credenza sul Cielo Cristallino che sormonterebbe il firmamento.

Si registra poi la curiosa presenza di *Gregorio Armeno* del quale si dice che seguitasse l'opinione di Averroè (libro codice 63 e libro *De substantia orbis* cap. primo et quarto) sul tema delle tre modalità della quantità presenti nella materia. Il testo citato attribuito a Gregorio è un commento, come denota la citazione bibliografica caratteristica che riporta "1°sen. dist. 12°questio 2° articolo primo", del quale però non mi risultano tracce nella contemporaneità.

Il Vescovo di Cartagine e padre della Chiesa, *San Cipriano*, celebre per le sue conoscenze retoriche, viene ricordato da Camillo a proposito del suo discorso sull'età degli uomini antichi ai tempi di Mosè.

Compaiono inoltre nel *Theatro* citazioni frequenti di *San Paolo*, *San Giovanni*, brani degli evangelisti e un gran numero di martiri, santi e pensatori del primo Cristianesimo.

*Erasmus da Rotterdam* non viene citato nel nostro *Theatro*, ma tuttavia la sua influenza è determinante per lo sviluppo retorico del giovane Camillo. La relazione fra i due autori non fu certo armoniosa. Dopo un iniziale sodalizio negli anni giovanili veneziani del Camillo, le strade dei due umanisti si divisero attorno ad una celebre disputa sui "Ciceronianus"<sup>108</sup>. Questo noto dialogo di Erasmo è una polemica contro l'imitazione pedissequa e formale di Cicerone, criticata sia sotto l'aspetto sia linguistico-stilistico, che religioso. Attorno al medesimo tema, seppure con contenuti e toni profondamente differenti, si colloca l'operetta del Camillo "Della Imitazione"<sup>109</sup>, nata in realtà come un'orazione a Francesco I, nella quale egli rivendica "il secolo di Cicerone e di Cesare", quale

---

<sup>107</sup> GREGORIO MAGNO, *Dialoghi*, Città Nuova editrice, Roma 2001.

<sup>108</sup> ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano*, Loescher Editore, Torino 2016.

<sup>109</sup> GIULIO CAMILLO, *Due Trattati: l'uno delle materie, l'altro della imitazione*, in *Tutte le opere*, Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1554

culmine della maturità della lingua e dell'eloquenza latina, e valido modello di imitazione. L'imitazione non è un'esercizio pedissequo di "ladroneccio" di usi lessicali, bensì l'introduzione dei modelli, strutture e figure topiche della classicità. La corretta imitazione è assunzione, dell'"artificio", dello schema compositivo e, in via subordinata, delle parole per giungere ad una corretta configurazione dei "lochi" ossia della forma universale espressa dal secolo d'oro. In questa riflessione risiede *in nuce* il progetto antesignano del Camillo che già ai tempi lavorava alla scomposizione dei modelli classici per figure, luoghi e parole in vista della costruzione del suo *Theatro*.

La disputa con Erasmo non nasce sui contenuti di questo trattato bensì su quelli dell'aspra *Oratio* di Giulio Cesare Scaligero contro Erasmo (pubblicata nel 1531 ma già circolante a Parigi dal 1529). Essa fu scritta in concomitanza con il *Della Imitatione* ed il che creò equivoci sulla reale paternità di quest'ultima, che Erasmo continuerà a ritenere parto anche del Camillo.

Da Questo tema è facile introdurre un'altra grande figura ricorrente nel *Theatro*: Cicerone.

Cicerone, a dispetto dell'ovvio, non viene citato per i suoi contributi all'arte retorica: bensì emerge dalle pagine del *Theatro* un Cicerone meno noto che tratta la creazione del mondo, l'immortalità dell'anima, l'intelletto agente o per meglio dire l'intelligenti vis.

Questa parte di pensieri ciceroniani possono essere ricollegati ad opere note quali il *De Divinatione*, le *Tusculanae disputationes*, ma soprattutto al testo più platonico dell'autore, il *De re publica*.

In particolare circa il *De re publica* suppongo che Camillo tragga particolare influenza dal celebre brano corrispondente all'ultima parte del sesto libro, noto come *Somnium Scipionis*<sup>110</sup>.

L'esigenza di un titolo specifico per questo capitolo è verosimilmente prova del fatto che sia stato concepito come una parte peculiare ed autonoma, eminente per lunghezza e tematiche: esso rappresenta la quasi totalità del sesto libro. Anche i suoi contenuti si distaccano dal tema dell'opera che è incentrata su un modello di costituzione repubblicana, oramai desueto ai tempi imperiali, mentre il *Somnium* nell'epoca tardoantica, con il suo carattere cosmologico e neoplatonico, risultava all'avanguardia poichè assimilabile ai nuovi contenuti cristiani. Il testo ebbe fortuna quindi nell'epoca tardo antica e medioevale in virtù della sua affinità con la dottrina cristiana sulla vita eterna. Questo brano tratta infatti temi di contenuto filosofico-mistico come l'immortalità dell'anima e la dimensione ultraterrena post-mortem. Pare corretto paragonare il *Somnium* al mito di Er ne *La Repubblica* di Platone, a cui la *Repubblica* di Cicerone sembra essere una risposta. Il *Somnium* fu al centro dell'interesse di molti altri pensatori precedenti al Camillo, come Macrobio, che scrisse il *Commentariorum libri in Somnium Scipionis*, Favonio Eulogio, che compose la *Disputatio de somnio Scipionis* e Severino Boezio che lo commentò nel corso del suo trattato *De musica* sull'armonia cosmica. Inoltre Camillo cita esplicitamente un altro commentatore di Cicerone, Censurino che nel suo *De die natali* cap. 4, gli attribuisce una teoria sull'immortalità del genere umano.

### § 1.2.7 La tradizione scientifica: astronomia, magia e cabala

*"La quinta et ultima sarà la scritturale et questa servirà per far intendere il nostro concetto ò le nostre attioni ò d'altrui alli lontani et all'aprenti et questa distingueremo in dua maniere cioè è apertamente ch'ogn'uno che sappi legere l'intenda*

---

<sup>110</sup> CICERONE, *Il Sogno di Scipione*, Marsilio editori, Padova 2003.



*ò secretamente che d'altri non poss'essern' intesa ne penetrata  
l'intentione et il concetto se non da quelli alli quali  
vanderà diretto et questa in varij modi sicome relegendo  
piu volte il nostro Teatro ritrovera; il che piu amplamente  
nella Chiave over Sigillo d'esso si dichiarera a parte a parte"*

Giulio Camillo, *Theatro Universale*, f. 26 v.

Camillo dichiara in questo breve passo in maniera esplicita la natura esoterica del suo *Theatro* e del linguaggio che utilizza per descriverlo nel manoscritto genovese.

L'arte di scrivere, enuncia, può essere di tipo esoterico o esoterico, riportando in seno alla parola scritta la vecchia dicotomia fra parola e scrittura.

La natura "segreta" del Teatro pone evidenti limiti di comprensione del testo a coloro i quali non ne siano i diretti destinatari.

La mole di riferimenti culturali impliciti che riecheggiano in esso, ne fanno un testo sicuramente ostico. In questa breve sezione tenteremo di delineare i riferimenti scientifici che fanno da ossatura al *Theatro*; ma anche le citazioni, gli autori e le dottrine di carattere più esoterico per tentare di restituire un primo necessario esperimento di ricognizione critica delle scienze "segrete" del *Theatro*.

L'influsso sotterraneo, ma sempre presente, del pensiero di *Platone* non sfuggirà a chi legga il manoscritto con alle spalle una qualche nozione di storia della filosofia. Il carattere neoplatonico in particolare è chiaro e dominante. Come sicuramente l'aristotelismo e l'averroismo fecero presa nell'educazione del Camillo attraverso le sue esperienze di studio e la frequentazione dei suoi amici padovani, così gli influssi neoplatonici giunsero nella vita dell'autore anche attraverso il contatto con diversi suoi sodali.

Uno dei più cari amici del Camillo, come mostrano le loro frequenti corrispondenze, fu Pietro Bembo. Egli condivise con il delminio, non solo l'interesse al petrarchismo, ma anche per le avanguardie dell'interpretazione platonica. Camillo riporta nel Teatro attraverso le tesi cosmologiche quello che Bembo esprime negli *Asolani*<sup>111</sup>: un platonismo rinnovato figlio di maturo sincretismo rinascimentale.

Più in generale possiamo affermare che il pensiero platonico è evidente nei seguenti tratti dell'opera camilliana: nella dottrina dell'anima umana, in quanto partecipa attraverso l'intelletto attivo e secondo riconoscibili tendenze neoplatoniche alla sostanza immortale; nell'ampio utilizzo del carattere mitologico e mitografico, funzionale a celare il logos sotto le spoglie delle "favole dei poeti" come evidente anche nelle tavole; nelle tesi cosmologiche che si rifanno ad un Platone esoterico ed orfico di carattere spiccatamente animistico come ad esempio quella dell'*anima mundi*; nel carattere iniziatico e "accedemico" del progetto del *Theatro*.

Di grande suggestione per il Camillo fu sicuramente inoltre il fervore che investiva la *cultura medica* ai suoi tempi, specie in area padana.

Egli dichiara infatti, in una sua lettera all'amico Flaminio<sup>112</sup>, di aver per due volte attentamente assistito alla dissezione di un corpo umano per mano d'un anatomista e di aver riscontrato nelle membra dell'uomo un'armonica rispondenza fra esse e l'universo. Nel pensiero del Camillo si

---

<sup>111</sup> PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, TEA Tascabili Editori Associati, Milano 1997.

<sup>112</sup> La lettera è citata da GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio...*

rafforzò così la tesi, evidente nel *Theatro*, di una concezione del corpo umano, come microcosmo e quindi di una serie di forze o leggi che lo dominano in coerenza con le forze universali. Camillo racconta inoltre che lo stesso "eccellente anatomista" gli aveva indirettamente suggerito il "modello della eloquenza", uno dei cardini del *Theatro*, durante uno dei suoi esperimenti. In particolare questo avvenne quando, immerso in un fiume un corpo chiuso in una cassa forata, l'aveva estratto privo degli strati epidermici, nudo nelle ossa e nei nervi ("Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquenza, dalla materia e dal disegno solo sostenuto").

E' possibile ipotizzare che l'anatomista di cui parla Camillo, sia *Berengario da Carpi*, celebre medico che operò ed insegnò a Bologna negli anni del Camillo e noto per le sue eccellenti capacità innovative in ambito di dissezione chirurgica. La storia delle dissezioni nacque proprio a Bologna già nel XIII secolo e proseguì con l'opera di Mondino dei Liuzzi, che fu il riferimento di Berengario. Tuttavia ai tempi le pratiche chirurgiche iniziavano appena ad affermarsi perchè la dissezione era osteggiata da parte del mondo cattolico e generava inquietudine nell'opinione pubblica. L'altra "capitale" della proto-chirurgia fu proprio un'altra città cara al Camillo, cioè Padova, dove fu costruito il primo teatro anatomico stabile, voluto dall'eminente chirurgo e professore dell'ateneo patavino Fabrici d'Acquapendente nel 1594.

Già ai tempi del Camillo però, a partire dai primi anni del 1500, vi erano teatri anatomici lignei "provvisori", che costavano cifre contenute e che potevano essere smontati e riposti in magazzino per poi essere riposizionati in altre aule. E' possibile ipotizzare che questi teatri di dimensioni contenute, lignei e trasportabili, possano essere stati fonte di ispirazione per la struttura del *Theatro camilliano* così come lo abbiamo descritto in precedenza desumendolo dalla corrispondenza con il re di Francia.

In ambito medico uno degli autori eminenti citati dal Camillo è il controverso Teofrasto Paracelso. Nella visione paracelsiana tutti i corpi, organici e inorganici, l'uomo compreso, sono costituiti da tre elementi basilari: il sale, lo zolfo e il mercurio. Lo stato di salute è quello in cui queste tre sostanze formano una perfetta unità e non sono riconoscibili singolarmente, mentre nella malattia si separano. Paracelso è fondamentale perchè supera quindi la celebre teoria degli umori da tutti condivisa. Nella prima metà del XVI secolo egli opponeva alla teoria dei contrari la teoria dei simili, già presente presso i primitivi e gli egiziani, secondo la quale una malattia può essere curata con la stessa sostanza da cui è stata causata.

Paracelso fu anche noto per le sue doti alchemiche: egli rifiutò l'interpretazione metallurgica del sapere alchemico e la sua ricerca della produzione di metalli preziosi da quelli più vili. L'attività paracelsiana si concentra invece sulle sue ricadute medicinali, collegate ai concetti di elixir, sviluppando le premesse di Raimondo Lullo. Celebre è l'aneddoto degli elixir di Camillo di "oro potabile", ricette diffuse in epoca rinascimentale: evidentemente però le doti alchemiche del nostro autore non furono eccelse come quelle di Teofrasto tanto che la sua pozione avvelenò un cliente creando parecchi guai al Camillo.

Paracelso nel *Theatro* non è citato per la medicina o l'alchimia, ma piuttosto per la questione della longevità degli uomini antichi così come narrato dalle Sacre Scritture.

Una parte preponderante della filosofia eclettica delminiana deriva poi indubbiamente dal *pensiero ebraico*. La cabala angelica è citata puntualmente nel capitolo sulle sostanze sopracelesti e i nomi degli spiriti vengono associati ai pianeti in un sistema di corrispondenze. Meno esplicita, ma altrettanto vigorosa è la presenza della dottrina delle Sefirot, o 'Luci Increate' una sorta di emanazioni divine, simili alle ipostasi che dunque non possiedono la natura di esseri divini o di manifestazioni rivelate. Esse non sono da intendersi letteralmente come i gradi di una scala che va

dalla Divinità al mondo che ne è influenzato, ma piuttosto come i gradi della vita divina, all'interno di Dio stesso.

Inoltre Camillo utilizza esplicitamente ed ampiamente la teoria ebraica sulle tre anime *nefesh*, *ruach* e *neshamà* che esprimono i gradi di vitalità esistenti nella creazione e i diversi livelli dell'anima umana che hanno sede nel corpo; Camillo parla anche di frequente della *Chokhmà* (Sapienza) e *Binà* (Intelligenza); scrive e annota diverse parole direttamente con caratteri arabi spesso per sottolinearne significati reconditi etimologici o fornirne esegesi.

Mosè e l'antico testamento sono citati spesso ed interpretati alla luce della cultura ebraica.

Palese è poi il costante riferimento del Camillo alle *dottrine astronomiche ed astrologiche*, sia attraverso gli autori arabi che latini, sia antichi che contemporanei.

Come vedremo meglio in seguito, le figure del Theatro nascono e richiamano una lunga tradizione di studi sugli astri. Ma la scienza delle stelle non viene citata solo nel suo carattere iconologico presente nelle tavole, bensì anche in quello giudiziale, medico, morale, scientifico, fino alle sue risposdenze teologiche, mistiche e religiose.

Come abbiamo anticipato nel discorso su Platone, in Camillo sono vive e pregnanti tendenze filosofiche di origine orfica. In questo quadro assume particolare importanza la figura di *Pitagora* che ha la sua matrice culturale fondamentale nell'*orfismo*, ossia in quel movimento religioso di tipo iniziatico, diffusosi in Grecia soprattutto nei secoli VI e V a.c., che indicava ai suoi adepti di osservare le regole definite dal mitico poeta Orfeo nei suoi libri.

La scuola pitagorica, appartenente al periodo presocratico, fu fondata da Pitagora a Crotona intorno al 530 a.C., proprio sull'esempio delle comunità orfiche e delle sette religiose d'Egitto e di Babilonia, terre che, secondo la tradizione, egli avrebbe conosciuto in occasione dei suoi precedenti viaggi di studio.

La scuola di Crotona ereditò dal suo fondatore la dimensione misterica ma anche l'interesse per la matematica, l'astronomia, la musica e la filosofia.

La dottrina che caratterizza, più comunemente, la filosofia pitagorica è quella che considera il numero come essenza di tutte le cose, in quanto ogni aspetto del reale veniva ricondotto a una reciproca relazione o armonia di quantità numerabili (modello per eccellenza era ritenuta la concordanza dei suoni, la *synphonia*. In Camillo il ritmo settenario dell'intero manoscritto, così come l'elemento trinitario e la decade, oppure la ricorrenza del numero sei per gli spiriti, denotano un'adesione alla mistica numerica di stampo pitagorico.

Pitagora inoltre ribadiva spesso il concetto che la medicina fosse salute e armonia, invece la malattia disarmonia. Quindi l'obiettivo principale della medicina pitagorica era di ristabilire l'armonia tra il proprio corpo e l'universo. La dottrina della *melothesia*, del corpo umano come microcosmo, presenti nel Camillo mostrano anche in questo tema concordanza e analogia con le dottrine pitagoriche.

Un altro elemento raccolto dal Camillo sono le antiche tesi cosmologiche attribuite ai pitagorici. Oltre alla suddetta tesi dell'anima mundi platonica di origini orfiche, il Camillo presenta nel Theatro un'interessante tesi sulla genesi denominata *Gamone*, che è oggetto di studi critici d'approfondimento da parte di chi scrive. Questa dottrina non compare nei frammenti pitagorici, socratici o in altri testi della tradizione greca e tardoantica. Sembra invece comparire proprio nel Rinascimento nell'opera del neoplatonico Marsilio Ficino. Egli ne parla nella sua monografia *De*

*Sole*<sup>113</sup>. Il testo riporta ad una centralità del culto antico di questo astro, centralità che lo stesso riveste nella vita dell'universo in quanto datore di energia nelle sue diversissime stratificazioni.

Il Sole di Ficino non è solo mezzo di vita, principio e motore delle cose, ma è anche causa delle differenze nel creato. Le cose vive sono tutte fatte di energia solare, tutte collegate con il "mare" solare, e questo oceano di luce è Dio stesso.

Marsilio Ficino con la sua psicoastrologia, vuole ricordare all'uomo post-pagano di non perdere il contatto con queste energia primigenia. «La luce intelligibile nel mondo che sta al disopra dei corpi, cioè l'intelletto purissimo [...] ha proprio questa proprietà, di brillare all'interno e di illuminare dall'esterno» (De Sole, cap X).

Il "De lumine" ed il "De Sole" trattano l'importanza della luce e dell'energia vitale, forze naturali che da sempre sono associate per metafora a ciò che c'è di più alto nella creazione: la luce è metafora dell'intelletto in Aristotele, è sapienza contrapposta alle tenebre il Platone, è divinità nell'antico Egitto ed è principio primo appunto nella teoria del Gamone che affonda le proprie radici nell'orfismo e nel pitagorismo.

Il Culto del Sole, come attesta la citazione del Gamone, è quindi centrale anche nel pensiero di Camillo che lo pone, come vuole anche la tradizione dantesca, al centro del suo Theatro, quarto astro dell'ordine orizzontale.

Il sole è legato poi anche a significati alchemici. Come ricorda Ficino «L'oro simile al sole, è presente in tutti i metalli, come il Sole è presente in tutti i pianeti e in tutte le stelle».

Questo ci ricorda il suddetto elixir del Camillo, detto appunto "oro potabile" che egli studiò e perfezionò proprio sulla scorta delle ricette ficiniane (come spero avrò modo di discutere in un futuro contributo sul tema attualmente in corso d'opera). La forza pantocreatrice del Sole secondo gli antichi precetti alchemici si ritrova nell'oro che ha quindi, se correttamente trasformato, straordinari poteri curativi e rinvigorenti.

Il Gamone viene poi curiosamente citato da un altro personaggio che gravita nell'orbita del pensiero esoterico: Celio Magno figlio di Marcantonio. Il padre, accusato di eresia visse e scrisse proprio a Venezia negli anni di Camillo e frequentò gli stessi compagni del nostro autore, come ad esempio l'Aretino. Il figlio Celio parla della teoria del Gamone nella sua opera *Deus, canzone spirituale*<sup>114</sup>, ritenendola molto simile a quella di Avennasar o Al Farabi citate da Averroè.

Un altro riferimento frequente è quello che il Camillo fa verso *Geber*, o meglio lo psuedo-Geber.

"Geber" è la forma abbreviata e latinizzata del nome Jabir ibn Hayyan, famoso alchimista islamico del IX secolo. L'alchimia araba era tenuta in grande considerazione dagli alchimisti medievali europei e così i testi attribuiti ad autori arabi erano ben considerati. Forse per questo accadde che altri autori europei, ispirandosi ai precetti contenuti nella *Summa perfectionis* si firmarono impropriamente "Geber" ed in occidente per molti secoli si pensò che questi testi fossero originali tradotti dall'arabo. La Summa circolava in Europa nella versione tradotta ad opera del francescano Paolo di Taranto nel XIII secolo ed è considerata la prima grande sintesi dell'alchimia occidentale.

Il «Corpus geberiano» di opere attribuite consta di più di mille testi. Sono opere differenti, in lunghezza e stile, anche se abbastanza omogenee dal punto di vista dottrinale. Si notano in esse influenze pitagoriche, neoplatoniche e gnostiche.

Geber o Jeber, oltre ad essere il fondatore dell'alchimia persiana fu il padre della «teoria della bilancia» tra il mondo materiale e quello spirituale.

---

<sup>113</sup> MARSILIO FICINO, *Liber de Sole e Apologia in librum suum de Sole, et lumine* in *Scritti sull'astrologia*, a cura di Ornella Pompeo Faracovi, RCS Libri S.p.A., Milano, 1999, pp. 185-217.

<sup>114</sup> CELIO MAGNO, *Deus, canzone spirituale*, presso Domenico Farri, Venezia 1597.

L'alchimia è per lui un'imitazione dell'operato della natura stessa, allo scopo di ampliarla creando sostanze utili all'uomo. I corpi possono cambiare gli uni negli altri e acquisire nuove proprietà, così come l'animo dell'operatore, il cui perfezionamento interiore deve andare di pari passo con l'operazione stessa.

Nei secoli successivi la scuola geberiana sarà il motore della creazione di un fondamentale prodotto alchemico, ossia l'elixir. Come già detto in precedenza circa l'oro potabile di Camillo, l'elixir è essenza vitale dell'opera «manuale», dinamicamente attiva e capace di perfezionare i corpi imperfetti. Questo tema è trattato nel Libro segreto nascosto.

Camillo infatti cita Geber per alcune sue ricette alchemiche con qualche insolita curiosità che chi scrive non è ancora riuscita a decifrare. Ad esempio Geber viene una volta definito nel testo con il nome di “Treophrasti Geber Rex Indie”, appellativo che non pare riconducibile alla tradizione. Inoltre Camillo fa riferimento ad un testo di Geber definito “libro delle simpatie” che non risulta tracciato nel corpus geberiano.

Un'altro filosofo controverso invocato nel testo è *Dionigi l'Areopagita*. Questo misterioso personaggio, secondo gli Atti degli Apostoli, si convertì per il discorso che Paolo fece agli Ateniesi, sul colle dell'Areopago. A lui fu attribuito un consistente corpo di opere mistico-filosofiche che affrontavano problemi di natura teologica rifacendosi a teorie neoplatoniche. Il *Corpus Dionysianum*, messo insieme probabilmente nella tarda antichità, riscosse grande interesse durante il Medioevo. Dionigi viene spesso indicato infatti come lo pseudo-Dionigi, per sottolineare le dubbie attribuzioni delle sue opere.

Camillo lo ricorda con il nome di Dionisus ed in particolare riferimento al libro “De divinis nominibus” dove egli illustra le tesi sulla natura degli angeli.

Dionigi fu commentato da Alberto Magno (Commentario su Dionigi l'Areopagita) e anche in particolare da San Tommaso (Commento ai nomi divini). Può essere che Camillo apprenda il testo *I nomi divini*, proprio dal commento del suo maestro Tommaso.

Il trattato *I nomi divini* è l'opera più importante del corpus; spiega i nomi o gli attributi che la Sacra Scrittura assegna a Dio. È un saggio sul valore della nostra conoscenza e sulle possibilità e limiti del linguaggio teologico. L'opera di san Tommaso riesce rendere più agevole il linguaggio assai difficile di Dionigi. In effetti si tratta di una riflessione di stampo neoplatonico. Come tale, essa unisce le difficoltà della speculazione dialettica e il senso mistico del modo di esprimersi. Perciò, non sorprende che Dionigi elabori teoreticamente espressioni come “tutto in tutto” (omnia in omnibus), o Dio come “oltredio”.

Altro celebre esponente del pensiero esoterico che si ritrova fra le pagine del *Theatro* è *Cecco d'Ascoli*. Cecco, antecedente al Camillo, insegnò nel XIV secolo astronomia a Bologna e fu condannato al rogo per le sue credenze mistiche.

Camillo lo cita riportando la sua grande opera intitolata *Acerba etas*<sup>115</sup>, semplicemente noto con il nome di *Acerba*, compendio enciclopedico, manuale scientifico che parla dei cieli e delle loro influenze, dell'anima, delle pietre, degli animali, di vari tipi di fenomeni psicologici e naturali, della fortuna. Esso ha la fama di libro magico (probabilmente a causa della condanna per eresia inflitta al suo autore).

Secondo il celebre commentatore Marco Albertazzi, il titolo *Acerba etas* nella tradizione principale dei manoscritti e volgarizzato in altri col titolo *Acerba vita*, si riferisce alle questioni naturali, agli eventi che riguardano la vita di questo mondo in relazione all'intero macrocosmo. *L'Acerba vita* è

---

<sup>115</sup> CECCO D'ASCOLI, *L'acerba...*

l'età dell'uomo che si compie sulla terra ed è 'acerba' rispetto a quella "vera" e "matura" che si compie dopo la morte.

E' importante notare che il sostrato culturale dell'Acerba ricorda molto quello del Theatro. Cecco infatti nel suo libro si basa sul pensiero filosofico scientifico di Aristotele o quello di Tommaso d'Aquino, ma anche molto su quello dei filosofi arabi. Sulla base delle loro teorie discute dell'ordine dei cieli, della terra, dei fenomeni atmosferici quali le eclissi e indaga sulla loro natura, delle Virtù, e delle scienze occulte. Anche se incompiuto l'Acerba tratta quindi lo stesso repertorio di temi presenti nella prima parte teorica del Theatro (ad eccezione della cospicua parte sulle categorie aristoteliche).

Tornando agli influssi greci, in particolare ellenistici, troviamo la presenza di *Tolomeo*. Egli viene citato quattro volte: due in vesti di matematico ed astrologo con il nome semplice di Tolomeo; altre due invece come *Tolomeo babilonio philosopho*, quando viene nominato in virtù delle sue dottrine astrologiche.

Camillo riporta per intero nelle sue tavole il catalogo di stelle, probabilmente un aggiornamento di un analogo catalogo compilato da Ipparco, che compongono le quarantotto costellazioni tracciato da Tolomeo nella sua grande opera *L'Almagesto*.

Tolomeo babilonio viene citato invece per le sue "ricette magiche" che, come quelle di Geber, prevedono per realizzarsi un ruolo centrale degli influssi planetari e mettono quindi in campo la natura astrologica del pensatore.

Non è specificato il testo da cui Camillo tragga queste ricette di Tolomeo, ma di sicuro l'argomento pertiene all'ambito del *Tetrabyblos*<sup>116</sup>, l'opera nella quale il filosofo esamina gli influssi dei pianeti in relazione alla loro posizione nello zodiaco, ma inoltre dichiara di conoscere, sin dal proemio, l'astrologia dei Caldei (cioè dei Babilonesi) e quella degli Egiziani e sottintende di ispirarsi alla dottrina pitagorica dell'armonia con la quale trova spesso soluzioni intermedie tra quelle proposte dall'astrologia egiziana e dai Babilonesi. Questi precisi riferimenti sono esattamente i medesimi che ritroviamo nel Theatro.

*Al Gazali*, citato da Camillo con il nome latinizzato di Algazal, è considerato uno dei più importanti filosofi e teologi dell'Islam e gli è riconosciuto soprattutto il merito di esser riuscito nell'unificare il sufismo con l'ortodossia legale. Camillo lo cita a proposito delle tesi sulla creazione e pare plausibile che abbia subito l'influenza del pensatore specie rispetto al misticismo sufi e alla sua matrice di filosofia neoplatonica e teologia islamica.

*Alberto Magno*, come abbiamo detto in precedenza, è citato dal Camillo per la sua fine opera di commentatore aristotelico. Il delminio però apprezza e cita anche un'altra sensibilità dell'autore:, ossia quella che si esprime nell'indagine naturalista.

Nota è l'attribuzione ad Alberto di dottrine sulla magia e l'uso delle piante, in particolare del testo intitolato *Speculum Astronomiae*<sup>117</sup> che tratta la magia come scienza razionale da attuarsi con metodo scientifico. Il metodo scientifico e razionale di Alberto si manifesta nel suo approccio alle scienze naturali ed alchemiche: egli ad esempio, osservando la mancanza di un'opera aristotelica sui minerali, scrisse un libro, il *De mineralibus*, nel quale riporta non solo il sapere trasmesso da enciclopedie, lapidari, testi di alchimia, ma testimonianze raccolte di prima mano fra i minatori, i fabbri e gli alchimisti.

---

<sup>116</sup> CLAUDIO TOLOMEO, *Tetrabyblos o I quattro libri delle predizioni astrologiche*, Edizioni Arktos, Torino 1980.

<sup>117</sup> ALBERTO MAGNO, *Speculum astronomiae*, in Quaderni di storia e critica della scienza, Editore Domus Galilaeana, 1977.

La sua attività pastorale nella regione di Colonia inoltre lo stimolò alla produzione di opere esegetiche e di sermoni e nell'ambito della mistica, portandolo a commentare anche il *De divinis nominibus* dello pseudo-Dionigi. La sua opera perciò si snoda in tre diversi filoni di ricerca: quello più propriamente filosofico, imperniato sulla distinzione fra filosofia e teologia e sulla metafisica aristotelica interpretata in termini neoplatonizzanti; quello naturalistico, che dette origine anche a scritti attribuiti ad Alberto Magno quali il *De mirabilibus mundi*<sup>118</sup> (sulle proprietà occulte delle cose) e il *De secretis mulierum* (sulla fisiologia femminile e la generazione umana); uno di ricerca teologico-mistica che si sviluppò soprattutto nella regione tedesca del Reno.

Fra i testi naturalistici Camillo fa esplicito riferimento ai tre libri del *De mirabilibus mundi* che, pur essendo di dubbia attribuzione, costituiscono il nucleo esoterico del pensiero albertiano. Camillo ricorda di Alberto la dottrina della quintessenza e dell'anima del mondo, riporta alcune sue ricette alchemiche e declama l'elenco delle schiere angeliche che sostiene aver tratto da un suo compendio sulla Teologia.

E' opportuno riflettere poi su una particolare citazione contenuta nel manoscritto. Essa fa riferimento al nome di *Valentino Nabod*, citato una volta accanto al nome di Alberto Magno, anch'esso per la sua dottrina sulla quintessenza e anima del mondo contenuta nel "*libro primo de mirabilibus artis et nature*".

Valentin Naboth fu un illustre matematico, astronomo ed astrologo tedesco del XVI secolo. La prima curiosità riguarda il fatto che il testo "*de mirabilibus artis et nature*" non risulta essere un'opera di Naboth; il titolo ricorda piuttosto un'opera di Ruggero Bacone "*De Secretis Operibus Artis et Naturae*" il cui libro primo (citato da Camillo) tratta il tema "Contro le vane apparenze e contro le invocazioni agli spiriti".

Un secondo rilievo è poi che Naboth nacque nel 1523 e questo crea qualche problema di possibile incongruenza storica e quindi di datazione del manoscritto. Tutti gli autori ed i testi citati nel *Theatro* sono antecedenti alla morte del Camillo, avvenuta nel 1544.

Considerando che in precedenza abbiamo stabilito un intervallo di datazione del manoscritto che va dal 1530 al 1544, con due date più plausibili seguendo i caratteri romani incisi in frontespizio e cioè il 1539 e il 1541, calcoliamo rapidamente che nella prima ipotesi Valentino avrebbe avuto al tempo della stesura del *Theatro* solo 18 anni e nella seconda addirittura 16.

Considerando che Valentino si iscrisse all'Università di Wittenberg al principio del 1544, dunque a 21 anni, pare improbabile che egli fosse già celebre per i suoi scritti all'età dei 16 o 18.

Tuttavia esistono ipotesi conciliative quali: il Camillo conosceva Naboth per i suoi viaggi in Svizzera negli ambienti luterani protestanti, nei quali Valentino era noto in quanto suo fratello Alexius fu un importante teologo luterano; Naboth scrisse esercizi e commenti giovanili a noi non pervenuti su temi esoterici; si tratta di una nota aggiunta (ed inoltre scorretta) del copista.

In ogni caso la presenza di Naboth si sposa alle tesi abbracciate dal Camillo poichè anche Valentino dedicò un gran parte delle sue ricerche intellettuali ai temi esoterici ed astronomici diventando anche un celebre maestro della "*De sphaera mundi*" di Johannes de Sacrobosco, testo sacro dell'astronomia rinascimentale fino alla rivoluzione Copernicana.

---

<sup>118</sup> Per un maggiore approfondimento di questo testo si rimanda al saggio con edizione critica di ANTONELLA SANNINO, *Il De mirabilibus mundi tra tradizione magica e filosofia naturale*, Sismel edizioni del Galluzzo, Firenze 2011.

Una presenza di grande importanza, come vedremo anche in seguito sotto altri aspetti, è quella di *Pietro d'Abano*. Il Camillo lo cita per il suo *Tractatus de veneris*<sup>119</sup>, ma la sua opera magna fu il *Conciliator differentiarum philosophorum et precipue medicorum*<sup>120</sup> del 1303.

Il *Conciliator*, anche se non espressamente citato, mostra notevoli analogie con l'opera del Camillo: si tratta infatti di un grande manuale scientifico (quasi enciclopedico) nel quale, attorno alla centrale tematica medica, si discutono molte questioni di ordine generale come i rapporti della medicina con le altre discipline e quindi particolari dottrine fisiche (dalla costituzione degli elementi all'influenza dei corpi celesti). D'Abano svolge ampiamente i rapporti tra medicina e astrologia e pone l'influenza diretta delle stelle su tutti i processi di generazione e corruzione dove i corpi celesti divengono gli intermediari tra Dio e il mondo sublunare e l'astrologia si afferma quindi come una scienza fondamentale anche per il medico.

Anche il *Conciliator* è di stampo aristotelico per la generale concezione del mondo. La fama del D'Abano come astrologo e mago lo condannò come eretico al rogo.

Non poteva mancare nel panorama esoterico tratteggiato dal Camillo la figura di Ermete.

*Ermete Trismegisto* è un personaggio leggendario di età pre-classica, venerato come maestro di sapienza. A lui è attribuita la fondazione di quella corrente filosofica nota come ermetismo. Il *Pimandro*<sup>121</sup> (anche Pimander o Poimandres) è la prima parte del *Corpus Hermeticum*, opera a lui attribuita, scritta in Egitto in epoca antecedente a Mosè. Ermete viene usato per riferire antiche credenze egizie e babilonesi in ambito atrologico e naturalista.

Un'altra mitica figura che compare come "padre" spirituale del Camillo è *Salomone* del quale si è già trattato in precedenza e pertanto si rimanda al capitolo §1.1.1 della presente trattazione.

Per concludere, anche se non in maniera esaustiva questo fugace compendio dei riferimenti sapienziali del *Theatro*, è opportuno sottolineare la presenza di un puntuale rimando al libro dello *Zohar*.

Secondo le ultime ipotesi critiche, non accettate dal mondo ortodosso, questo testo fu redatto in Castiglia verso il 1275, in un artificioso aramaico letterario, sotto forma di un commentario al Pentateuco con alcune appendici (commento al Libro di Rut e al Cantico dei Cantici) e rappresenta la «summa» delle dottrine cabalistiche medievali, annoverando una ventina di testi diversi.

In esso si ritrova la teoria delle dieci «Sefirot» presente nel *Theatro*, quella dei quattro mondi, e le tesi tanto centrali nel pensiero di Camillo sulle funzioni dell'animo umano in relazione all'universo. Lo *Zohar* è scritto in un linguaggio antropomorfo: l'elemento creatore è il maschio o Padre che nel mondo delle Sefirot corrisponde alla grazia e alla bontà; esso genera l'elemento recettivo, che è la femmina o Madre, e corrisponde alla giustizia e alla collera; dalla loro unione nasce il Figlio o Mediatore che produce la pietà e la salvezza. Lo *Zohar* spesso detto «santo», ebbe nel mondo ebraico una diffusione straordinaria, quasi pari a quella della Bibbia e conobbe fortuna in occidente specialmente nel coacervo culturale del Rinascimento.

Questa sommaria esposizione vuole rappresentare un umile punto di partenza per un lungo approfondimento tematico dei contenuti che si ritiene indispensabile per ricomporre l'opera del *Theatro* nella sua reale e dimenticata grandezza.

---

<sup>119</sup> PIETRO D'ABANO, *Tractatus de veneris*, in *Miscellanea di testi alchemici, medici e astrologici e di ricette in latino e volgare acefala e mutila*, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza ( Ms. 103 4 (7), ff. 69r-93r)

<sup>120</sup> PIETRO D'ABANO, *Conciliator...*

<sup>121</sup> ERMETE TRISMEGISTO, *Il pimandro...*





## TERZA PARTE

### LE TAVOLE DELLE ARTI E SCIENZE, UNO SPECCHIO DELL'ITALIA DEL XVI SECOLO

#### §1.3.1 Il warburg-kreis le figure archetipe nel XX secolo

Abbiamo anticipato in precedenza che le figure presenti nel manoscritto genovese rappresentano una fonte storica di straordinaria ricchezza. Nelle pagine seguenti cercheremo di delineare le implicazioni storiche, culturali, artistiche, religiose che icone come quelle del Camillo portano con sè.

Il primo ed ovvio riferimento per iniziare a comprendere meglio queste immagini è la tradizione di studi warburghiani che ha origine nel XX secolo. Warburg ed in seguito la sua *kreis* hanno infatti dato il via ad un nuovo approccio iconologico nello studio delle immagini che ha portato ed enucleare interessanti filoni di ricerca, fondamentali in particolare per comprendere la dimensione del sincretismo rinascimentale di cui Camillo fa parte.

Aby Warburg, nato ad Amburgo nel 1866, si appassiona presto al Rinascimento italiano e nel 1889 compie il suo primo viaggio a Firenze. Il tema della ninpha è solo il primo dei suoi esercizi di studi iconologici che culmineranno nella sua celebre interpretazione del ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia<sup>122</sup>.

Lo scopo di Warburg era, attarverso una ricorstuazione del percorso delle immagini intuire lo sviluppo della conoscenza umana dal pensiero mitico alla razionalità matematica e istituire un rapporto fra astologia e astronomia, religione e scienza.

Sulla base di questa impostazione di studio pluridisciplinare, che metteva in relazione diversi reperti della storicità su un unico piano di ugual valore e reciproci rimandi, Warburg creò una grande biblioteca di studi specializzati. Fu Fritz Saxl, suo successore, che decise di trasformarla in un istituto che si proponeva di perseguire gli indirizzi di ricerca di Aby, ossia un centro europeo specializzato nella tradizione classica e nelle sue rielaborazioni.

Gertrude Bing così descrisse la situazione che Saxl si trovò ad affrontare quando prese in mano l'eredità della ricerca di Warburg: *“L'influenza dell'antichità classica sull'arte e la letteratura del Rinascimento non poteva più essere considerata un problema formale da quando Warburg l'aveva vista come una ripresa di immagini rispondenti a profondi impulsi religiosi e dotate di una capacità massima di esprimere determinate situazioni psicologico-emotive”*<sup>123</sup>.

Era infatti chiaro, come sostiene la studiosa Cieri Via<sup>124</sup>, che il problema dello stile dopo Warburg non andava inteso come studio della “pura storia delle forme”; bensì il valore dell'immagine come messaggio estetico e concettuale andava affermato in rapporto alla tradizione culturale di appartenenza e nel confronto con diverse discipline per porsi come documento storico significativo di un fenomeno artistico e culturale.

Lo stesso Saxl racconta che il suo lavoro di studioso procedeva *“lavorando a dissodare le strisce di terreno che stanno al confine fra la storia dell'arte, la letteratura, la scienza e la religione”*<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> ABY WARBURG, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, Abscondita, Milano 2006

<sup>123</sup> GERTRUDE BING, *Ricordo di Fritz Saxl*, in *La Storia Delle Immagini*, Laterza, Bari 2005.

<sup>124</sup> CLAUDIA CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto*, Carocci editore, Roma 2015

<sup>125</sup> FRITZ SAXL, *Le ragioni della storia dell'arte*, in *La Storia Delle Immagini*, Laterza, Bari 2005.

In questa nuova luce interpretativa lo studio della storia dell'arte avanza e riesce a dare nuovi significati alle immagini dell'antichità indagando in particolare la carica allegorica e concettuale latente nelle raffigurazioni astrologiche e mitologiche di cui il Rinascimento è ricco.

Così, gli studi warburghiani hanno fornito solide basi interpretative per molte delle figure presenti nel *Theatro* di Camillo e soprattutto le hanno storicamente riconnesse in un percorso della cultura simbolica che ne aumenta la portata concettuale.

Non è possibile in questa sede enunciare tutte le figure della classicità studiate al Warburg che si ritrovano riunite nel *Theatro* e stilizzate proprio nel manoscritto genovese.

Ci basti però intanto informare il lettore, sperando presto di compiere un'esegesi di ciascuna delle circa 200 figure in uno studio dedicato, che un ramo specifico di storici dell'arte del novecento hanno messo a punto una serie di riflessioni e metodologie che gettano nuova luce sulle immagini usate dal Camillo e pertanto ne ricorderemo i tratti salienti.

Un tema cruciale per Warburg fu, proprio come per il Camillo, quello della memoria. La memoria è la facoltà che, come vedremo meglio anche in seguito, più di ogni altra si fonda e si nutre delle immagini.

Ai tempi di Warburg, inoltre, le indagini sulla memoria non riguardavano solo la sua dimensione cognitiva e personale, ma iniziavano a delineare questa funzione anche dal punto di vista storico e collettivo. Furono di ispirazione per Warburg, così come per Burckhardt che le applicò alle fonti storiche, le teorie di Herald Hering<sup>126</sup>, ma soprattutto le deduzioni portate avanti dal suo allievo Richard Semon. Egli, partendo dalla concezione classica di memoria come una *tabula rasa* sulla quale rimangono tracce delle emozioni più intense, chiama questi segni *engrammi* e ritiene che essi preservino l'energia mnemonica, configurandosi come simboli che testimoniano una sopravvivenza di esperienze emotive del passato: *“Sono soprattutto le ondate di entusiasmo religioso nel rituale primitivo e la frenesia dionisiaca a cristallizzarsi simbolicamente in "engrammi" di durevole significato, ma gli engrammi o simboli sono dotati di una carica neutra: solo in contatto con la volontà selettiva di un'epoca la carica si polarizza in una delle interpretazioni che contiene allo stato potenziale.”*<sup>127</sup>

Questa idea che i simboli, o archetipi, fossero portatori di verità collettive latenti che la mente umana può attivare e storicizzare in nuovi tipi è stata ripresa da molti autori successivi fra i più celebri dei quali annoveriamo Jung ed Ernst Bloch<sup>128</sup>.

Warburg su queste convinzioni menstiche dà vita ad uno dei suoi più celebri progetti, purtroppo incompiuto forse anche a causa delle sue colossali dimensioni intellettuali, ossia *Mnemosyne*, o l'Atlante della Memoria. Si trattava di una serie di 40 pannelli che affrontavano i temi cosmologici in chiave scientifica e religiosa, passando dall'epoca babilonese, alla egiziana, fino alla greco-romana.

Questa metodologia ci ricorda immediatamente l'impostazione del *Theatro* che, come abbiamo detto, per ricostruire i suoi luoghi in una topica cosmologica, accostava fonti scientifiche, mitologiche ed esoteriche ma intrecciava inoltre le diverse tradizioni religiose e culturali.

Il simbolo diventa con Warburg dimensione eminente per comprendere la complessità del passato e la storia delle idee stesse.

---

<sup>126</sup> Hering fu uno psicologo tedesco che si occupò di fisiologia e divenne celebre per il suo saggio *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie* (La memoria come funzione generale della materia organizzata).

<sup>127</sup> La citazione di Gombrich è tratta da CLAUDIA CIERI VIA, *Nei dettagli...*, p.59.

<sup>128</sup> Bloch effettua una puntuale analisi della latenza dinamica di significato delle figure archetipe nella sua opera *Il Principio Speranza*, edita in Italia da Garzanti nel 2005.

Wing, altro membro della *kreis warburghiana* parlava del simbolo come come elemento di polarità fra misticismo e logica, fra superstizione e intelligenza e definiva la memoria come un fenomeno discontinuo che presenta periodici effetti di ritorno: *“La memoria che rivive e reinterpreta simboli tradizionali evoca di riflesso o provoca l’azione e di conseguenza periodici effetti di ritorno. Nel momento critico precedente l’azione il simbolo rievocato funziona come modello o come avvertimento, nella pausa del dubbio come uno stimolo o come un freno. Memoria o Mnemosyne è allora il problema filosofico centrale per lo storico dei simboli: non soltanto perchè essa è di per sé l’organo della conoscenza storica, ma perchè essa rappresenta, come fosse, il serbatoio di quei poteri che sono stati lasciati liberi in una data situazione storica.”*<sup>129</sup>

La memoria custodisce in sé il potere dei simboli e la sua storia collettiva è la storia della manifestazioni discontinue di quei simboli stessi.

Questo stesso concetto è alla base della ricerca scientifica di Rudolf Wittkower che era tesa a delineare il processo di “trasmigrazione dei simboli”.

Egli voleva ricostruire la storia particolare delle principali figure simboliche, ma attraverso una comparazione che abbattesse la visione “centrica europeista” e ritrovasse invece le cifre comuni con le culture orientali. Lo scopo era studiare la migrazione di forme, poi di concetti e poi di motivi e il problema della ricezione delle civiltà non europee di questi simboli da parte dei paesi europei. Questa stessa tematica fu ripresa ed elaborata anche da Panofsky che ne parla non più in termini di trasmigrazione dei simboli, ma di *pseudomorfosi*.

Il concetto, che a noi preme dimostrare in questa sede, tuttavia resta che nell’immagine coesiste una tradizione rappresentativa e una letteraria. Queste due tradizioni sono spesso nella storia dissociate tanto che si ritrovano forme simboliche caricate di significati completamente diversi a seconda del contesto culturale di riferimento: ossia i simboli trasmigrano in altre culture rispetto a quelle di origine rivestendosi di nuovi significati. Fra tutti i simboli umani le forme dell’illustrazione mitologico-astrologica, secondo il Warburg *kreis*, sono quelle che più sono trasmigrate o cambiate perdendo il riferimento all’originario antico ed arrivando ad un processo di separazione fra forma e contenuto. Ad esempio la tradizione astrologica offre in sé infatti un’ampia articolazione nello spazio e nel tempo di diverse culture o di persistenze contenutistiche e variazioni stilistiche che ci permette di individuare linee e modi di trasmissione dell’eredità classica attraverso le immagini.

Il Camillo, intelletto umanista che conosceva la classicità, era ben consapevole della polivocità e porosità delle forme astrologiche e mitologiche e non a caso le scelse come universo simbolico di riferimento per il suo *Theatro*. Quei simboli parlavano di tante epoche e tante culture differenti permettendo al discente del suo teatro un’estensione spaziale e temporale dei concetti che gli restituiva di essi una visione quasi “universale”.

Non a caso infatti un altro discepolo di Warburg, Sez nec, ritiene che le pseudomorfosi siano particolarmente visibili soprattutto nel Rinascimento, epoca per eccellenza della rinascita, ma anche della rielaborazione dei motivi classici.

Sez nec<sup>130</sup> indaga a fondo circa il motivo della sopravvivenza delle forme classiche nella storia occidentale. Egli, a margine di una lunga serie di riflessioni tratte in parte anche dagli studi di altri membri della cerchia warburghiana come Saxl, esplicita che la sopravvivenza di forme della paganism antica (come la mitologia e l’astrologia) nella cultura cristiana occidentale si è realizzata grazie alle loro pseudomorfosi. Ricostruendo un percorso storico delle trasmigrazioni dei simboli classici egli afferma che durante il Medioevo i corpi degli Dei pagani o dei personaggi mitologici o le personificazioni del mondo astrale sono diventati (spesso stravolti nelle forme) i contenitori inerti

---

<sup>129</sup> CLAUDIA CIERI VIA, *Nei Dettagli...*, p.144.

<sup>130</sup> La trattazione di Sez nec su questo tema è contenuto in *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

per insegnamenti moralizzanti, salvandosi così dalla distruzione. Questo ha permesso alle antiche divinità di arrivare salve fino alla fioritura rinascimentale durante la quale sono poi giunte a nuova vita.

La cultura umanistica infatti ha operato una riscoperta degli autentici motivi classici, liberandone le forme dal carico di integumenti cristiani sedimentati sopra di loro durante il lungo Medioevo. I “tipi classici” vengono riportati alla luce e si sostituiscono a quelli alterati.

Come vediamo anche in Camillo, lo spirito della rinascita è talmente autentico da non vivere la tensione del conflitto fra il cristianesimo e la pagania, ma anzi le forme arcaiche per un breve lasso storico si fondono armonicamente con la fede in Cristo in una superba sintesi. Tuttavia quando, già dopo la metà del cinquecento l'esaltazione propulsiva della classicità si stempera in erudizione e freddo interesse archeologico, i dubbi sulla possibile coesistenza etica e culturale di queste due dimensioni tornano a scuotere gli animi umani nella controriforma. Gli dei e i personaggi del popolo olimpico continuano comunque a sfuggire alla morte nascondendosi in nuove forme e in nuove concezioni, attraversando incolumi anche il barocco e l'arcadia fino all'era romantica. Resta da chiarire che cose ne è di loro oggi e se essi siano nascosti e pronti a riemergere in nuove suggestioni; ma questa indagine si riserva ad altre sedi.

Non stupisce affatto quindi che una delle maggiori studiose del Camillo, che per prima lo annovera nella tradizione memotecnica e commenta il progetto del suo teatro, sia Francis Yates, ossia proprio una delle grandi colonne assieme a Gombrich del Warburg-Kreis di seconda generazione.

Nel suo già più volte citato *L'Arte della Memoria*, la Yates intuisce la portata storica e semantica del progetto camilliano e il valore delle immagini ivi contenute, come porte di una complessa e stratificata sedimentazione culturale.

### **§1.3.2 La tradizione iconologica delle immagini del Camillo**

In un suo celebre testo intitolato “*La fede negli astri*” Fritz Saxl ci spiega il percorso attraverso cui il complesso sistema stellare disegnato nella culla mesopotamica è giunto fino al rinascimento e cosa esso portava con sé. Saxl parte dall'opera di Franz Boll che aveva identificato una serie di costellazioni affluite nell'astrologia greco-romana denominandola come “*sphaera barbarica*”. La sfera era fondamentalmente un nucleo di conoscenze astronomiche provenienti dalle popolazioni babilonesi ed egizie. Si trattava di antiche divinità planetarie della Babilonia come *Nabù* e *Marduk* o le testimonianze contenute nel libro di magia *Gayat al-hakim* dei Sabei di Harran, popolo siriano pagano nel quale il culto degli astri è rimasto centrale fino a tarda epoca conservandosi nel suo nucleo originario. Queste fonti sono permeate quindi nel sistema greco antico e poi romano confluendo così nella tradizione occidentale. Basti pensare ad esempio come il libro *Gayat* costituisca la base del *Picatrix* dal quale Camillo e molti altri intelletti rinascimentali traggono ampia ispirazione per le loro concezioni magiche ed alchemiche.

La sfera barbarica dopo essersi introdotta in Grecia viene inglobata nel suo sistema astrologico fino a diventare con esso un corpo unitario; tuttavia la sfera continua ad espandersi e perfezionarsi nei paesi arabi. Dopo Alessandro i Greci vengono nuovamente a stretto contatto con il mondo orientale e nuovamente reintegrano i loro progressi in materia di stelle. Possiamo quindi dire che il filone di conoscenze astronomiche ed astrologiche arabe prosegue su un binario autonomo ma di frequente nella storia del mediterraneo viene a confluire nella tradizione greca e quindi in quella occidentale.

E' circa nel V secolo a.C. che in Grecia si inizia ad associare alle costellazioni storie mitologiche, tanto che nel IV Eudosso scrive tratti scientifico-astronomici già con i nomi dei miti classici. Sez nec

ci narra che furono i Pitagorici a sostituire alle stelle fisse babilonesi gli dei greci. Questo sistema di risposdenze fra stelle e miti si infittisce progressivamente: nel II-I secolo a.c. Eratostene introduce i *catasterismi*, ossia associa ad ogni astro una figura mitologica e poco dopo la tradizione araba fa nuovamente ingresso nella cosmologia greca portandovi il sistema dei decani egizi (come vedremo si tratta dei *paranattellonta*). Teucro nel I secolo a.c. fa una “fotografia” di questo cosmo così composito che viene detta appunto “sphaera barbarica”.

Tutte queste conoscenze astrali vengono esportate poi nell’antica Roma e, nonostante alcuni Padri della Chiesa come Paolo e Agostino, si lamentino di questa fede “demoniaca”, esse permangono anche nella cultura Cristiana. Il motivo è che la cultura classica era troppo intrisa di astrologia e mitologia in abito medico, scientifico, letterario e liberarsi della conoscenza astrale significava compromettere la comprensione del patrimonio classico e della storicità.

Così la fede negli astri e la mitologia, come forme di erudizione classica arrivano alle soglie del Medioevo e si fondono con gli insegnamenti biblici e cristiani.

Le illustrazioni medioevali, soprattutto nei paesi nordici, mostrano spesso un uomo soggiogato dalle forze astrali. Come Dio domina le esistenze umane così pure fanno gli astri che recano le sue emanazioni. Il motivo della *melothesia*, ossia della risposdenza fra parti del corpo umano e segni astrali, è infatti molto frequente.

La melothesia si evolve da un’antica tradizione che affonda le radici in un mito di origine iranico: la creazione del Primo Uomo o Vita Mortale avviene a somiglianza dell’universo che è plasmato con le stesse sostanze del cielo, della terra, dei mari... Lo stesso Adam significa uomo e questi contenuti sono riportati nella tradizione delle scritture ebraiche. Questa concezione, della quale esistono esempi anche in India o in altre culture, si evolve in epoca ellenistica creando una corrispondenza fra il Primo Uomo o microcosmo con il cielo stellato e quindi si iniziò ad assegnare ad ogni parte umana, non elementi del creato macrocosmico, bensì segni zodiacali che con i loro influssi governavano le parti interessate.

Questo concetto trova piena risposdenza nel *Theatro* di Giulio Camillo. Innanzitutto anche Camillo suddivide nei suoi gradi planetari la trattazione fra uomo interiore ed uomo esteriore richiamandosi alla dicotomia fra l’universo micro e macro cosmico. Inoltre chiaramente egli assegna ad ogni grado specifiche parti umane corredandole di dissertazioni “mediche”. Ad esempio i luoghi conservati all’Ambrosiana di cui sopra<sup>131</sup> sono proprio luoghi di medicina astrale. Nonostante a mio avviso questi loci non siano compilati da Camillo, è certo che il modello del *Theatro* era funzionale all’esposizione delle concezioni antiche di melothesia. Anche la trattazione presente nel *Theatro* dei giorni felici ed infelici, ossia calendari dei giorni più propri o infausti nei quali compiere determinate azioni, si collega alla parte di astrologia giudiziaria che pretendeva che gli influssi astrali determinassero il destino dell’uomo ad anche la riuscita delle sue operazioni quotidiane.

Nel Rinascimento emerge un’esaltazione del libero arbitrio umano e della sua dignità di autodeterminazione che indebolisce la tirannia degli astri sull’uomo. Tuttavia la maggiorparte degli intelletti di quell’epoca, dai pensatori come Ficino fino agli uomini di Chiesa come Giulio II della Rovere o Alessandro VI dei Borgia<sup>132</sup> credevano ancora fermamente negli astri anche in virtù della nuova interpretazione che il neoplatonismo ne aveva dato.

Anche Camillo raffigura infatti un Universo nel quale i pianeti figurano quali “vassalli” di Dio, ossia nodi qualitativamente connotati nei quali confluiscono le energie o intelletti o spiriti divini e dai quali queste forze si emanano sulla terra fino a raggiungere l’uomo. Inoltre, come abbiamo detto l’amore e la riscoperta per i classici del rinascimento non poteva prescindere da una puntuale

---

<sup>131</sup> Cfr. nota 68

<sup>132</sup> Giulio II fece dipingere a Raffaello nella Stanza della Segnatura un affresco con il tema astrale del cielo del 31 ottobre 1503, data della sua elezione a pontefice; Alessandro VI invece nella sua residenza privata, detta anche “stanze segrete” fa dipingere nelle formelle ottagonali della sala delle Sibille i simboli astrologici ed i pianeti con i loro “figli”.

conoscenza del sistema di allegorie mitologiche classiche, fondamentali veicolare significati allegorici e per capire la filosofia e la scienza ellenica, ma anche le “favole” dei Poeti.

Anche in campo figurativo ed artistico la mitologia e l’astrologia esercitano un’influenza straordinaria fino ed oltre al Rinascimento.

Uno dei repertori di riferimento per la raffigurazione astrale sono gli *Aratea* di Cicerone, basati sulle versioni latine del poema astronomico del III secolo a.C. *Φαινόμενα* di Arato di Soli. Si tratta di un libro illustrato con dati scientifici e figure in stile pompeiano.

Nella tradizione araba, sulla base di Tolomeo invece, erano privilegiati gli aspetti geometrici e il calcolo e quindi gli attributi estetici degli dei classici vennero sostituiti con costumi arabi del tempo perchè non erano ritenuti funzionali al contrario di quanto accade nella tradizione classica dove essi sono rappresentativi degli insegnamenti edificanti della mitologia. Questo fenomeno di cambiamento dei “panni” divini e dei loro attributi fece sì che quando l’occidente venne nuovamente a contatto con i suoi dei greci, non li riconoscesse più; si arrivò dunque ad una stratificazione e convivenza di forme stilistiche eteogene difficili da dipanare nelle quali il Rinascimento cercherà di porre ordine con la riscoperta delle forme pure della classicità.

Durante il Medioevo, in particolare nel XIII secolo, la diffusione delle figure astrali e mitiche avviene su diverse direttive: dalle rielaborazioni greco-arabe fatte da Michele Scotto alla corte siciliana di Federico II, passando per la tradizione italica meridionale di Andalò di Negro e nordica del “magus” Pietro d’Abano, fino al ricco filone inglese di Alessandro Neckham probabile pseudonimo di Alberico, autore dell’*Ymagines deorum* e del *Mitografo Vaticano terzo* (che tanto sarà d’ispirazione per il Petrarca).

Sicuramente, provenendo anche dalla medesima area geografica, Camillo conosce bene il padovano Pietro D’Abano dal quale trae spunto e informazioni e che cita puntualmente nel manoscritto genovese. E’ interessante notare come nel fondo Berio dal quale il manoscritto genovese proviene vi fosse proprio anche un trattato di D’Abano. Ma anche Andalò di Negro ci riconduce sulle tracce del Camillo nella misura in cui egli, genovese di nascita, influenzò la sua città con le sue avanzate conoscenze astrologiche che erano vive nell’ambiente scientifico dei Sauli ai tempi in cui Camillo assiduamente lo frequentava.

Tutte queste conoscenze astrologiche e mitologiche sia dal punto di vista figurativo che scientifico che concettuale, intricate in un groviglio di civiltà e culture, come abbiamo detto erano un riferimento culturale imprescindibile nella formazione degli uomini antichi. Proprio per questo in varie epoche si sentì l’esigenza di dare ordine, o meglio catalogare, questi dati in appositi repertori che dovevano coadiuvare lo studioso a dipanare le cirfe della classicità.

Uno degli anelli di congiunzione fra la mitologia astrale medievale e la riscoperta classica fu la grande opera di Boccaccio *De genealogiis deorum gentilium*. Il Petrarca la definisce come un’opera che “guarda insieme al passato e all’avvenire” ed in effetti questo repertorio mitografico riprende la tradizione mitografica là dove l’abbiamo lasciata con i copisti mediaveali suddetti (D’Abano, Alberico, Di Negro) e cerca di ordinare le diverse tradizioni preparando il terreno ad uno studio ragionato dei temi classici che, come è noto, sarà proprio la cifra del primo umanesimo.

Nonostante molte delle fonti presenti nel repertorio non siano di prima mano, specie quelle greche, esse restituiscono un’immagine esauriente della tradizione mitologica mettendo insieme frammenti da Virgilio, Ovidio, Cicerone, ma anche Apuleio, Servio, Macrobio, Igino e Fulgenzio, Lattanzio, Sant’Agostino ed Alberico stesso; inglobando anche una parte della tradizione enciclopedica medioevale quale ad esempio quella di Isidoro, Rabano Mauro e De Beauvais. Questo repertorio non voleva occuparsi di risolvere le contraddizioni presenti nelle sue fonti e neppure le sovrapposizioni o ridondanze. Come dice Seznek, Boccaccio era persuaso della possibilità di “intendere una stessa

storia in maniere diverse: per esempio il mito di Perseo che taglia la testa a Medusa e s'alza nell'etere con i suoi sandali alati, può essere preso letteralmente come il racconto di un avvenimento reale, o moralmente, come un simbolo della vittoria del saggio che si eleva verso la virtù dopo aver sconfitto il peccato, oppure anagogicamente, come un simbolo del Cristo che trionfa sul principe di questo mondo e sale verso il Padre"<sup>133</sup>.

Questa è esattamente il modo di procedere che utilizza Camillo nelle tavole del suo Theatro.

Egli infatti, in occasione di alcune figure particolarmente emblematiche dei suoi gradi, come *Pasiphe*, o *Europa* o *Medusa* stessa, inserisce lunghe digressioni volute proprio a svelare i diversi livelli di interpretazione delle immagini sul piano mitologico (che lui denota come quello delle "favole" dei poeti), su quello morale e su quello esoterico o anagogico.

Ai tempi di Camillo, agli inizi del XVI secolo, hanno una grande diffusione non solo l'opera di Boccaccio, ma una ricca serie di ristampe di mitografi medioevali e di "Ovidi moralizzati" a riprova che queste basi costituivano uno dei cibi preferiti degli intelletti rinascimentali.

La necessità di riordinare questo patrimonio di immagini e concetti in maniera nuova e più funzionale rispetto all'opera di Boccaccio si fa sempre più urgente nel '500 e dà vita ad alcuni repertori sperimentali come quelli di Textor, l'*Officina* e di Pictor la *Theologia mythologica* che risultano ancora però tuttavia troppo connotati dai limiti medioevali.

E' nella seconda metà del Cinquecento, proprio in Italia, che si assiste alla grande fioritura della manualistica mitologica. Giraldi, Conti e Cartari sono i tre maestri che offrono, con diffusione e tagli diversi, compendi per gli eruditi del tempo. Mentre Giraldi, il più vecchio dei tre, si concentra sullo studio dei nomi ed etimologie dei miti, Conti predilige mettere in luce i significati allegorici e concettuali delle figure classiche. Cartari invece, pur riconoscendo il debito nei confronti di Giraldi, si discosta dalla sua metodologia e si concentra invece sugli aspetti iconografici della mitologia e dell'astrologia. In realtà anche questi repertori per quanto più ordinati nell'elencazione e nonostante i loro autori dichiarino di procedere con un corretto metodo filologico di verifica e rispetto delle fonti primarie, consistono in un coacervo confuso e contraddittorio di elementi disparati provenienti da diverse culture. I manuali sono colmi di divinità barbare e pseudoantiche.

In Cartari ad esempio spiccano Iside, Osiride, Anubi, ma anche il siriano Giove Ammone, il persiano Mitra o la Pietra Nera proveniente dall'Asia minore.

Come abbiamo detto per il *Libro dei Sogni* di Lomazzo<sup>134</sup>, lo scopo dichiarato di questi compendi era quello di portare un qualche ausilio ai pittori e agli scultori. Secondo il Cartari stesso anzi, lo scopo delle sue *Imagini* non è solo "aiutare ad intendere bene i poeti antichi e gli altri scrittori" ma anche soprattutto fornire ispirazione agli artisti "dando loro argomento di mille belle inventioni da potere adornare le loro statue, e le dipinte tavole"<sup>135</sup>.

Questo atteggiamento è un'altro segno che accomuna il Camillo alla tradizione mitografica qui trattata. I primi prototipi del Theatro, prima che esso assurgesse ad opera sapienziale di didattica cosmologica, rispondevano, come accennato in precedenza, proprio alle medesime finalità, anche se rivolte all'ambito del componimento letterario e non artistico.

In realtà anche il manoscritto genovese che, come argomentato si pone sul piano del Sapere Universale e non dello strumento personale, tiene comunque ferma questa possibilità e capacità del

---

<sup>133</sup> JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

<sup>134</sup> Vedi *ivi* cap.1, §1.2.5

<sup>135</sup> VINCENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Luni Editrice, 2013.



Theatro oltre che di educare, di ispirare ad aiutare la “fantasia” del lettore/discente, come abbiamo chiarito in alcuni passi precedenti della trattazione.

Un ulteriore elemento che questi esponenti della tradizione manualistica mitografica hanno in comune fra loro ed anche con il Camillo, è la straordinaria importanza attribuita al filone della tradizione ermetica ed egizia e al culto della lingua biblica abraica, considerata la lingua originaria della Rivelazione.

L'attrazione per l'Oriente è altresì frequente ai contemporanei del delminio e si consolida a livello culturale anche a seguito dell'edizione manuziana dell'antica opera *Hieroglyphiká* di Orapollo. Il celebre umanista Valeriano, contemporaneo di Camillo e proveniente dalle sue stesse zone (anch'egli nasce nell'est italiano e si forma a Padova, Venezia e Bologna), compone un'opera che celebra appunto il culto della sacralità orientale. Essa si chiama appunto *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, ed è un immenso compendio composto da ben 60 libri, ognuno dei quali descrive e tratta un animale o una pianta o una parte del corpo. In quest'opera Valeriano interpreta i geroglifici egiziani come esponenti una lingua arcaica sapienziale.

Come abbiamo fino a qui messo in luce nel Rinascimento il culto delle civiltà antiche di area orientale e mesopotamica è una cifra culturale assai ricorrente. I popoli e i relativi Dei citati sopra sono proprio i medesimi dai quali Camillo prende spunto: babilonesi, caldei, egizi, antichi ebrei e greci.

Tuttavia la forza propulsiva e autentica della passione classicista ha impedito durante il Rinascimento di imbrigliare questi simboli in forme rigide e preconfezionate tenendo vivi in essi i molteplici riferimenti culturali e i diversi piani interpretativi. Se questo da una parte generava sistemi confusi e contraddittori, dall'altra però lasciava alle immagini il potere della piena suggestione e della libertà potenziale di fungere da orientamento cognitivo, ma lasciando aperta una risposta personale concettuale ed emotiva.

Nei repertori posteriori, che apertamente si rifanno a questa tradizione, questa tensione, questa *entropia* delle immagini, si è spenta lasciando il posto al canone della manualistica. Questa è esattamente la differenza che passa fra il Cartari e il Ripa, fra il Camillo e l'erudizione leccata di molti compendi enciclopedici dell'età barocca.

In sintesi la tradizione grafica e concettuale degli astri e dei miti è nel Rinascimento una pura energia dinamica che contiene in sé molteplici dimensioni culturali e sapienziali.

Queste immense energie diventano le stelle fisse della cosmologia di Camillo che utilizza entrambi i piani semantici nel suo Theatro: quello astrologico sull'asse cognitiva orizzontale e quello mitologico sulla verticale.

### **§1.3.3 Homo artifex mundi**

Nel corso del primo capitolo abbiamo descritto che cosa siano le tavole del Theatro, come si presentino al lettore e sommariamente a che cosa esse servano.

Tuttavia non abbiamo ancora messo in luce la ricchezza di aspetti culturali ad esse collegati.

Ricordiamo che la suddivisione in tavole occupa la grande maggior parte di tutti gli esemplari manoscritti del teatro. Anzi alcune versioni come il codice *b* o i luoghi di Milano e Udine consistono solo di elenchi di parole disposti in tavole.

Se da una parte la fondazione teorica guida e orienta la comprensione e l'utilizzo delle tavole ed è quindi una parte imprescindibile, possiamo però affermare che sono le tavole stesse ad essere il vero cuore del progetto concreto. Esse sono l'elemento che distingue il Theatro da ogni altra enciclopedia: sono la schematizzazione di un metodo universale nel tempo e nello spazio, sono il corpo che dà vita al sapere. In esse sta la materia della conoscenza. In questa prospettiva possiamo e a mio avviso, dobbiamo, leggere i gradi verticali del Theatro.

Nella trattazione precedente ci siamo infatti già ampiamente soffermati sulla lettura dell'asse orizzontale del Theatro, ossia sul significato dei Pianeti come emanazioni neoplatoniche della divinità, come forze cosmologiche, come figure archetipe della sapienza di tutte le antiche civiltà umane.

L'asse verticale del Theatro contiene invece figure o elementi che rimandano alla mitologia classica, come si è detto nel primo capitolo di questa tesi. La progressione di questi elementi mostra però un "percorso nel percorso" che emerge da una semplice lettura allegorica dei gradi.

Il teatro Universale della sapienza infatti si muove da un primo grado di sostanze universali fino ad un sesto e settimo che descrivono i dettagli delle arti e delle scienze esemplificando il percorso della vita umana. L'uomo parte da Dio e compie un cammino di conoscenza che lo porta alla capacità di plasmare sempre di più la materia del creato servendosi delle energie cosmiche emanate dai pianeti fino a che non diventa esso stesso *artifex*, creatore, ossia compie la natura divina che è in lui. Questo precetto morale dell'elevazione della natura umana ricorre in tutta l'opera rinascimentale. Dal motto dell' "*homo faber*", uomo artigiano del proprio destino, ai precetti ficiniani del "*De dignitate hominis*", l'uomo del rinascimento è colui che sa canalizzare in se le divine forze astrali e con esse piegare la natura al suo buon dominio.

Il cammino si compie a partire dal primo grado, chiamato il livello di *Diana*. Nella citata lettera di Camillo a Guicciardini<sup>136</sup>, il Camillo spiega il significato esoterico della *lunaria*. La luna o Diana è l'ultimo pianeta o polo di una rete di energie cosmiche che si emanano da Dio. I pianeti, o sostanze angeliche in senso cabalistico, sono portatori ciascuno di una qualità energetica che essi traggono dal Primo Motore. La luna ha la funzione di raccogliere come una spugna questi influssi planetari o spirituali che dir vogliamo e convogliarli in sé, in un "succo", la *lunaria* appunto, che è sintesi di tutte le energie cosmiche emanate dal Principio Creatore. Il primo grado allora è un coacervo cosmico di energie indeterminate: lo stadio più grezzo della conoscenza ma allo stesso tempo il più puro ed imprescindibile.

Il secondo ha come simbolo il *Convivio* che, come abbiamo detto nel primo capitolo, indica l'unione delle acque primigenie con le idee dell'archetipo divino dalla cui unione ha luogo la nascita degli elementi semplici. In questa seconda tappa le energie cosmiche si fondono con la materia, vi entrano in relazione aprendo la possibilità all'uomo di utilizzarle sotto forma di concetti.

Il terzo grado dell'*Antro* delle ninfe o Caverna, come abbiamo spiegato seguendo l'interpretazione di Porfirio<sup>137</sup>, raffigura la nascita della materia e la sua duplice dimensione potenziale simboleggiata dai due ingressi descritti da Omero. Ricordando le parole di Porfirio: "*Donde con proprietà si poté chiamarlo antro: ameno, per colui che lo consegue rettamente per partecipazione delle forme; tenebroso per colui che cerchi di scrutarne e penetrarne con la mente l'infimo fondamento. Cosicché le cose che si trovano fuori, alla superficie, sono amabili, mentre quelle che sono*

---

<sup>136</sup> Crf. nota 77

<sup>137</sup> Vedi *ivi*, cap.1, §1.2.2.

*all'interno, in profondità, tenebrose*<sup>138</sup>. Questa immagine segna una profonda dicotomia basata sulla retorica della luce e dell'ombra, la differenza fra la dimensione esteriore ed attuale, che l'uomo può comprendere e quella interiore e potenziale che gli rimane oscura. L'antro è nella tradizione esoterica designato come luogo di iniziazione del saggio perchè esso è la prima tappa della conoscenza del mondo. Da questo luogo umido e oscuro le idee possono condensarsi e trasformarsi in forme o rimanere nell'oscurità della dimensione potenziale. I concetti del secondo grado, nel terzo, si incontrano e si trasformano per produrre contenuti di verità oppure rimangono informi nelle nostre menti. La terza tappa è l'attualizzazione dei concetti che avviene quando essi sono illuminati con la luce dell'intelletto che li comprende e mette in relazione. Questo luogo è anche però il simbolo alchemico delle trasmutazioni. Le attività che Ninfe compiono nell'antro nella narrazione Omerica, sono trasformazioni di materia: dalli api al miele, dalla pecora, alla lana ed ai tessuti... La materia si tramuta alchemicamente perchè le sostanze sono collegate in un'unica mistione originaria prima di scomporsi e definirsi in sostanze attive e differenti. Questo grado di detreminazione del pensiero è proprio quello del comprendere l'unità, ma allo stesso tempo la specificità (*tode ti*) delle forme sostanziali, ossia la differenza fra potenza ed atto.

Il quarto ed il quinto grado sono emblema della creazione dell'uomo interiore ed esteriore che riflette la concezione sopra espressa di microcosmo e macrocosmo.

Le tre *Gorgoni* sono immagine delle tre anime, o meglio dell'anima tripartita. La sostanza dell'anima è della stessa materia del cosmo e la sua parte più pura, l'intelletto attivo, mette l'uomo interiore in contatto con l'intelletto divino. Così l'huomo interiore di Camillo è quella tappa in cui l'uomo mette in ordine le forme dentro di sè, crea una sua coscienza individuale e fonda il suo microcosmo.

*Pasiphe* nelle allegorie delle trasformazioni spirituali, rappresentando l'unione di anima e corpo, indica il riconoscimento della dimensione esteriore e la capacità di istituire un legame (*Pasiphe* si congiunge carnalmente) con il mondo esterno, ossia con il resto del creato: si tratta dello stadio di conoscenza in cui il microcosmo si congiunge con il macrocosmo,

L'huomo interiore può elevarsi ad un grado superiore di coscienza o conoscenza, accettando l'attrazione verso il cosmo e riconoscendo che entrambi sono fatti della stessa materia sensibile. Nel mito, a *Pasiphe* viene dato un finto corpo di vacca per copulare con il toro: l'anima è sostanza leggera e deve calarsi in un greve corpo fisico per fondersi con il principio materiale. Così quando le forme interiori si riflettono e trovano armonia e congiunzione con quelle esteriori, l'huomo compie il livello di huomo esteriore e riesce ad indirizzare le sue energie sulla materia e comprendere e padroneggiarne le leggi.

I *Talari di Mercurio*, ossia il sesto grado, sono il simbolo dell'attributo che il Dio "dotto" si fabbricò per poter volare (ossia elevarsi). Questo grado simboleggia la capacità strumentale immediata dell'uomo di plasmare le cose naturali e farne utilizzo a proprio vantaggio.

Il settimo ed ultimo grado, *Prometeo*, è per eminenza il simbolo di colui che emancipa il genere umano attraverso l'utilizzo della tecnica. La sua audacia permette all'uomo di innalzarsi al livello di un dio, rubando al Cielo il suo segreto più grande. Il fuoco sulla terra è simbolo di luce e calore, è come il sole metafora della vita. Il suo furto porta la vita degli uomini in mano agli uomini stessi, la mette a loro disposizione. Procedendo dal sesto livello e andando più in alto, oltre alle capacità strumentali, vi è quindi l'intelligenza di sapere organizzare le stesse in scienze, arti e tecniche.

---

<sup>138</sup> PORFIRIO, *L'antro...*

Dominare le leggi del creato, come fanno gli dei, è quindi la massima espressione di compimento spirituale.

Proprio i gradi più alti della conoscenza quindi si esplicano nella realizzazione di un sapere concreto e tangibile che prende vita nella materia.

In sintesi il Theatro è quindi una complessa metafora della strada che deve compiere l'uomo per diventare simile al Dio. Egli infatti parte dalla conoscenza dei principi primi e delle leggi universali della materia e con l'intelletto organizza il suo sapere in arti, scienze e tecniche. Proprio queste ultime sono i gradi più lontani del sapere perchè sono le forme di conoscenza che permettono all'uomo di divenire artefice e creatore del mondo plasmandone la sua materia e esplicare così la sua natura divina.

Nelle tavole del Theatro troviamo un'incredibile ricchezza sapienziale che ci descrive i mestieri e le tecniche di produzione artigiana del XVI secolo in Italia: gli elenchi che si susseguono sotto ogni titolo di disciplina riportano nomi di oggetti ed arti proprie una sapienza manifatturiera che oggi giace dimenticata. Il sapere che "risiede nelle mani", oltre che nella testa è uno dei gradi massimo di compimento dell'umana natura.

E' necessario però un ultimo chiarimento. Abbiamo visto, ad esempio, come le parti del corpo umano contenute nei gradi inferiori si colleghino con gli astri attraverso la melothesia, ma come si collegano i mestieri e le arti con le energie planetarie? Ossia come entrano in relazione i gradi orizzontali delle energie planetarie, con le arti e mestieri, cioè il sesto e settimo dei gradi verticali?

E' possibile affermare che tavole delle arti e delle scienze del Theatro sono organizzate secondo i canoni delle serie dei *Figli dei Pianeti*. Questa tradizione astrologica vuole che ogni mestiere o arte sia governato da una specifica divinità planetaria ; perciò i nati sotto l'influsso di un determinato pianeta saranno propensi ad eccellere proprio nella attività che per affinità sono collegate alla loro divinità astrale.

Anche in questo aspetto, le deduzioni del XX secolo operate dai discepoli di Warburg ci offrono interessanti prospettive di approfondimento.

Saxl<sup>139</sup> ad esempio ci mostra in un codice manoscritto attribuito ad Andalò di Negro, nel quale egli, a fianco di immagini astrali orienteggianti desunte da Abu Mas'ar, fa inserire la presenza di un ciclo di disegni sui figli della Luna, ossia una serie uomini impegnati in mestieri che hanno a che fare con l'acqua.

La tradizione dei figli dei pianeti tuttavia, pur essendo già presente in Italia nel XIII secolo, proviene dal lontano oriente e rientra in occidente grazie all'opera di studiosi e copisti medioevali.

Aby Warburg nel suo celebre saggio sugli affreschi di Palazzo Schifanoja di Ferrara<sup>140</sup> indaga a fondo sull'origine di alcune figure ivi presenti nei cicli pittorici che però non paiono riconducibili a nessuna tradizione figurativa mitologica o di dei pagani.

Egli scopre, studiando a fondo la sfera di Teucro, che le figure rappresentano i *decani* egizi. La raffigurazione dei decani si lega all'esistenza dei *paranattellonta*: nell'astrologia egizia viene associato un paranattellon ad ognuno dei 360° dell'eclittica in cui sorge il sole, assegnando così un asterismo diverso a quasi tutti i giorni dell'anno. I decani sono i Signori che governano una porzione di dieci giorni e quindi un terzo di mese. I decani sono legati strettamente alla concezione dei figli dei pianeti poichè ciascun decono in astrologia diventa appunto il "guardiano" dei nati sotto la propria decade e ne connota le vita con i suoi attributi. Ancora oggi in astrologia è consueto distinguere gli oroscopi a seconda che il lettore sia nato nella prima, seconda o terza decade.

---

<sup>139</sup> Per una trattazione estesa del tema si veda FRITZ SAXL, *La fede negli astri*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

<sup>140</sup> ABY WARBURG, *Arte e astrologia...*

Warburg si spiega allora che le scene di vita quotidiane che circondano i decani, altro non sono che raffigurazioni dei figli dei pianeti relative al mese di appartenenza.

Le immagini dei decani di Schifanoja sono ritratte così come tramandate in Europa attraverso le opere di Manilio, Abu Mas'Ar, D'Abano e Alfonso X il Saggio. Questi ultimi due sono entrambi citati esplicitamente proprio da Camillo nel manoscritto genovese ed è quindi pienamente plausibile (se non certo) che egli conoscesse le loro immagini e le teorie relative ai figli dei pianeti.

In generale quando i figli dei pianeti arrivano in Europa essi sono rappresentati schematicamente e ad ogni pianeta corrisponde un certo numero di mestieri (quasi sempre sette). Le immagini dei figli dei pianeti vengono poi europeizzate come mostrano ad esempio alcuni esemplari pittorici negli affreschi del Salone della Ragione a Padova. Solo più tardi, nel XV secolo maturo queste figure vengono riunite in veri e propri "tipi" che incorporano spesso motivi umoristici rappresentando un vero e proprio quadro di genere. La serie fiorentina di xilografie attribuite al Finiguerra e anche dette di Baccio Baldini, ne sono un esempio paradigmatico. Esse provengono da una serie nordica che a sua volta si è originata grazie alla trasmissione di repertori archeologici orientali. In queste raffigurazioni i costumi alla *franzese*, sono sostituiti da quelli liberi e fluttuanti delle donne del Rinascimento fiorentino e mostrano come questo motivo sia ormai entrato nella cultura italiana che in breve lo ha saputo rielaborare e fare proprio.

Come mostra Sez nec<sup>141</sup>, queste raffigurazioni recano con sé però anche un peso morale. Esse ci indicano che sul destino dell'uomo grava una pesante costrizione: a seconda infatti del Pianeta o decano che governa la sua sorte, egli è destinato nella vita a svolgere ruoli, mestieri e professioni più o meno piacevoli o edificanti. Ad esempio, quelli che Wittkower chiama i figli di Saturno, lungi dall'aver il fascino romantico che oggi gli attribuiamo, erano considerati veri reietti della società, afflitti dalla sfortuna e dalla malattia. Queste superstizioni erano così radicate che pare che il famoso disegno di Durer, *Melencolia I*, nasca proprio per alleviare la saturnofobia dell'allora Imperatore Massimiliano I.

Tuttavia in Camillo, nonostante i mestieri si leghino a questi specifici dettami astrologici e in base a questo trovino la loro sistemazione nelle tavole, non compaiono giudizi morali ed anzi tutte le arti e le tecniche e i mestieri relativi vengono raffigurati su un piano di uguale dignità. Per il delminio, come sarà per il Lomazzo ne *"Il tempio della Pittura"*, l'uomo deve rivolgersi agli spiriti planetari per trarre, in virtù del legame fra micro e macro cosmo, le loro particolari energie o intelligenze che gli permetteranno di esprimere nella materia queste forme attraverso arti e mestieri. Lomazzo similmente formula nel suo Tempio, che ricalca sotto moltissimi aspetti il lavoro di Camillo, la teoria dei "sette governatori". L'idea di porre sette pittori o Spiriti, proposti come modelli canonici per le modalità del perfetto dipingere, è concezione antichissima che deriva dai sette maestri sapienti della Grecia e mette in relazione indole e possibilità mentali con le influenze astrali e le peculiarità di animali o elementi che le caratterizzano per analogia o allusione simbolica. Ciascun governatore, come in Camillo ciascun Pianeta, è la forza a cui rivolgersi, compatibilmente alle proprie inclinazioni per trarre forza e ispirazione nell'agire.

Ecco allora che "genio" nel rinascimento, non è l'immagine di derivazione Romantica di un uomo dalle straordinarie ed intime capacità individuali, bensì colui che meglio sa "sintonizzare" il proprio "uomo interiore" sulle energie planetarie trandone ispirazione e lasciandole operare in lui: *"avvertirà insieme varie essere le eccellenze, secondo i vari genij che ciascuno ha sortito, i quali tanto più*

---

<sup>141</sup> JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza...*

*operano in noi e ci conducono a maggior grado di perfezione, quanto più li sappiamo conoscere e secondandogli aggiungervi l'arte e l'instituzion conforme*"<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, Milano 1590, edizione a cura di R. P. Ciardi, Firenze 1973-1974.

## SECONDA SEZIONE

IL PROGETTO DEL TEATRO E L'ARCHIVIAZIONE MULTIMEDIALE:  
LE ARCHITETTURE DEL SAPERE  
DAL MODELLO DI ENCICLOPEDIA CHIUSA ALLA RETE

## PRIMA PARTE

### MODELLI ENCICLOPEDICI A CONFRONTO. DAL THEATRO UNIVERSALE A WIKIPEDIA

#### §2.1.1 Il canone enciclopedico chiuso

Questa ultima parte di trattazione nasce come frutto di riflessioni maturate durante gli studi digitali svolti durante il dottorato. Le tecniche, i programmi, i linguaggi, ma anche soprattutto la letteratura proprie dell'informatica che ho avuto modo di apprendere, mi hanno portato ad un parallelo critico fra il nostro attuale di sistema di informazione e conoscenza e quello antico che ogni giorno studiavo tramite il manoscritto genovese. Ne è nata un'idea di analisi e confronto storico che andremo in seguito a riportare, basata su alcune domande fondamentali: cosa resta oggi del concetto di sapere enciclopedico? Cosa resta oggi ai tempi di Wikipedia, quando la sua ricerca come percorso, diventa invece funzione pleonastica a portata di click? Cosa serve dunque oggi la memoria?

Più in generale la domanda di base che questa parte conclusiva vuole indagare è: è possibile la conoscenza senza la forma? Senza l'orizzonte globale di senso che dà ordine al dato? O si rischia una dispersione capillare di intendimenti ed intenti che trovano come unico contraltare l'iperspecializzazione empirica del dato materiale e il suo trattamento tecnico?

L'universo del digitale e il world wide web sfuggono costantemente alla forma rimanendo nel multiverso del dato ed in particolare Wikipedia, canone enciclopedico dell'attualità, estende tentacoli amorfi in tutte le direzioni del sapere senza includerle in un sistema coerente di contenuto.

Come sostiene Giorgio Stabile, la disgregazione del canone classico di enciclopedia è oramai pianemanete in atto:

*«Da questo punto di vista la storia del sapere, della episteme, si può individuare e valutare attraverso il succedersi del canone della forma enciclopedia, ed individuare un punto fondamentale di questa storia nella rottura del canone antico [...] con l'emergere di un concetto di forma di sapere dai caratteri nettamente diversi: non chiusa ma aperta, non organica ma modulare, a struttura combinatoria e ad assetto variabile»<sup>143</sup>.*

La storia dell'evoluzione dei canoni enciclopedici molto ci rivela sul pensiero e la cultura di un'epoca. L'organizzazione del sapere cambia a seconda dei principi e delle logiche del contesto in cui si colloca.

Nella tradizione occidentale antica infatti l'enciclopedia significava propriamente “ἐγκύκλιος παιδεία” ossia educazione o formazione **chiusa** o circolare. Questo termine stava quindi ad indicare una serie di conoscenze specifiche e delimitate capaci di formare ed educare l'individuo. Una sorta di compendio, insomma, su tutto ciò che era importante conoscere per l'evoluzione culturale, morale ed intellettuale di un uomo.

Sempre Stabile<sup>144</sup> utilizza una metafora pregnante per descrivere il concetto di sapere antico. Egli paragona le componenti del sapere con i cocci di un vaso rotto. Ciascuno di essi è diverso dall'altro, ognuno è complementare come parte di un tutto che solo nel suo insieme restituisce l'unità dell'oggetto. Ciascun pezzo ha un suo posto specifico nel ricomporre il disegno del vaso.

---

<sup>143</sup> GIORGIO STABILE, *Puzzle e Lego: l'enciclopedia e le sue forme*, in *Critica del Testo* III/1, 2000, p.253

<sup>144</sup> *Ivi*, p.257.



E' questo ordine, questo disegno a conferire senso e funzione ad ogni parte.

Un ordine che configura uno spazio, un volume definito e delimitato. La forma del sapere non è solo èidos, modello o disegno, bensì propriamente *morphé* ossia una totalità piena e limitata, definita a priori. Infatti nella metafora del vaso “*Il sapere può essere ricomposto proprio perché è dominato dall’armonia di una forma che conferisce ai frantumi una disposizione a ricongiungersi e a comunicare in modo automaticamente predestinato dalla singola loro struttura*”.

Il concetto di conoscenza esprime la tensione verso un’idea trascendente di verità, verso l’unità delle sostanze create e pervase da un unico principio, ossia di un *corpus unum* composto di membra. Il corpus, come nella sua connotazione Aristotelica, è un canone di proporzione e equilibrio proprio delle arti, delle tecniche e dell’architettura, oltre che della medicina. Le membra, non sono semplici parti di unità, ma elementi di un corpo giustapposti e connotati da una propria specifica forma e funzione.

Proprio nel *Convivio*, che abbiamo visto essere anche il nome dato da Camillo al secondo grado del suo *Theatro Universale*, Dante afferma che le scienze sono tutte membra di sapienza e se le discipline costituiscono delle membra, devono essere pensate come un insieme di organi differenziati ma complementari.

Nel corpus del sapere chiuso, circolare, finito, organico e composto di membra, vediamo chiaro il riferimento ad un cosmo con le stesse caratteristiche<sup>145</sup>. Così quindi come il Cosmo è rappresentato da *Adam*<sup>146</sup> ed in esso trova corrispondenza, il sapere è spesso personificato e raffigurato come donna in quanto emblema di una totalità perfetta di membra.

Solo in questa prospettiva riusciamo allora a comprendere pienamente il significato di memoria proprio della cultura antica che l’atto di ricostruire il sapere, ossia l’ordine dell’esistente, sia propriamente rimembrare. Il ricordo come sforzo ed esercizio di far ricombaciare le *desiecta membra* che costituiscano a loro volta un corpo coerente.

I riflessi di questa visione olistica dell’episteme antica si notano anche in una concezione peculiare della vita umana, della condizione individuale dell’esistenza. Tornando alla metafora dei cocci, utilizzata da Stabile, è facile che il pensiero corra ad un altro celebre utilizzo della stessa figura retorica: i processi di ostracismo. Nell’antichità l’individuo facente parte di una comunità una parte integrante di un corpo collettivo.

Ostracizzare era una pena esemplare, pur non accompagnandosi a sanzioni pecuniarie o perdita di diritti civili, solo per il fatto che privava il singolo della sua funzione organica e strutturale all’interno della sua comunità. Lo rendeva un vero e proprio *òstrakon*, un coccio rotto. L’ostracismo per chi lo subiva era una forte violenza esistenziale ed emotiva perchè era volto ad impedire ad un uomo di compiere il suo destino, il suo senso profondo, che poteva leggersi solo inscritto nel senso collettivo.

L’ostracismo su un piano concettuale trovava infatti giustificazione nel fatto che quando un cittadino iniziava a costituire un pericolo per la sicurezza dell’insieme, ovvero diveniva disfunzionale all’equilibrio di un sistema, doveva essere isolato, emarginato per evitare che compromettesse il corpus civile. Vale a dire un corpo che mutila un suo organo in cancrena per evitare il propagarsi del morbo.

La soggezione dell’individuo alle leggi universali e cosmologiche non era presente solo nella concezione classica, ma si protrae con forza fino al Rinascimento, sotto forma di timore verso gli astri, che come abbiamo delineato in precedenza, rappresentano retaggi delle credenze politeiste classiche.

---

<sup>145</sup> Sulla fondamentale relazione fra il concetto di spazio proprio di una cultura e le architetture del sapere che essa produce si scriverà più approfonditamente qui di seguito al cap. 2.2

<sup>146</sup> Vedi *ivi*, cap. 1, §1.3.2.

In sostanza il modello spaziale chiuso, finito, organico, circolare dei tempi antichi si ripercuoteva ad andava a caratterizzare la visione cosmologica, sapienziale, sociale ed emotiva dell'uomo.

Si trattava di un sistema con limitati gradi di libertà e con legami forti e definitivi di subordinazione reciproca. Si trattava di una schema preciso attraverso il quale leggere ed ordinare l'esistenza. Era ancora di più: lo schema era esso stesso la sintesi virtuale, la trasposizione essenziale dal reale al cognitivo, dal cosmo all'uomo. Padroneggiare le leggi e le strutture del sapere implicava padroneggiare il cosmo stesso.

Il canone enciclopedico chiuso non è caratteristico soltanto delle civiltà greco antiche.

La medesima tradizione enciclopedica si tramanda poi infatti nel mondo **latino**, dove, conformemente alla cultura pragmatica della grande Roma le tematiche trattate includono anche nozioni tecniche.

Ciò nonostante le enciclopedie di Catone, Varrone, Plinio sono pienamente esempi di enciclopedie chiuse volte a definire e rappresentare la cultura della Capitale ed educare i suoi cittadini. Plinio il Vecchio, dichiara esplicitamente che sono "*iam omnia attingenda quae Graeci τῆς ἐγκυκλίον παιδείας vocant*"<sup>147</sup> e fornisce anche un'esauriente sintesi delle opere e opinioni dei suoi predecessori introducendo quindi nell'enciclopedia un concetto di circolarità e chiusura anche sul piano storico che rimarrà caratteristico nel canone enciclopedico.

Una menzione particolare va fatta sull'opera di Marziano Capella, scrittore latino di Cartagine dell'inizio del quinto secolo dopo Cristo. Il suo "*De nuptiis Mercurii et Philologiae*" introduce nell'opera enciclopedica l'elemento figurativo ed allegorico che segnerà una forte influenza sia nelle arti figurative per la descrizione delle sette arti liberali, che nell'ambito della cultura ermetica rinascimentale poichè rappresenta il sapere come un viaggio iniziatico in maniera figurativa e allegorica.

Varie furono poi le forme di enciclopedie **medioevale**, scrupolosamente compilate per restituire agli occhi dell'uomo la complessità e la perfezione della creazione divina.

Questo è il caso delle opere di Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro e in primis lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, l'opera cattolica che 'riflette', come uno specchio appunto, la grandezza dell'opera divina dinanzi agli occhi dell'uomo il quale, come prima fra le Sue creature, non può che ammirarla. Un taglio nettamente diverso, più pragmatico e funzionale, sebbene sotto forma di enciclopedia chiusa, mostra invece il celebre *Tresor* di Brunetto Latini.

*Le livre dou Tresor* infatti non si rivolge all'umanità intera come fecero i compendi cattolici che parlavano universalmente a tutti i figli di Dio e nemmeno alla propria civiltà intesa come un insieme chiuso e definito dalla medesima cultura. Esso vuole parlare ad una specifica parte della società: la classe mercantile che si stava sempre più rafforzando nel medioevo. Il sapere deve essere accessibile e "spendibile" nella vita quotidiana, e non come nello *Speculum* un'attività contemplativa. L'opera più famosa di Brunetto Latini è di fatto un'enciclopedia medievale scritta in forma *abrégée* rispetto allo *Speculum* perché al pubblico della nuova cultura laica di mercanti, amministratori, giudici e notai servivano strumenti più agili e compendati.

Infine anche Il *Convivio* di Dante, che sarà proprio una delle figure utilizzate da Giulio Camillo nei gradi ascendenti del suo teatro, è da considerarsi nel suo progetto teorico e non compiuto, un altissimo esemplare di opera enciclopedica.

---

<sup>147</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, praef. 14.

Il canone enciclopedico **rinascimentale** rimane prevalentemente aderente al modello “chiuso” seppure declinandolo con caratteristiche peculiari. La percezione dello spazio e il relativo nuovo ruolo che l’individuo assume nel creato aprono un cambio rilevante nei paradigmi sapienziali. Come si dirà meglio in seguito, in ambito enciclopedico, così come in quello artistico, si riflette uno spazio profondo della conoscenza nel quale l’uomo, seppure contenuto in un orizzonte conchiuso di perfezione, si muove liberamente, esplora e manipola il reale.

La presente tesi sostiene che questa apertura dello spazio sapienziale inscritto in un canone di equilibrio rappresenti la forma esemplare e migliore di strumento enciclopedico e di modello di divulgazione del sapere. In particolare il sistema del *Theatro Universale* di Giulio Camillo, sarà assunto a paradigma dell’equilibrio fra modello enciclopedico chiuso, come fin qui definito, e modello aperto che si definirà in seguito come canone della contemporaneità.

Il pieno Rinascimento si caratterizza per un’eccezionale compenetrazione dei campi del sapere e della varie discipline. Il concetto di “genio” leonardesco, infatti, si esprime come un’intelletto multiforme capace di spaziare dall’attività artistica e letteraria fino a quella tecnico-scientifica. In realtà Leonardo non è che l’illustre *exemplum* di una tradizione intellettuale che non poneva barriere fra ambiti del sapere e perseguiva un concetto di sviluppo e formazione globale.

L’uomo del Rinascimento ambisce ad appropriarsi del sapere nella sua totalità, attraverso le leggi sottili che uniscono i fondamenti di tutte le cose e ne fanno un’unico terreno di indagine e conoscenza. A questo proposito sono illuminanti le antiche parole di Vitruvio, uno degli intelletti classici che più ha influenzato il canone rinascimentale: «*At fortasse mirum videbitur inperitis hominibus posse naturam tantum numerum doctrinarum perdiscere et memoria continere. Cum autem animad verterint omnes disciplinas inter se coniunctionem rerum et communicationem habere, fieri posse facilius credent; encyclios enim disciplina uti corpus unum ex his membris est composita. Itaque qui a teneris aetatibus eruditionibus variis instruuntur omnibus litteris agnoscunt easdem notas communicationemque omnium disciplinarum et a re facilius omnia cognoscunt!*»<sup>148</sup>.

Queste parole, esprimono in maniera paradigmatica il concetto di sapere e di educazione dell’uomo rinascimentale come un sistema organico e conchiuso, utilizzando la metafora della conoscenza come un corpo unitario composto di membra, secondo quanto sopra abbiamo detto e richiamato nelle parole dantesche; ma questa stessa riflessione ci serve anche ad introdurre un altro aspetto centrale dell’organizzazione sapienziale di quell’epoca: il concetto di architettura del sapere.

Già nell’antichità i saggi erano soliti utilizzare tecniche di memorizzazione dei dati basate sull’utilizzo di luoghi simbolici ed architettonici<sup>149</sup>. Queste tecniche permettevano già a Metrodoro di Scepsi<sup>150</sup> di memorizzare esattamente, attraverso 360 luoghi tratti dai segni zodiacali, la successione di un discorso complesso.

La tecnica si perfezionerà ad avrà la sua massima diffusione in età romana, con il nome di arte dei “*loci*”. Essa divenne infatti lo strumento cardine per coloro i quali esercitavano nel foro l’arte oratoria e necessitavano quindi di memorizzare senza alcun supporto i lunghi discorsi che dovevano

---

<sup>148</sup> VITRUVIO, *De Architectura*, lib.1, cap.1,12. «Ma forse sembrerà stupefacente agli inesperti che la natura umana possa apprendere e tenere a memoria un così grande numero di saperi. Quando però [costoro] avranno compreso che tutte le discipline tra loro hanno comunanza di contenuto e connessioni, si convinceranno che [ciò] possa facilmente avvenire, infatti il sapere enciclopedico è composito come un corpo unico da membra. E così coloro che dalla tenera età vengono istruiti con vari insegnamenti sanno riconoscere in tutte le dottrine le medesime caratteristiche e le connessioni tra tutte le discipline, e in tal modo apprendono più facilmente ogni cosa.»

<sup>149</sup>Per una trattazione più esauriente del tema si veda FRANCIS YATES, *L’arte della memoria*, Einaudi, Torino 2007

<sup>150</sup> La fonte di questo aneddoto è l’*Historia naturale* di Caio Plinio.

rivolgere alle assemblee. Il procedimento consisteva nell'associare i dati o concetti da memorizzare a specifici luoghi (stanze, corridoi, saloni) e ad oggetti ivi contenuti.

La tradizione quindi di disporre ed ordinare il sapere in edifici immaginari affonda le sue radici già nell'antichità e giunge con nuovo vigore a fondersi con l'enciclopedismo proprio in epoca rinascimentale.

Sul finire del XV secolo e pienamente poi nel XVI assistiamo infatti al proliferare di numerose opere allegoriche che utilizzano l'edificio come forma strutturale di esposizione dei contenuti.

In questo senso Vitruvio e le sue parole diventano paradigma nel nuovo concetto di spazio rinascimentale operato dai più grandi architetti e intellettuali dell'epoca. L'uomo di Leonardo è simbolo del Rinascimento poichè esprime il concetto di un uomo nuovo che è ora centro e misura; altrettanto allora se l'uomo è misura dello spazio, l'architettura come arte della creazione e manipolazione umana che fa divenire di uno spazio un luogo a propria misura, diviene attività centrale e prediletta dalle menti dell'epoca.

La suggestione di una libera creazione degli spazi umani si estende dall'architettura, alle arti, alla vita sociale fino alla rappresentazione del sapere. I modelli architettonici diventano sempre più centrali e ricorrenti nei compendi enciclopedici.

Come abbiamo detto in precedenza, l'edificio viene usato ad esempio, come criterio per descrivere le arti e le sue tecniche ne *“L'Idea del tempio della Pittura”* di Lomazzo. Nel testo la Pittura è descritta come un tempio le cui colonne sono i Sette Governatori dell'Arte: Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Polidoro da Caravaggio, Andrea Mantegna, Tiziano, Gaudenzio Ferrari.

Ma le strutture architettoniche sono utilizzate anche per raccontare l'interiorità dell'uomo e il percorso ascetico che esso compie: è sempre del XVI secolo l'opera mistica di Santa Teresa d'Avila, *“Il castello interiore”*. Teresa afferma che Dio dimora nel centro della nostra anima, ed è possibile raggiungerlo con una vita di orazione. Per questo, rifacendosi a una sua precedente visione, la santa utilizza l'allegoria dell'anima come un castello fatto di sette dimore. Il castello interiore descrive quindi un viaggio spirituale, il cui scopo è l'unione d'amore con Dio.

La forma del teatro, che diverrà celebre nell'opera di Giulio Camillo, è presente anche nella *“Dichiarazione del teatro del Cielo e della Terra”* di Monsignor Gregorio Giordano. L'opera consiste di un trattatello scientifico di astronomia strutturato per gradi celesti o meglio definite “ruote” dalla perfetta circolarità, che si mostrano allo spettatore appunto come lo spettacolo di un teatro.

Anche la poesia subisce l'influenza di questa tendenza tanto che, uno dei poemi più celebri del Rinascimento, è *“Le stanze per la giostra”* di Poliziano. Non solo come deduciamo dal titolo, la strofa inizia comunemente ad essere detta “stanza” rimandando al concetto di verso come un luogo che contiene riflessioni ed interiorità, ma il poema si compone anche di lunghe digressioni metaforiche incentrate proprio sulle bellezze di giardini e palazzi, in particolare il palazzo di Venere, tempio d'amore.

Sempre ambientato nel Tempio di Venere è l'epico ed oscuro epilogo dell' *“Hypnerotomachia Poliphili”*. Polifilo, il protagonista di questo poema allegorico-didascalico si muove in un mondo costellato di meraviglie architettoniche, per metà edifici sapientemente progettati e per metà rovine.

Insomma il *locus* non è più solo immagine, che rimanda ad un dato, ma diventa simbolo, emblema<sup>151</sup> capace di rappresentare e ordinare contenuti complessi. Da fonte di memoria a fonte di rappresentazione e conoscenza. Da strumento di rielaborazione personale a metodo di esposizione di un sapere universale. La memotecnica entra a far parte e si fonde con il modello pedagogico divulgativo dell'enciclopedia dando vita ad una nuova forma peculiare di canone sapienziale.

---

<sup>151</sup> Si noti come, proprio nel rinascimento, emerge lo sviluppo e l'utilizzo di emblemi, diffusi anche grazie alla grande opera di Alciati *“Emblemata”*.

Questa distinzione, a mio avviso non è messa sufficientemente in luce da coloro i quali, sulle orme di una lettura storiografica dell'arte della memoria resa celebre dall'opera di Francis Yates suddetta<sup>152</sup>, hanno accomunato nella stessa tradizione mnemotecnica forme diverse di espressione del sapere.

E' vero che anche nella memotecnica vi è un legame intimo fra immagine e contenuto poiché essa deve richiamare alla mente in maniera immediata il dato connesso. Tuttavia la connessione che si era soliti stabilire fra immagine e dato, ad esempio nella teoria dei loci, è prettamente di natura soggettiva se non emotiva. Come documenta in primis la Yates nel suo testo<sup>153</sup> a proposito del concetto di "*images agentes*", citando le tesi esposte in "*Ad Herennium*"<sup>154</sup>: «*Ora la natura stessa ci insegna ciò che dobbiamo fare. Quando, nella vita di ogni giorno, vediamo cose meschine, usuali, banali, generalmente non riusciamo a ricordarle, perché la mente non ne riceve nessuno stimolo nuovo o inconsueto. Ma se vediamo o udiamo qualcosa di eccezionalmente basso, vergognoso, inconsueto, grande, incredibile o ridicolo, siamo soliti a ricordarcene a lungo. [...] Non potrebbe essere così se non perché le cose abituali scivolano via facilmente dalla memoria, mentre quelle eccitanti e nuove si fissano più a lungo nella mente. [...] Dobbiamo, dunque, fissare immagini di qualità tale che aderiscano il più a lungo possibile nella memoria. E lo faremo fissando somiglianze quanto più possibile straordinarie; se fissiamo immagini che siano non molte o vaghe, ma efficaci (*images agentes*), se assegniamo ad esse eccezionale bellezza o bruttezza singolare; se adorniamo alcune di esse ad esempio con corone o manti di porpora per rendere più evidente la somiglianza, o se le sfiguriamo in qualche modo, ad esempio introducendone una macchiata di sangue o imbrattata di fango o sporca di tinta rossa, così che il suo aspetto sia più impressionante; oppure attribuendo alle immagini qualcosa di ridicolo, poiché anche questo ci permette di ricordarle più facilmente*».

Ed ancora: «*il dovere di un maestro di mnemonica consiste nell'insegnare il metodo di costruire immagini, dare qualche esempio e poi incoraggiare lo studente a formarsi le proprie*».<sup>155</sup>

Al contrario della tradizione simbolista e degli emblemi, l'immagine nella mnemotecnica non ha un significato universale, o comunque comune e condiviso, ma ha significato simbolico solo per colui che la crea attingendo al proprio patrimonio di ricordi, emozioni e suggestioni personali.

Di ispirazione profondamente differente è invece l'opera dell'umanista Giulio Camillo Delminio, che pur essendo quasi sempre annoverata, sulla scorta dell'opera di Francis Yates, fra i grandi sistemi di mnemotecnica, rappresenta piuttosto, uno splendido esempio di enciclopedia rinascimentale.

Come abbiamo detto, il teatro è una costuzione nella quale Camillo tenta di raffigurare e disporre tutto lo scibile umano attraverso un'ordinamento che si basa su sette ordini orizzontali rappresentati dai pianeti e sette verticali rappresentati da allegorie mitologiche. Lo spettatore o, potremmo dire il discente si trova innanzi ad una rappresentazione "cosmologica" del mondo e attraverso i gradi del teatro impara a cogliere le categorie chiave che sottendono alla molteplicità delle forme dell'esistente. Attraverso esplorazione ed intersezione di "luoghi" (ossia parti, categorie della realtà) il discente impara a creare connessioni fra le cose e riconoscere l'ordine naturale del sapere.

Il teatro del Camillo è quindi in maniera eminente un'enciclopedia, nel senso che risponde sia al concetto di "*enkyklios*" ossia di sistema chiuso, complessivo, che a quello di "*paidéia*" ossia di formazione ed educazione di un individuo. Per dirla con le parole di Galilei, altro celebre figlio del

---

<sup>152</sup> FRANCIS YATES, *L'arte...*

<sup>153</sup> *Ivi*, p.11.

<sup>154</sup> *Rhetorica ad Herennium*, è un trattato di retorica in latino sulla struttura e gli usi dell'arte della persuasione, databile attorno al 90 a.C. e attribuito a Cicerone.

<sup>155</sup> FRANCIS YATES, *L'arte...*, p.12.

Rinascimento, il teatro è da considerarsi enciclopedia poiché è “*ciclo intero della cultura; cognizione e possesso di tutte le scienze*”.

Anche secondo quanto delineato sopra circa la struttura bipartita dell'esemplare manoscritto in oggetto, l'ipotesi di una struttura mnemotecnica mal si combina con l'ampio testo di fondazione filosofica e cognitiva (trecento pagine circa) esposte nella prima parte.

A mio avviso, invece, è bene ritenere la prima parte teorica come funzionale a manifestare le concezioni culturali dell'autore e del contesto in cui si scrive, per motivare la struttura e i contenuti del sapere che si dispiegano nella parte successiva.

Tuttavia, se proprio vogliamo concepire il Teatro come tempio della memoria, è bene allora usare una profonda e pienamente rinascimentale accezione di questo termine.

In altre parole affermare il significato di memoria come fondante nell'opera del Camillo, non deve equivalere affatto a ridurlo ad un mero strumento di archiviazione di dati come accade nel significato contemporaneo di questa parola. Significa bensì affermare che, come espresso anche da Vitruvio nelle parole succitate, il segreto per conoscere e tenere a mente un gran numero di cose, è comprendere i meccanismi e le dinamiche comuni a tutte le branche del sapere. In questo senso memoria e conoscenza diventano un'unica attività di profonda indagine e ordinamento dell'esistente.

Nel seicento barocco persistono le grandi cattedrali del sapere enciclopedico e il modello di architettura del sapere diventa un ottimo mezzo estetico per raffigurare ed esporre la complessa magnificenza dell'esistente. Alcune forme enciclopediche vengono trasposte fedelmente dall'ambito rinascimentale come ad esempio il caso dell' “*Anfiteatro Di Evropa In cui si hà la descrizione Del Mondo Celeste, Et Elementare, per quanto spetta alla Cosmografia...*” di Giovanni Nicolo Doglioni che ricalca perfettamente la succitata “*Dichiarazione del teatro del Cielo e della Terra*” di Monsignor Gregorio Giordano. O ancora il “*Teatro de los Dioses de la Gentilidad*” del frate spagnolo Baltasar de Vitoria che ricalca perfettamente in parte il *Theatro* di Camillo, ma soprattutto i repertori iconologici del Cartari.

Tuttavia nel perfetto sistema compiuto controriformista inizia insinuarsi una nuova, più moderna, concezione della enciclopedia come *mathesis universalis* avviata da Cartesio nelle *Regulae ad directionem ingenii*<sup>156</sup> e nel *Discours de la methode*<sup>157</sup>. Come descrive Stabile, l'innovazione cartesiana si opponeva ad una troppo rigida ossatura archetipa dei contenuti del sapere e vi contrapponeva un'idea mutuata “*diversamente che dalle tecniche della retorica o degli alberi delle scienze, dall'analisi dei geometri e fondata sull'idea che sulla totalità delle scienze, e indipendentemente dai loro specifici contenuti, si estende, alla maniera delle matematiche, una rete di relazioni, in forma aperta, tendenzialmente indefinita e a struttura modulare, con nessi di complementarità e di coordinazione [...] Ciò che regola la sequenza delle scienze è la rerum series, la serie dei rapporti tra nozioni semplici e non già la natura più elevata o più bassa, il contenuto più nobile o più volgare, insomma il valore intrinseco del dato. Non esiste più un concetto a priori di "assoluto" e di "relativo", ma, a seconda della serie, può esser scelto un qualsiasi absolutum commisurato al quale tutto ciò che consegue è respectivum, cioè relativo, che si pone in automatico rapporto con esso.*”<sup>158</sup>

Tuttavia il sistema Cartesiano seppur allenta le giunture del sistema e scardina la gerarchia universale, prevede ancora un principio saldo al quale ancorare i dati. Le *regulae* sono il principio e

---

<sup>156</sup> RENÉ DESCARTES, *Regulae ad directionem ingenii*, La Haye 1966.

<sup>157</sup> RENÉ DESCARTES, *Discorso sul Metodo*, Bompiani, Milano 2002.

<sup>158</sup> GIORGIO STABILE, *Puzzle...* p.268.

per quanto esse siano modulabili determinano una forma e una connessione ai contenuti che una volta postulata, agisce da elemento connettore e significante.

Se la rivoluzione razionalista cartesiana segna una prima decisiva apertura nel canone enciclopedico, possiamo dire che è nel corso del XVII secolo, che assistiamo invece al compimento della rottura tra la forma enciclopedia antica e rinascimentale e quella moderna tipicamente settecentesca. Il processo di disgregazione non si esaurisce nel '700 ma investe tutta l'epoca moderna fino ad arrivare ad un pieno compimento ai giorni nostri nei quali possiamo osservare un modello enciclopedico che definiremo del tutto "aperto".

Nel XVII secolo accade quindi che *l'alfabeto diventi la nuova forma combinatoria, e l'encyclopédie dictionnaire raisonné, cioè "una serie di dati alfabetici organizzati dalla raison e dai liberi rapporti che essa sa intrattenere tra la massa, apparentemente informe, delle informazioni date in ordine di lettera"*<sup>159</sup>.

La serie cartesiana diventa con Diderot un elemento neutrale, amorfo, dove il concatenamento delle scienze non avviene all'esterno dell'individuo in una dimensione universale ed oggettiva, oramai annullata dalla casualità dell'ordine alfabetico, ma all'interno, attraverso connessioni razionali individuali e relative che l'individuo opera fra i dati delle scienze.

Tuttavia ancora nel secolo dei lumi persisteva un riferimento estetico e concettuale dello spazio determinato e consistente tanto che, nonostante la molteplicità dei punti di vista Diderot e d'Alembert disegnavano nell'*Encyclopédie*<sup>160</sup>, la scena delle discipline come una mappa geografica: *"pour présenter les memes idées sous une image plus exacte, l'ordre encyclopédique général sera comme une mappemonde où l'on ne rencontrera que les grande régions; les ordres particuliers, come des cartes particulieres de royaumes, de provinces, de contrées; le dictionnaire, come l'histoire géographique & détaillée de tous les lieux, la topographie générale & raisonnée de ce que nous connoissons dans le monde intelligible & dans le monde visible; & les renvois serviront d'itinéraires dans ces deux mondes, dont le visible peut Etre regardé comme l'Ancien, & l'intelligible comme le Nouveau"*<sup>161</sup>.

La toponomastica del sapere era ancora viva e la forma del sapere si attardava a lasciare la sfericità conchiusa del mondo, anche se esso era ormai solo un mappamondo nelle mani dell'uomo e alla sua completa *mercè*.

Ma è nel novecento che le rivoluzioni scientifiche compiono una cruciale nuova rivoluzione Copernicana dello spazio e con esso dello spazio della conoscenza.

Dalla relatività al quark, dalle stringhe ai quanti l'universo conflagra nelle sue dimensioni e diventa impossibile da racchiudere, sia nel suo infinitamente grande o universale, che nel suo infinitamente piccolo o elementare.

La conoscenza è ormai priva di schemi o strutture oggettive come annunciato dalla rivoluzione soggetti della ragione illuminista, ma è ora anche prima di confini o spazi predefiniti: è quindi compiutamente modulabile ed aperta.

Come sostiene Stabile : *"un modulo elementare di informazione, e dunque una voce, diviene il nodo di una rete di vastità incontrollabile, delimitabile o disegnabile non in anticipo, ma solo dopo che si*

---

<sup>159</sup> GIORGIO STABILE, *Puzzle...* p.270.

<sup>160</sup> DENIS DIDEROT, JEAN-BAPTISTE D'ALEMBERT, *Encyclopédie o Dizionario Ragionato delle Scienze, delle Arti e dei Mestieri*, Laterza, Bari 2002.

<sup>161</sup> GIORGIO STABILE, *Puzzle...* p.272.

*è solidificata in una struttura fisica, sia essa un dizionario o una serie di link di Internet. In quanto nodo di una rete ancora aperta, ogni dato, ogni voce non ha alcun significato di per sé ma lo assume a seconda del legame, o valenza, che intrattiene con altri nodi o moduli. [...] I dati, le informazioni non hanno sostanza propria ma la assumono quando intrattengono rapporti funzionali»<sup>162</sup>.*

In questo modo, come attraverso una calzante metafora, la struttura del sapere si è evoluta dalla forma di puzzle a quella di lego: «*Nel puzzle, così come nel vecchio concetto di enciclopedia del sapere, la cornice a struttura chiusa, il disegno e i confini reciproci sono precedenti e preordinati ai pezzi, cioè ai dati, anzi sono una condizione della loro collocabilità e comprensione. Ogni pezzo ha il suo posto prefissato e ogni posto ha il suo pezzo prefissato, perché ogni pezzo ha un profilo proprio, una particolare configurazione non interscambiabile con alcun'altra»<sup>163</sup>.*

Nel caso degli attuali modelli di enciclopedie aperte invece: «*Una conoscenza, un modulo elementare di informazione, e dunque una voce, diviene il nodo di una rete di vastità incontrollabile, delimitabile o disegnabile non in anticipo, ma solo dopo che si è solidificata in una struttura fisica, sia essa un dizionario o una serie di link di Internet. In quanto nodo di una rete ancora aperta, ogni dato, ogni voce non ha alcun significato di per sé ma lo assume a seconda del legame, o valenza, che intrattiene con altri nodi o moduli. È ovvio che al variare dei legami variano i significati e i rapporti di reciproca priorità. Una voce è quindi un nodo collegabile a un numero  $n$  di altri nodi, e a seconda del variare dei collegamenti varia la configurazione delle discipline e l'ordine di priorità tra le varie conoscenze. Il sistema così configurato si connota per un assetto dei dati sempre più ricco di valori logici e relazionali assegnati agli insiemi e sempre più povero di contenuto semantico assegnato ai singoli»<sup>164</sup>.*

Nei secoli, quindi, ad iniziare dalla disgregazione illuminista, l'enciclopedia è diventata uno strumento elencativo di raccolta dei dati del sapere (una *repository*, diremmo oggi) associati senza più alcun criterio o struttura logica precostituita.

Questa lenta rivoluzione poco a poco, fino ai giorni nostri, ha spezzato la ciclicità (*enkyklios*) della forma chiusa del sapere generando una serie di frammenti concettuali, liberi ed autonomi, ma anche orfani di un disegno che ne riconfiguri il senso compiuto.

## §2.1.2 Paradigmi di enciclopedie aperte: Wikipedia e il libero canone digitale

Esempio paradigmatico di questo modello è Wikipedia, la vera e propria *auctoritas* della contemporaneità alla quale oggi tutti ricorriamo, anche se fortemente contestata nella sua valenza sia da una buona parte della comunità scientifica che civile. Nonostante i limiti di Wikipedia siano palesi e ampiamente riconosciuti, ciò non toglie che essa sia un o strumento universalmente diffuso ed utilizzato a scopi conoscitivi ed è in virtù di questo suo valore paradigmatico della contemporaneità che sarà presa in esame.

Il modello di aggregazione dei dati di Wikipedia può propriamente essere definito **aperto**: innanzitutto perché il numero di voci del sapere che esso contiene non è predefinito da nessun criterio; inoltre il principio di autorialità estesa e diffusa sul quale Wikipedia si regge, come

---

<sup>162</sup> Ivi, p.273.

<sup>163</sup> Ivi, p.263.

<sup>164</sup> Ivi, p.273.



vedremo, fa sì che la configurazione delle voci sia libera e soggetta a sempre nuove modifiche e modalità di descrivere ciascun contenuto.

Anche in questo ambito dell'autorialità composita o diffusa di un compendio enciclopedico, sono state l'enciclopedie settecentesche a costituire l'esempio precursore. Sia l'*Encyclopédie* francese che l'*Encyclopaedia Britannica*, volendo essere uno specchio fedele della cultura e della tecnica del tempo ricorsero alla tecnica di affidare le trattazioni a persone differenti di riconosciuta competenza la trattazione dei singoli argomenti, metodo del tutto rivoluzionario rispetto alla tradizione, ma che oggi è del tutto consolidato come norma del canone enciclopedico. Tuttavia, come vedremo Wikipedia va ancora oltre ai precedenti illuministi, aprendo ancora di più il modello di autorialità: non solo sono autori diversi a scrivere ciascuna voce, ma ciascuna voce è a sua volta composta da  $n$  autori volontari.

Come abbiamo fin qui argomentato l'antico mondo del sapere era quindi una realtà nella quale la dimensione spaziale si fondeva prepotentemente con la dimensione concettuale; quella concettuale a sua volta con quella sapienziale e quella sapienziale con quella educativa, sociale ed emotiva.

Il questo ciclo di conoscenza si muoveva l'uomo di Leonardo, iscritto in un cerchio che è anima, cultura, società e cosmo allo stesso tempo.

Cosa è accaduto quindi oggi, dopo secoli, a questo modello? Oggi che il contenuto si muove come impulso elettrico ed ha perso la dimensione materiale? Il dato informatico non ha spazio fisico ed ha luogo e tempo diverso da quello umano.

La struttura reticolare, flessibile ed amorfa è quella che caratterizza Wikipedia.

Wikipedia, citando Wikipedia, è: *«un'enciclopedia online a contenuto aperto, collaborativa, multilingue e gratuita, nata nel 2001, sostenuta e ospitata dalla Wikimedia Foundation, un'organizzazione non a scopo di lucro statunitense. Lanciata da Jimmy Wales e Larry Sanger il 15 gennaio 2001, inizialmente nell'edizione in lingua inglese, ben presto si aggiunsero edizioni in numerose altre lingue. Sanger ne suggerì il nome, una parola macedonia che mette assieme wiki ed enciclopedia. Etimologicamente, Wikipedia significa "cultura veloce", dal termine hawaiano wiki (veloce), con l'aggiunta del suffisso -pedia (dal greco antico -παιδεία, "formazione"). Wikipedia, con più di 35 milioni di voci in oltre 280 lingue, è l'enciclopedia più grande mai scritta; è tra i dieci siti web più visitati al mondo e costituisce la maggiore e più consultata opera di riferimento generalista di Internet.»*<sup>165</sup>

E' interessante notare come proprio l'aggettivo "aperto" sia il primo a ricorrere nella definizione di Wikipedia. Il prefisso che indicativamente viene sostituito ad "encyclios" è "wiki". Wikipedia è consapevole di non essere più un modello chiuso di enciclopedia, ma piuttosto un modello che punta su altri parametri valoriali, ossia la velocità. Il riferimento in lingua classica viene sostituito da una parola hawaiana, civiltà del tutto estranea dalla storia della cultura occidentale che ha determinato i canoni enciclopedici fino qui esposti. Wiki è semplice, breve, così esotico e lontano da non aver radici in nessun orizzonte culturale della tradizione occidentale. E' esattamente come l'essenza di Wikipedia stessa. Quello che il suo creatore ci vuole dire è Wikipedia è di tutti ma non è di nessuno, non ha alcuna paternità culturale e non vuole averla; ci dice che le nuove frontiere dell'educazione o della formazione, in quanto la parola *paideia* rimane come riferimento al passato, non passano per il valore della completezza di un sistema che dia orientamento ai dati, quanto alla facilità e velocità per il singolo individuo di reperirli e possederli. L'educazione si ferma e, come vedremo sotto, negli intenti di Wikipedia, si deve fermare qui: all'informazione, alla diffusione

---

<sup>165</sup> <http://www.wikizero.info/index.php?q=aHR0cHM6Ly9pdC53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvV2lraXBIZGlh>

efficiente del dato e l'informazione sarà tanto più efficace a livello educativo quanto essa sarà nuda, scevra di una verità di riferimento.

Wikipedia si basa su cinque **pilastr**<sup>166</sup>, espressi all'interno del sito, ossia: Wikipedia è un'enciclopedia; Wikipedia ha un punto di vista neutrale; Wikipedia è libera; Wikipedia ha un codice di condotta; Wikipedia non ha regole fisse.

È interessante notare come l'uso del termine "pilastr" richiami al mondo antico, ai templi del sapere e in particolare alle colonne del Theatro di Camillo o del Tempio di Lomazzo. Tuttavia mentre i pilastr del sapere delle antiche strutture enciclopediche erano principi cosmologici o comunque concetti sapienziali sotto forma di personificazioni, i pilastr di Wikipedia sono assolutamente amorfi e privi di forma umana, ma soprattutto non rappresentano contenuti specifici; esprimono piuttosto una generica definizione di cosa sia Wikipedia con una particolare attenzione a non circoscrivere i suoi indirizzi o le sue funzioni. Rispetto al canone enciclopedico chiuso Wikipedia si colloca agli antipodi: da un modello orientato su saldi principi ad uno con un "punto di vista neutrale". Ciò che connota però ancora di più l'apertura del modello Wikipedia è la sua volontaria mancanza di regole e lo stravolgimento del concetto di **autorialità**, come emerge dalle seguente lettura critica dei cinque pilastr.

Il primo pilastro definisce genericamente Wikipedia e lo fa soprattutto con un elenco di negazioni del suo statuto: "*Wikipedia non è una raccolta indiscriminata di informazioni. Non è una fonte primaria, ma piuttosto uno strumento di divulgazione secondaria e terziaria; non è un dizionario, né un palco per comizi, né un giornale; non è neanche un luogo nel quale fare promozione, né un banco di prova per l'anarchia o la democrazia; non è neppure uno spazio web utilizzabile indiscriminatamente, né un posto nel quale inserire le proprie opinioni, esperienze o argomentazioni soggettive*". Fra le molte "non-definizioni" che delimitano il concetto di Wikipedia tutte rispondono all'idea di neutralità sociale, politica e scientifica. Esempio è il concetto che Wikipedia non sia una fonte primaria: questo farebbe impallidire gli antichi enciclopedisti che vedrebbero del tutto rinnegato il loro valore autoriale. Una fonte primaria costruisce l'informazione, una secondaria la riferisce. Nelle enciclopedie antiche, nonostante esse collezionassero fonti secondarie, gli autori ambivano ad una ricostruzione ed espressione originale ed autonoma dei contenuti dove il criterio di attendibilità era dato proprio dall'autorialità. Così fu ancora nel caso illuminista dove "*L'Encyclopedie*" specificava "*di Diderot e D'Alambert*".

Il **secondo** pilastro richiama esplicitamente quanto sopra dedotto ossia la neutralità del canone enciclopedico. Ma emerge anche chiaramente come Wikipedia rifugga il criterio di "verità", che era invece il grande ultimo scopo di ogni enciclopedia antica: "*Nessuna teoria deve essere presentata come "la migliore" o come "la verità", ma deve essere il più possibile supportata da fonti attendibili, specialmente nelle voci su argomenti controversi.*" La verità diventa funzione di una sommatoria di fonti. La verità non è un dato qualitativo, ma quantitativo: una nozione è vera, non a seconda dell'autorevolezza dell'autore (ricordiamo l'*ipse dixit*<sup>167</sup>) o della potenza del ragionamento che la crea, ma solo a seconda del numero di altre nozioni che la confermano. E le fonti che confermano una fonte dovranno essere a loro volta essere confermate, in un processo di "cattiva

---

<sup>166</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque\\_pilastr](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Cinque_pilastr)

<sup>167</sup> Frase latina («l'ha detto egli stesso») con cui ci si richiama all'autorità di qualcuno. Corrisponde al greco αὐτὸς ἔφα usato, secondo Marco Tullio Cicerone nel *De natura deorum* (I, 5, 10), il quale, parlando dei pitagorici, ricorda come fossero soliti citare la loro somma autorità, Pitagora, con la frase *ipse dixit*, nella scuola pitagorica per convalidare le verità dichiarando che erano state asserite dallo stesso Pitagora. Nel Medioevo la formula fu adoperata con riferimento ad Aristotele, negli ambienti dove egli era considerato come suprema autorità nella filosofia.

infinità”. Hegel definisce questo concetto evocativamente nella sua opera nota proprio come “Enciclopedia”: *“L’alcunché diventa un altro; ma l’altro è anche un alcunché; dunque diventa parimenti un altro: e così all’infinito”*<sup>168</sup>. Ma per rimanere nella metafora consueta, la cattiva infinità che qui si genera non corre più come nell’immaginario di Hegel sul disegno di un cerchio: *“Come vera infinità, ripiegata in sé, la sua immagine diventa il circolo, la linea che ha raggiunto se stessa, che è chiusa e interamente presente, senza punto iniziale e fine”*<sup>169</sup>. Essa ora si propaga nel disegno di una rete infinita di nodi, che rimandano l’uno all’altro, nodi isomorfi e non determinati qualitativamente. La serie cartesiana suddetta era una linea retta, che acquisiva la libertà di orientarsi nello spazio come voleva, ma pur sempre determinata da una netta consequenzialità di punti. Nella rete i dati o “le fonti” rimandano l’uno all’altro e su sé stessi possono ritornare, tanto che se dovessimo ricostruire il disegno dei movimenti fra i nodi, non assomiglierebbe ad alcuna forma geometrica, bensì ad un groviglio indistinto di segni.

La mancanza di un criterio che ordini, o che almeno orienti le fonti o i dati è foriera di conflitti e di questo ne sono perfettamente al corrente coloro che hanno scritto i pilastri, tanto è che si dichiara: *“Nel caso sorgessero conflitti circa la versione da ritenersi maggiormente neutrale, è opportuno astenersi da ulteriori modifiche e procedere al suo sviluppo tramite il confronto nella pagina di discussione, seguendo la procedura per la risoluzione dei conflitti, e – nei casi più controversi – bloccando momentaneamente la voce”*. La voce più corretta è nuovamente quella più neutrale, non quella più vera e il criterio di scelta di addurre fonti a sostegno di un dato per renderlo il più assoluto, o neutro possibile è una modalità che può condurre in scacco: se entrambi gli autori adducono numeri uguali di fonti, chi vince la battaglia alla neutralità? Il dato buono è il dato neutrale, ma chi decide quanto il dato è neutrale o no? La soluzione suggerita da Wikipedia è singolare. Nella pagina di risoluzione dei conflitti<sup>170</sup> il nodo della questione si sposta dal dato al comportamento degli autori.

- 1 Evita il conflitto
- 2 Primo passaggio: parlare all'altra parte coinvolta
- 3 Secondo passaggio: mediazione
- 4 Terzo passaggio: richieste di pareri
- 5 Ultime soluzioni
- 5.1 Condurre un sondaggio
- 5.2 Utenti problematici

Non eseguirò un’analisi approfondita di ciascun punto; basterà osservare i titoli dei paragrafi per comprendere che l’oggetto della risoluzione sono le divergenze personali degli autori e le loro interazioni umane. Il conflitto non avrebbe origine dal fatto che il dato da riportare sia migliore di un altro, ma dal fatto che gli autori renderebbero questa disputa una questione “personale”, una battaglia fra orgogli intellettuali. Questa posizione, forse inconsapevolmente, implica necessariamente che si ritenga esistere una verità assoluta, lapalissiana, autoevidente che si evince dal numero di persone che aderiscono a quella posizione, o meglio definito da Wikipedia come “consenso”. Non importa se si parli di “pesca a mosca” o “esistenzialismo tedesco”, il consenso di un maggior numero di autori generici determina il criterio di neutralità e quindi di accettabilità del dato. Se si genera conflitto è solo perchè un autore non accetta l’opinione corrente.

---

<sup>168</sup> GEORG W.F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad., pref. e note di B. Croce, Laterza, Bari 2009, par. 93.

<sup>169</sup> GEORG W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, Laterza, Bari 1968, pag. 153.

<sup>170</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Risoluzione\\_dei\\_conflitti](https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Risoluzione_dei_conflitti)

Il **terzo** pilastro è indice deontologico del nuovo canone. Wikipedia è libera: “il suo contenuto è quindi modificabile da chiunque seguendo alcuni codici di condotta.” La libertà, un concetto morale, entra a far parte della definizione dell’enciclopedia. Ma da cosa deve essere libera Wikipedia? E’ specificato nel periodo seguente: dalla fissità del dato. Tutti possono modificare un dato purchè seguano i codici di condotta. I codici citati in questione sono i “Creative Commons”<sup>171</sup>, ossia una forma contemporanea e snella delle licenze e dei diritti d’autore. I codici da seguire per generare contenuti non riguardano la competenza scientifica, ma la regolarizzazione dei protocolli d’autorialità.

L’obiettivo di Wikipedia pare essere la liberazione del dato dal principio autoriale, visto come limite: “Va tenuto presente che le voci possono essere modificate da chiunque e non sono mai sotto il controllo di un singolo, nemmeno qualora si tratti del soggetto della voce; di conseguenza ciascuna voce aggiunta o modificata può essere a sua volta modificata liberamente e ridistribuita dalla comunità.”. L’autorialità deve essere talmente diffusa da scomparire come traccia nel contenuto. Questo ovviamente, se da una parte garantisce l’imparzialità del dato dal soggettivismo, tende a svotare la conoscenza del contributo umano. L’ideologia di fondo è che la scienza sia superiore all’uomo, più che un suo prodotto, che essa sia vera aprioristicamente e che la lotta per la conoscenza si configuri come una lotta dell’uomo che elimina l’uomo.

L’abolizione, o meglio il rigetto, del principio di autorialità si manifesta d’altronde anche nei pilastro stessi di Wikipedia. Non vi è modo di reperire chi li abbia scritti o concepiti. Eppure essi dettano un indirizzo enciclopedico che non è affatto neutrale, ma risponde ad una precisa idea di scienza, conoscenza e rapporto dell’uomo con esse.

Il **quarto** pilastro ribadisce ad amplifica quanto delineato sopra circa la “risoluzione dei conflitti”. Ossia che il nesso enciclopedico non si origina all’interno dei contenuti e alla loro bontà, ma attorno alle relazioni personali della “comunità scientifica digitale”: *“Wikipedia ha un codice di condotta: occorre rispettare ciascun wikipediano anche quando non si è d'accordo con lui. Ci si comporti civilmente, cercando di prediligere il WikiLove ed evitando conflitti di interesse, attacchi personali o facili generalizzazioni. Wikipedia è un progetto collaborativo: si cerchi il consenso, si evitino inutili "guerre di modifiche" e ripetuti ripristini delle pagine.”* E’ palese come il rigore scientifico lasci spazio all’emotività e all’interiorità dei soggetti coinvolti. Il pilastro prosegue facendo uso di termini quali “buona fede” e “buon senso” e aggettivi moraleggianti come pacatezza ed accoglienza. La pluralità autoriale sommata alla mancanza di regole o canoni epistemologici esacerba un conflitto fra individui che non può essere risolto sul piano scientifico, dato che non ci sono principi superiori agli individui, ma solo all’interno delle relazione fra gli individui stessi. L’equilibrio del sistema enciclopedico non è equilibrio fra le scienze, ma equilibrio fra gli uomini che le compilano. Tanto si è lontani dal problema della veridicità della conoscenza, che Wikipedia indica *“Si ricordi che ci sono 1 406 706 voci nella Wikipedia in italiano sulle quali lavorare e discutere”*! come a dire che ciascuno può e deve trovare il suo spazio autoriale personale piuttosto che preoccuparsi di stabilire la corretta interpretazione di un dato. Questo perchè il dato è considerato ormai un’entità del tutto relativa, semplice opinione, “punto di vista”. Non esistendo alcuna verità, la dialettica scientifica è lotta d’opinione che non arricchisce il sistema della conoscenza, ma lo debilita: *“Si agisca in buona fede senza mai danneggiare Wikipedia per sostenere il proprio punto di vista”*. La comunità dei wikipediani è un sistema fra pari, nei quali la dignità scientifica viene sostituita dalla dignità ontologica.

---

<sup>171</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Licenze\\_Creative\\_Commons](https://it.wikipedia.org/wiki/Licenze_Creative_Commons)

Il **quinto** pilastro infine è la totale apertura del sistema: *“Wikipedia non ha regole fisse, eccetto i cinque principi elencati in questa pagina”*. Se le aperture del sistema non fossero sufficienti, la “non regola” diventa regola così da eliminare ogni possibile definizione. Questo è coerente e conseguente con quanto detto sin’ora. E’ interessante invece notare l’inferenza logica seguente a questa prima frase, ossia : *“Si cerchi dunque di non essere timidi nel modificare le voci, poiché il piacere di contribuire non richiede per forza di raggiungere la perfezione, nonostante questo sia l’obiettivo ultimo dell’enciclopedia. Non ci si preoccupi eccessivamente di fare eventuali pasticci: tutte le versioni precedenti di una voce vengono salvate, per cui è impossibile danneggiare Wikipedia in maniera irreparabile. Ma ci si ricordi, allo stesso modo, che tutto ciò che si scrive sarà conservato per i posteri”*. E’ difficile capire perchè questi concetti siano collegati (ossia il fatto che dato che non vi sono regole, le persone sono più incentivate a scrivere) se non ipotizzando che le regole enciclopediche siano viste come qualcosa che “spaventa” ed allontana l’uomo dall’esercizio di studio e conoscenza. Le regole anche nei giochi sono viste come limiti necessari a definire uno scenario di senso condivisibile e la rottura della regola o colui che la rompe, ossia il baro, hanno accezione negativa ed immorale. Nella scienza invece la regola diventa deterrente alla partecipazione collettiva, che sembra essere il vero unico criterio che Wikipedia persegue. Più che i contenuti della scienza è l’unità della comunità scientifica che si persegue, tanto che, come si affermava nel quarto pilastro, l’equilibrio di un dato di conoscenza è meno importante dell’equilibrio dei membri della comunità enciclopedica.

Come vedremo meglio in seguito parlando della filosofia *hacker*, il valore della collettività è il motore e il parametro del sistema di senso ed ogni limite, socio politico, ma anche scientifico che si impone alla libera espressione della collettività è visto come un limite del sistema. La collettività poi non è principio in quanto debba esprimere un contenuto, ma solo in quanto è comunità.

Riassumendo quindi Wikipedia è una raccolta aperta e libera di dati, nozioni ed informazioni, organizzati in maniera libera secondo le volontà degli autori di ogni singolo contributo. Wikipedia si è liberata anche dal retaggio dell’ordinamento alfabetico dell’enciclopedia illuminista, perchè grazie ai motori di ricerca non vi è bisogno di ordinare i dati in alcun modo. Tuttavia wikipedia dichiara che *«in quanto enciclopedia a carattere universale Wikipedia tratta voci di geografia, storia, filosofia, scienze, tecnologia, scienze sociali, letteratura, arte, spettacolo, sport, biografie, aziende ed altro ancora. Le voci sono comprese nei rispettivi Portali, strutturati secondo Progetti, e a loro volta organizzate in Categorie.»*<sup>172</sup>

Purtroppo Portali, progetti e categorie, non seguono un’ordine strutturato ed uniforme perchè non vi è un principio che organizzi i singoli contributi e quindi di fatto ogni contenitore raccoglie dati eterogenei e parziali.

In questo contesto totalmente fluido e dinamico l’unica cosa che ha consistenza ed identità sono le singole voci dell’enciclopedia, ossia le unità minime della conoscenza, i dati.

Ciascuna voce, composta da singoli autori, ma liberamente modificata e rimaneggiata da altri a seguito di discussioni con la comunità virtuale dei “wikipediani”, è un mondo a sè. Tuttavia le voci non sono isole perchè si collegano attraverso “link”, anch’essi liberamente creati dall’autore delle voci o da altri utenti wiki, ad altre voci. Così facendo si creano delle strutture a nodo, dei network appunto di voci, di dati, associati sulla base di criteri disparati e dissimili.

Alla luce di questa breve analisi su cosa sia Wikipedia e come informi, quello che in questa sede importa indagare è se e come Wikipedia possa essere detta in senso proprio una *ἐγκύκλιος παιδεία*; si indaga quindi il primo pilastro di Wikipedia stessa.

---

<sup>172</sup> <https://it.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>

Indubbiamente Wikipedia fornisce un importante strumento di informazione e di divulgazione dei dati. Altra cosa però è il sapere, concepito come un corpus organico di conoscenze.

Indubbiamente Wikipedia non è ἐγκύκλιος, perchè per sua natura dichiarata e manifesta ambisce ad essere aperta e senza strutture fisse. Per quanto concerne invece il termine παιδεία, che pur compare nel suo stesso nome, voluto dal fondatore, è utilizzato in questo contesto in maniera discutibile. Quello che si può eccepire è che Wikipedia educi e formi in senso autentico. Esiste un abisso infatti, a mio avviso, fra la formazione e l'informazione.

L'educazione e la formazione non procedono attraverso la trasmissioni di singole unità di conoscenza quanto piuttosto attraverso l'insegnamento di strutture, metodi e norme capaci di dare un senso specifico e coerente all'insieme delle singole esperienze.

Dal Rinascimento di Leonardo e Camillo a quello di de Kerkove e Wikipedia quindi cosa è accaduto? L'uomo è uscito dal cerchio che si era costruito ed è entrato nella rete; dalla quale tuttavia corre il rischio di non riuscire ugualmente a liberarsi.

L'abolizione dei canoni strutturati del sapere è stata innalzata dall'uomo moderno a baluardo della libertà intellettuale. Dai lumi della *raison*, anno dopo anno la disgregazione del canone si è compiuta e si manifesta oggi pienamente nella forma del web.

Tuttavia, se noi vogliamo destrutturare il sapere e scomporlo nelle sue minime parti per renderlo flessibile e libero, è importante allora concentrarsi altrettanto ad insegnare anche il modo di comporlo e connetterlo in sistemi di senso che rispecchino onestamente le strutture del reale, come prefigurato acerbamente dalle teorie di intelligenze connettive<sup>173</sup> che vedremo in seguito.

In altre parole fare sì che uno degli elementi portanti della "*paideia*", ossia della formazione socioculturale degli individui, sia l'insegnamento del ragionamento critico e connettivo che si opponga alla disgregazione del senso. Altrimenti corriamo il rischio di perdere completamente di vista la totalità, connettendo e disconnettendo nodi in un reticolo labirintico di dati.

Ma ogni intelligenza che crea un suo senso connettendo dati, di fatto li chiude in una forma finita, in una struttura limitante e limitata. Crea un *cosmos* che da ordine al *caos*.

Qualunque sia la forma, se si vuole produrre sapere e conoscenza, la strada deve essere sempre ad ancora quella dell' *enkyklios paideia*, ossia un sistema di dati determinato capace di dare reale formazione all'individuo.

### **§2.1.3 Le ricadute sociali emotive, cognitive e sapienziali del sistema aperto sui singoli individui.**

Definito cosa si intende per sistema aperto nella divulgazione di conoscenze, è importante interrogarsi su quali siano le conseguenze di un tale sistema sulla vita e sullo sviluppo degli individui.

I prodotti dell'attività umana, fra i quali le scienze rappresentano un ambito d'eccellenza tanto che, come ricorderemo, Camillo li pose nell'ultimo grado o apice del suo Theatro, nascono per aiutare l'uomo a rendere migliore la sua esistenza, ad elevarlo non solo materialmente, ma anche moralmente ed emotivamente. La scienza, il sapere, non hanno valore assoluto, ma anche e

---

<sup>173</sup> "Intelligenza connettiva" è un termine coniato dal sociologo De Kerckhove che vedremo meglio *ivi*, cap.2, §2.2.3

soprattutto in quanto generano benefici sull'uomo e la società e pertanto un'analisi consapevole degli strumenti scientifici dovrebbe tenere conto degli aspetti che ne derivano sulla vita umana.

Il fine di questa dissertazione sarà pertanto chiedersi se e come l'uomo si sia arricchito attraverso questa modalità di "intelligenza/conoscenza digitale" così come l'abbiamo definita. E nel caso la nostra riflessione ci conduca ad enucleare dei limiti, si tenterà di proporre orizzonti e criteri per il loro superamento.

Seguirà quindi una breve riflessione generale sull'avvento delle nuove tecnologie e sulle loro più evidenti ricadute socio-politico-culturali.

La rivoluzione centrale che ha reso le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (da ora spesso indicate come t.i.c) parte fondante delle nostre esistenze è stato l'avvento di internet.

La nascita di internet è centrale nell'utilizzo delle t.i.c. così come oggi noi lo sperimentiamo, poiché esso è il contenitore che ha permesso a tutti di fruirne, distribuendo a ciascuno l'accesso libero da ogni casa alle tecnologie digitali<sup>174</sup>. La cultura *hacker*<sup>175</sup>, che ha ispirato largamente la formazione di internet, si basa su due valori principali: il primo è la comunicazione/informazione libera, partecipata, orizzontale, ossia la pratica della libertà di espressione globale in un mondo dominato dai conglomerati mediatici; il secondo è il perseguimento autonomo dei propri interessi, ossia la capacità di ciascuno di trovare la propria destinazione sulla rete oppure di creare e pubblicare la propria informazione. La gratuità di internet e la libertà dei codici d'accesso sono poi il metavalore fondante di questa cultura che assicura la reale democrazia del movimento.

Il movimento hacker ha origine negli U.S.A. e si è diffuso ampiamente dopo l'avvento di internet. Tuttavia la degenerazione commerciale del mezzo informatico ha affievolito le speranze utopiche del movimento già dagli anni novanta anche se i loro valori si respirano profondamente anche oggi nella struttura della rete e della *netiquette*<sup>176</sup>.

Ad oggi, in ogni caso, internet è la trama delle nostre vite, è la base tecnologica della forma organizzativa della realtà contemporanea: è il network.

Questo parametro, la rete, secondo la celebre teoria di Manuel Castells<sup>177</sup>, ha ridefinito le relazioni socio-economiche segnando il passaggio del mondo ad una nuova era: l'Era dell'Informazione.

Per network si intende una serie di nodi interconnessi. Si tratta in realtà di forme molto antiche dell'organizzazione umana, ma nel nostro tempo hanno preso una nuova vita e sono diventate reti informazionali, alimentate dalle t.i.c., ossia internet.

I network, grazie alla loro grande ed intrinseca flessibilità ed adattabilità, sono elementi cruciali per la sopravvivenza e la crescita di un ambiente segnato da rapidi cambiamenti come il nostro e hanno grandi vantaggi dal punto di vista organizzativo. Per questo il modello di rete prolifera in tutti i campi dell'economia e della società (oltre che dell'informazione), superando nella competizione il modello gerarchico, verticale e burocratico. Tuttavia, rispetto alle organizzazioni

---

<sup>174</sup> Questo fattore è in realtà complicato dal cosiddetto "*digital divide*". Il significato generalmente attribuito a questo termine è quello della disuguaglianza nell'accesso ad internet, sia dal punto di vista tecnologico che culturale.

<sup>175</sup> Hacker è un termine neutro, da non confondere con "*cracker*" ossia violatore di reti private. Gli hacker invece sono stati e sono ancora persone molto competenti nelle t.i.c. che hanno contribuito volontariamente attraverso comunità internazionali a creare nuovi programmi e codici *open source* che hanno permesso alla comunità scientifica di sviluppare rapidamente nuove t.i.c.

<sup>176</sup> Netiquette è un termine che unisce il vocabolo inglese network (rete) e quello francese *étiquette* (buona educazione). È un insieme di regole informali che disciplinano il buon comportamento di un utente sul web di Internet, specie nel rapportarsi agli altri utenti.

<sup>177</sup> MANUEL CASTELLS, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2006. Questo testo è considerato in tutto il mondo l'erede di *Galassia Gutenberg* di Mc Luhan. Mc Luhan ha spiegato al mondo la comunicazione dominata dalla stampa, Castell scrive il manifesto della nuova età digitale.

burocratiche e centralizzate, i network presentano un limite che ha impedito il loro successo nella storia: quando le loro dimensioni e complessità divenivano molto grandi, incontravano grandi difficoltà nel coordinare le funzioni e concentrare gli sforzi e risorse su un unico scopo o obiettivo. Oggi grazie al proliferare delle t.i.c. il modello a network vive una nuova vita e consente alle organizzazioni una capacità decisionale coordinata e un'esecuzione decentralizzata, di espressione individuale e comunicazione globale e orizzontale.

La comunicazione consapevole, ossia il linguaggio umano, è ciò che determina la specificità biologica della specie. Dato che le nostre attività sono basate sulla comunicazione e le t.i.c. trasformano il nostro modo di comunicare, le nostre vite sono segnate profondamente dal loro utilizzo.

La prima riflessione critica che si impone su quanto detto è se questo tipo di organizzazione a rete, sia effettivamente positiva per lo sviluppo dell'individuo e della sua società. In particolare se essa non porti a derive di solipsismo creando un realtà di monadi in cui il significato, distribuendosi va a disperdersi.

A mio avviso l'approccio più corretto per risolvere questa questione è partire dalla considerazione che sono le persone, le istituzioni, le imprese e le società a trasformare la tecnologia, appropriandosene, modificandola e sperimentando con essa, tanto più nel caso di tecnologie di comunicazione. Citando Castells: *“Nè utopia, né disopia, internet è espressione di quello che siamo: se vogliamo cambiare la realtà, dobbiamo comprendere il suo codice di comunicazione specifico”*<sup>178</sup>. Gli esiti di questo cambiamento quindi sono ancora da scrivere e saranno tanto più positivi quanto la società prenderà atto dei nuovi codici e li saprà utilizzare per giuste finalità.

In questo senso, la cultura di oggi si caratterizza come *“virtualità reale”*. E' virtuale perché è costruita primariamente attraverso processi di comunicazione virtuale basati elettronicamente; è reale, perché è la base materiale sulla quale viviamo la nostra esistenza, costruiamo i nostri sistemi di rappresentanza, pratichiamo il nostro lavoro, ci relazioniamo con alte persone, reperiamo informazioni, esprimiamo le nostre opinioni, agiamo politicamente e alimentiamo i nostri sogni.

Per analizzare ordinatamente il tema procederò nel definire come le t.i.c. influenzino la costituzione identitaria sia degli individui, che delle comunità, che delle società; passerò poi a tentare di chiarire come il cambiamento di costituzione dell'identità si ripercuota in nuove forme di apprendimento e fruizione delle informazioni.

## **§2.1.4 Identità digitali**

### **a. I singoli e la rete.**

Come detto sopra quindi la diffusione di internet ha enfatizzato la trasformazione dei computer da strumenti di calcolo tecnico e produttività individuale, a strumenti di comunicazione, espressione e creazione condivisa della conoscenza creando un forte impatto quindi sulla dimensione socio-identitaria.

Lo stile di comunicazione attuale, sotto l'influenza delle nuove t.i.c. è informale, ludico, fortemente orientato all'espressione di sé, alla personalizzazione e alla condivisione costante di informazione (sharing) con i pari (peering).

---

<sup>178</sup> Ivi, p.17.



E-mail, browser di ricerca, telefoni cellulari, instant messaging e videogiochi ormai sono parte integrante delle nostre vite. Questo ambiente digitale nel quale siamo immersi influenza il nostro modo di vedere e costruire il mondo e quindi noi stessi nel mondo.

Secondo Prensky<sup>179</sup>, addirittura, poiché diversi tipi di esperienze generano differenti strutture cerebrali, le differenze indotte dalla rivoluzione delle t.i.c. hanno conseguenze fisiche evolutive sostanziali.

La rivoluzione mobile poi ha fatto sì che le t.i.c. possano essere sempre con noi (telefoni smartphone, tablet) aumentando ulteriormente l'impatto fisico e diventando vere e proprie protesi del nostro sistema di comunicazione naturale. Portiamo in tasca, non solo la musica, i documenti, le immagini e i video, ma anche la nostra vita sociale attraverso numeri di cellulari, mail di lavoro, messaging con compagni e parenti, social network di amici.

In particolare Caron<sup>180</sup> nota come il cellulare sia diventato uno strumento fondamentale nelle erogazioni delle cure parentali e di cura, sia fra pari che fra genitori e figli. Innanzitutto la portabilità rende la comunicazione mobile una situazione comunicativa obbligata (la non risposta genera preoccupazioni), ma d'altro canto il cellulare rende possibile la cura a distanza dei propri cari attraverso il contatto vocale e nel caso dei genitori il controllo.

Sostanzialmente i cellulari e i social network costituiscono la struttura virtuale e reale insieme, dell'articolazione delle relazioni di rete tra i pari e con la famiglia.

L'estensione digitale del proprio sé per comunicare, intrattenersi, informarsi, è ormai un'atteggiamento diffuso nel nostro paese e la simbiosi fra tecnologia e soggettività diventa sempre più strutturale che accessoria. L'identità si presenta caratterizzata da una simbiosi mutualistica con l'identità digitale e cioè con quelle che sono le scritture e riscritture attraverso le forme di rappresentazione digitale del proprio sé. Identità virtuale e identità reale sono un *continuum* integrato e diventano parte integrante del proprio corpo individuale e sociale dove la dimensione virtuale e quella materiale sono altrettanto parte della stessa realtà. Il virtuale si impone come categoria sempre di più anche in seguito alle ultime innovazioni tecnologiche: una per tutte il *cloud computing*<sup>181</sup>, che ha reso sempre meno importante il legame diretto con il supporto *hardware*, rendendo la fruizione di contenuti digitale ancora più immateriale. La *noosfera* laica di informazioni, contenuti e relazioni, come una nuvola avvolge la nostra vita sociale.

Con le t.i.c. oggi il singolo comunica, ricerca informazioni, esprime opinioni, riedita, crea. Secondo Jenkins<sup>182</sup> il desiderio di essere "visibili nella rete" nasce dal desiderio di cooperazione e coinvolgimento dei cari nelle proprie esperienze di creazione di contenuti e quindi la comunicazione attraverso le t.i.c. on line è la rete informale di relazione del futuro.

## **b. Le comunità e la rete.**

Le forme tradizionali di interazione comunitaria sono state fino ad oggi basate sul luogo. Il luogo era fonte di interazione come è accaduto nei processi di urbanizzazione metropolitana odierna, nella rivoluzione industriale, nelle società agricole...

---

<sup>179</sup> MARC PRENSKY, *Digital Natives, Digital Immigrants Part I*, in *On the Horizon*, Vol. 9 Issue: 5, 2001. Prensky è uno studioso statunitense che analizza l'impatto delle t.i.c. sullo sviluppo della mente umana, in particolare nei processi di apprendimento dell'infanzia.

<sup>180</sup> ANDRÉ H. CARON, LETIZIA CARONIA, *Moving Cultures: Mobile Communication in Everyday Life*, McGill-Queen's Press - MQUP, 2007.

<sup>181</sup> Grandi server decentrati che immagazzinano e conservano i dati dell'utente nella rete, e li rendono disponibili via internet su qualunque supporto quando l'utente lo desidera.

<sup>182</sup> HENRY JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, New York, 2006.

Il passo fondamentale per comprendere le nuove forme d'interazione sociale nell'era di internet sta nella ridefinizione del concetto di comunità: secondo Barry Wellmann<sup>183</sup> le comunità sono reti di legami personali che forniscono socialità, supporto, informazione, un senso di appartenenza e identità sociale. Di conseguenza oggi si è verificata la sostituzione delle comunità spaziali con i network come forme prime di socialità.

Una cifra fondamentale infatti della nostra società odierna è rappresentata dall'ascesa dell'individualismo in tutte le sue manifestazioni. Emerge quindi un nuovo sistema di relazioni sociali basato sull'individuo, con la conseguente affermazione di relazioni terziarie<sup>184</sup> di comunità personalizzate ossia network io-centrati. Il nuovo modello di socialità è dunque caratterizzato dall'io in rete, nel quale l'io inteso come ciò che l'io dice di essere costruisce le sue scelte di interazione sociale. Questo perché la virtualità permette di legare persone a distanza.

Questo tipo di network non sono necessariamente meno forti ed efficaci nel legare di quelli fisici. Si creano così "famiglie di scelta" incorporando nella quotidianità persone distanti. In altri casi le comunità non vengono costruite attorno a legami emotivi (come la famiglia di scelta) ma attorno ad interessi specifici in comunità specializzate. I legami così istituiti non richiedono di essere esclusivi: un individuo può fare parte di molte comunità contemporaneamente e uscirne quando vuole. Questo, secondo alcuni critici, può condurre ad una deriva e cannibalismo delle istituzioni sociali e dell'impegno civico. I costi sociali del trionfo dell'individuo nella società non sono tuttavia ancora chiari.

### c. la società e la rete

Secondo l'interpretazione di Castells<sup>185</sup> L'interazione fra le t.i.c. e la gestione dell'ambiente sociopolitico si manifesta in quattro aree: le nuove dinamiche dei movimenti sociali; la messa in rete delle comunità locali; l'uso di internet nelle pratiche delle politiche informazioni; l'emergere della "noopolitik".

Il presupposto comune e generale è che nel XXI secolo anche le azioni politiche finalizzate alla trasformazione dei valori e delle istituzioni sociali si manifestano attraverso internet.

Nella metà degli anni 90 il movimento zapatista del Chiapas in Messico, ha cercato il sostegno del mondo alla propria causa tramite fax e internet e creando strutture di sostegno e solidarietà a rete. Dietro a questo c'era la *Neta*, una rete internet di donne messicane supportate dall'ONG San Francesco institute of Global Communication.

In Cina si ricorda il celebre caso dei *Falung Gong*, movimento politico spiritualista che si opponeva al PC cinese. Il movimento era guidato da Li Hongzi, che da New York tramite internet comunicava con un gruppo di adepti in Cina e sempre in rete organizzava e mobilitava persone per radunarle volta per volta nei luoghi della protesta.

In altri casi internet è servito come misura di attacco, ad esempio per i cracker palestinesi che hanno violato siti web americani-israeliani, pubblicando on line i numeri delle carte di credito di tutti i nemici con conseguenti gravi disagi. Di recente abbiamo assistito alla straordinaria influenza di internet sulla propagazione del fenomeno definito come "*Primavera Araba*".

Prima i movimenti sociali avevano luoghi ben definiti (ad es. per i sindacalisti, le fabbriche), ora internet è sia la voce del movimento che il luogo stesso dove si svolge.

I movimenti sociali odierni si mobilitano primariamente attorno a valori culturali. Infatti anche movimenti conservatori come quelli nazionalisti e religiosi, acquistano oggi un nuovo significato in

---

<sup>183</sup> LEE RAINIE, BARRY WELLMAN, *Networked. Il nuovo sistema operativo sociale*, Guerini Scientifica, 2012.

<sup>184</sup> Relazioni primarie sono la famiglia e la comunità spaziale; quelle secondarie le associazioni.

<sup>185</sup> MANUEL CASTELLS, *Galassia...*p.134.

rete, come trincee di identità e autonomia culturale in opposizione a ai flussi di informazioni omogenei e globali ed estendono l'adesione attraverso internet.

Internet inoltre oggi è deputato a colmare il vuoto di sfiducia nei confronti delle istituzioni che caratterizza l'epoca postmoderna. Le organizzazioni formali lasciano posto a coalizioni libere, semispontanee, stimulate spesso da un'avvenimento mediatico piuttosto che dall'opera quotidiana di ONG: ci sono migliaia di organizzazioni e individui che ogni giorno convergono in qualche protesta simbolica e poi si disperdono tornando alle loro occupazioni specifiche o semplicemente scompaiono. Questi movimenti mettono insieme fasce violente della società, come eminenze morali. Il punto di forza è che, grazie a questa struttura amorfa, il movimento forza il dibattito e impone un'attenzione ma senza che nessuno possa negoziare poiché non ci sono "vertici" o interessi specifici con cui trattare. In questo modo i movimenti bypassano anche le istituzioni dello stato nazione.

Il modello vincente è quello di movimenti radicati nel proprio contesto locale ma allo stesso tempo rivolti ad un impatto globale.

Un'esempio sociopolitico importante di network incentrati sulle comunità sono le reti civiche, in cui i governi municipali per rafforzare la loro legittimità hanno creato nuovi canali per la partecipazione dei cittadini.

L'esperimento più celebre è stato quello dell'DDS (*De digitale stad*) di Amsterdam, nato nel 1994. La DDS nasce come una prova di 10 settimane per istituire un dialogo elettronico fra la municipalità e i cittadini e si trasforma presto, arto il successo in una comunità in rete che forniva agli utenti risorse informative e libera comunicazione. Ad esempio la città di Amsterdam è stata la prima a pubblicare per trasparenza i suoi network interni in internet. La DDS era virtualmente organizzata in casa, bar, piazze, luoghi di cultura, arte e intrattenimento il tutto accessibile attraverso una "stazione centrale"! I residenti potevano prendere residenza in una casa, pubblicare le loro foto di famiglia, esprimere opinioni e sentimenti, organizzare proteste e soprattutto votare su determinate questioni. Se una casa veniva occupata senza essere usata, dopo tre mesi si procedeva allo "sfratto" per lasciare posto ad altri utenti.

Internet, secondo gli iniziali fervori doveva quindi essere un luogo per favorire la democrazia e far sì che i governi rendessero pubblici una vasta gamma di documenti e informazioni e fare sì che i cittadini le richiedessero, esprimessero opinioni, ottenessero risposte personalizzate, insomma fare in modo che fosse il popolo a controllare il suo governo come da diritto positivista.

In effetti però sono sempre di più i politici che creano spazi per esprimersi attraverso le t.i.c., per liberarsi dalle burocrazie di partito e dal loro controllo e relazionarsi direttamente con i cittadini in maniera diffusa.

Ma la trasformazione ancora più importante è la cosiddetta nascita della noopolitik. Con questo termine (Arquilla e Ronfeldt<sup>186</sup>) si indicano le questioni politiche che emergono dalla noosfera, ossia un ambiente di informazione globale che comprende il cyberspazio e le t.i.c e i media. La noopolitik può essere contrastata con la realpolitik, approccio tradizionale che si forma sulla negoziazione e le forze materiali. Ad oggi però i movimenti sociali e le o.n.g. agiscono più attraverso l'influenza sui sistemi di rappresentazione e formazione delle categorie valoriali e dei modelli di comportamento (noopolitik) piuttosto che con azioni di realpolitik.

La noopolitik è la capacità di intervenire nel processo di formazione e di rappresentazione mentale dell'opinione pubblica e sull'agire collettivo. Per questo è importante che internet sia libero e ciò garantisca il libero movimento di immagini ed idee per contrastare egemonie noopolitiche.

La guerra politica oggi consiste nel creare visioni globali il più possibili aderenti ai propri scopi nazionali o sociali e promuoverle in rete. Il potere viene esercitato infatti attorno alla produzione

---

<sup>186</sup> JOHN ARQUILLA, DAVID RONFELDT, *The Emergence of Noopolitik: Toward an American Information Strategy*, RAND National Defense Research Institute, Santa Monica 1999.

diffusione di codici culturali e contenuti di informazione e il controllo delle t.i.c. diventa la leva con cui questi interessi si concretizzano in codici e norme d'azione.

Certamente internet e le t.i.c. non possono sostituire il cambiamento sociale o le riforme politiche, ma livellando in modo significativo il terreno della manipolazione simbolica e ampliando le fonti della comunicazione, possono contribuire molto alla democratizzazione, influenzando notevolmente l'agora pubblica.

### §2.1.5 Apprendimento digitale

Introdotta le conseguenze delle t.i.c. sull'individuo e sulla società si deduce il conseguente cambiamento dei modelli di comunicazione. Nelle teorie contemporanee emergono alcuni processi caratteristici di questo nuovo mondo dell'informazione fra i quali i più rilevanti sono: l'integrazione, ossia la combinazione di forme artistiche con la tecnologia; l'intreattività, ossia la capacità dell'utente di manipolare le idee ed esibire la propria esperienza direttamente comunicandola ad altri; l'ipermedialità, cioè la connessione di elementi separati per creare tracce uniche e personali; infine l'immersione, come esperienza di entrare in ambienti simulati.

Le t.i.c. ci consentono quindi l'interoperabilità, ossia la possibilità di ricombinare continuamente diversi elementi e comporli secondo diverse tracce narrative soggettive. La criticità maggiore che ne consegue è la disgregazione di un senso comune e l'impossibilità quindi di un linguaggio comune di condivisione, aprendo la strada ad un diffuso senso di alienazione e spaesamento.

La risposta a questa problematica va identificata quindi nell'urgente bisogno di creare protocolli di significato, ponti di comunicazione fra ipertesi personalizzati.

Ecco quindi che le istituzioni tradizionali delle società umane (famiglie, religioni, stati, scuole, enti politici e culturali, movimenti artistici), lungi dall'essere inutili e marginali nell'era di internet, devono ripensare la loro attività anche in questo spazio virtuale procedere a riempire il pericoloso vuoto di istanze e direttive comuni che può salvare l'uomo di oggi dal nichilismo soggettivo.

Ma come si configurano nello specifico le dinamiche di apprendimento dell'uomo di oggi attraverso le t.i.c.?

Wim Ween<sup>187</sup> sostiene che l'uomo digitale primariamente apprende attraverso schermi, icone, suoni, giochi e navigazioni, in costante contatto telematico con i propri pari, ossia con comportamenti di apprendimento non lineari e non alfabetici.

In particolare l'apprendimento in età scolare risulta influenzato. L'utilizzo di tecnologie digitali porta il soggetto a sviluppare nuovi tipi di rappresentazioni e metodi per fare esperienza del mondo e di sé, ossia differenti modalità di apprendimento e comunicazione.

Si passa così dal:

Vecchio	Nuovo
codice alfabetico	codice digitale
apprendimento lineare	apprendimento multitasking
stile comunicativo uno-molti	convidere e creare collettivamente conoscenza

<sup>187</sup> WIM VEEN, BEN VRAKING, *Homo zappiens. Crescere nell'era digitale*, Edizioni Idea, Roma 2010

Vecchio	Nuovo
apprendere per assorbimento	apprendere ricercando attivamente, sperimentando
autorità del testo	molteplicità dei codici, confronto ed esplorazione

Oggi infatti abbiamo a disposizione una grande quantità di codici e strumenti di apprendimento. Mette un tempo c'era bisogno di un manuale e un ordine lineare con cui apprendere, oggi prevale il *learning by doing* Deweyano<sup>188</sup>, inconsapevole e naturale, che procede secondo una logica approssimativa simile più a quella abduzione di Peirce che a quella induttiva, deduttiva di Galileo e Aristotele.

Inoltre gli ambienti di simulazione delle t.i.c., come i videogames, privilegiano un'approccio più pragmatico e meno dogmatico che minimizza la rilevanza dell'errore. L'approccio sperimentale del *trial and error* è quello dominante. Inoltre di fronte al problema dato si agisce attraverso la cooperazione e condivisione, l'utilizzo di diversi codici e piani di interpretazione fa dell'apprendimento attuale un processo sempre più informale.

Simulazione, performance, multitasking, appropriazione, conoscenza distribuita, intelligenza collettiva, giudizio critico, navigazione transmediale, networking, sono tutte cifre dell'apprendimento digitale.

Secondo Jenkins<sup>189</sup>, la cifra fondamentale della cultura odierna è l'essere partecipativa e segnata da una *mentorship* informale nella quale i partecipanti più esperti condividono conoscenza con i principianti, ma tutti sono convinti dell'importanza del loro contributo. I contenuti digitali generati dall'alto e quelli venuti dal basso si incontrano e mimano, in un nuovo circuito di produzione/fruizione aperto fra pari.

Questo concetto ci riporta immediatamente a quanto detto nell'analisi dei cinque pilastri di Wikipedia<sup>190</sup>, che mostrava appunto i medesimi presupposti culturali nella sua fondazione.

Vediamo nel dettaglio alcuni parametri innovativi che segnano i protocolli di apprendimento digitale.

Il primo parametro può essere definito quindi quello della *conoscenza condivisa*.

Per introdurre questo concetto, consideriamo la definizione di Pierre Levy<sup>191</sup> di intelligenza collettiva. Essa sarebbe l'abilità di mettere insieme conoscenza e co-costruire sapere con altri, sotto un obiettivo comune, espandendo le capacità cognitive e mentali. La sfera pubblica digitale che ne emerge è ben diversa dalla sfera pubblica della modernità ad esempio descritta Habermas. Non è infatti una sfera di massa, (molare), fondata su una società nazionale, ma di una pluralità di sfere pubbliche basate sulle comunità che si aggregano secondo reti di affinità. Quindi il nuovo stile cognitivo vede il sapere come un processo dinamico, individuale, ma collettivo allo stesso tempo.

Un'altro paradigma di conoscenza proprio dell'apprendimento digitale è quello del "*mesh up e remix*". Si tratta dell'abilità di campionare e miscelare contenuti medialità differenti dando loro un significato diverso da quello originario.

<sup>188</sup> Dewey esprime il concetto di *learning by doing* nel suo celebre saggio: JOHN DEWEY, *Democrazia e educazione*, Sansoni 2004.

<sup>189</sup> HENRY JENKINS, *Convergence Culture...*

<sup>190</sup> Vedi *ivi*, cap2, §2.1.2

<sup>191</sup> PIERRE LÉVY, *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 2002.

L'appropriazione viene quindi compresa come un processo attraverso cui il soggetto apprende selezionando contenuti già elaborati da una fonte e li rimette insieme in maniera originale.

Questi processi di *remixing* non si limitano al *cut and paste*, ma coinvolgono invece la capacità di analisi, di commento, di reinterpretazione dei contenuti di cui ci si appropria.

Il campionare in maniera intelligente materiali esistenti implica infatti analisi accurata dei codici e delle strutture di significato esistenti, sia capacità creativa e tecnica di ripassare i contenuti secondo la propria intenzionalità.

Una terza caratteristica del sistema digitale è il cosiddetto fenomeno "*multitasking*".

Il fatto che le attività on-line possano essere condotte ovunque e contemporaneamente, abilita una nuova forma di co-presenza spaziale e temporale che prende il nome di multitasking. Questa forma intensifica e condensa molteplici esperienze cognitive multiple in un tempo non lineare e genera un'incremento dell'attenzione selettiva.

Il problema del sovraccarico cognitivo è risolto attraverso lo *zapping*, cioè il passaggio consapevole da un medium o fonte all'altro.

Anche qui l'apprendimento è io-centrico e il soggetto sceglie continuamente questo o quel task cognitivo a seconda delle sue intenzioni o interessi.

Secondo Carr<sup>192</sup>, lo svolgimento di numerosi processi cognitivi in simultanea renderebbe inefficienti i processi stessi con performance più basse e tempi più alti.

Inoltre sarebbe causa di livelli maggiori di disattenzione e disorientamento cognitivo.

Per contro questa modalità di apprendimento risulta più stimolante e "naturale" rispetto alla concentrazione forzata su un unico processo. E'indubbiamente vero che ogni rivoluzione in campo di apprendimento stimola certe funzionalità e ne inibisce altre (in questo caso aumento dell'attenzione selettiva e diminuzione della capacità di concentrazione) e il bilancio non è sempre positivo o negativo ma semplicemente differente.

Un'altro termine appropriato all'apprendimento digitale è la parola "*multidevice*". Esso indica una peculiare attitudine a gestire seguire e rielaborare il flusso di storie o informazioni attraverso piattaforme multiple.

Ogni mezzo ha le proprie modalità d'uso e i propri sistemi di rappresentazione. Coloro che applicano un apprendimento digitale imparano a navigare fra queste plurime modalità diverse e talvolta contrastanti e compiere scelte sul modo migliore di esprimere le proprie idee in ogni contesto come autori e sul mezzo da cui apprendere come fruitori.

Si parla di codici alfabetici, di immagini, del cinema o della tv, che si sommano ai codici nuovi del digitale. La pluralità di codici ofidierni in cui i vecchi si sommano con i nuovi impone un'alfabetizzazione vasta e complessa, che come vedremo a proposito della formazione deve accostare un'educazione analogica a una digitale.

Infine introduciamo un parametro molto criticato, che avremo modo di commentare meglio più avanti, ossia quello di "*intelligenza digitale*".

Secondo Antonio Battro<sup>193</sup>, neuroscienziato del MIT e di Harvard, essa sarebbe l'abilità cognitiva di utilizzare l'alternativa sì/no per elaborare velocemente le specifiche di contesto dell'ambiente digitale in modo da minimizzarne le informazioni superflue ed utilizzare solo la quantità di informazione che ci serve per realizzare scelte e risolvere problemi.

---

<sup>192</sup> NICHOLAS CARR, *Internet ci rende stupidi? Come la Rete sta cambiando il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, 2011.

<sup>193</sup> ANTONIO BATTRO, PERCIVAL J. DENHAM, *Verso un'intelligenza digitale*, Ledizioni, 2010.

La ricaduta critica di questo nuovo processo di apprendimento involve soprattutto, secondo gli esperti come Carr<sup>194</sup>, la facoltà memonica.

Alcune forme di memoria sono sicuramente messe in crisi dall'uso sempre più frequente di dispositivi di archiviazione digitale<sup>195</sup>. Per contro molti sostengono che l'inibizione della memoria lasci però maggiore spazio alla facoltà creativa, per esempio la capacità di correlare informazioni e ideare nuove forme di rappresentazione.

Riassumendo quanto detto sin'ora possiamo affermare che i cambiamenti sopra descritti hanno generato un fenomeno definito come "spaesamento" dell'uomo contemporaneo. Il termine è sempre più diffuso sia in ambito filosofico che psicologico che artistico e tenta di descrivere questa peculiare condizione attuale di perdita di riferimenti, solipsismo e mancanza di protocolli universali di senso che connotano l'uomo contomporaneo.

Secondo quanto esposto nella presente trattazione lo spaesamento si genera anche a causa della disgregazione del canone epistemico che storicamente aveva invece rappresentato un punto di riferimento per le comunità umane.

Infatti lo spaesamento che l'uomo percepisce in maniera immediata e intima come uno spaesamento emotivo (ampiamente narrato nel '900 dalla filosofia esistenzialista) si origina a livello profondo anche da uno spaesamento sapienziale.

Il sapere e la conoscenza, organizzati in arti e scienze fungevano nelle società antiche come strumenti che l'uomo utilizzava per rafforzare, non solo il proprio potere sulla natura, ma anche per costruirsi un'identità culturale ed orientarsi nella complessità dell'esistenza.

Ad oggi il sapere manca di strutture che riconducono i dati ad un sistema interpretativo univoco e coerente e questo, se da una parte libera la conoscenza da limiti dogmatici propri di un pensiero chiuso, dall'altra non offre parametri efficaci di sintesi e giudizio generando nell'uomo un forte spaesamento verso l'ingente mole di dati, rappresentazioni ed esperienze con cui deve relazionarsi.

L'uomo assiste quindi a questa graduale rivoluzione del concetto di sapere, da universale a relativo, da oggettivo a intimo, che possiamo leggere attraverso un'analisi storica delle forme enciclopediche, in quanto strumenti peculiari di divulgazione delle conoscenze.

Da un punto di vista **sociale** i fenomeni di globalizzazione sono gli agenti che hanno radicalmente mutato i nostri paradigmi spazio/temporali ampliando enormemente il nostro habitat relazionale e cognitivo. Essi hanno generato una complessità e delocalizzazione che proprio nel momento in cui ci apre al mondo con facilità rende difficile l'orientamento nella varietà delle sue forme.

Si assiste ad una disgregazione, ad un mancato riconoscimento cognitivo dello spazio vitale percettivo e quindi epistemologico ed ontologico (dello spazio e tempo kantianamente fondanti l'appercezione umana). Se l'uomo di Leonardo era simbolicamente iscritto in un cerchio a rappresentare che egli è misura di tutte le cose, l'uomo di oggi non può più essere iscritto e descritto da uno spazio che lo circonda.

La rivoluzione digitale ha ulteriormente stravolto lo spazio e il tempo della conoscenza poichè le possibilità **tecniche** di accumulare tantissimi dati e interrogarli in maniera molto rapida hanno generato un sovraccarico di potenza, un cortocircuito nel sistema di ordinare i flussi dei dati.

Ossia un'incapacità di orientarsi nei contenuti o meglio dati, sapienziali a nostra disposizione.

Uno spaesamento che nasce dal fatto che l'uomo soccombe di fronte alla mole di sapere accessibile ed è incapace di effettuare una sintesi efficace dello scibile.

I compendi enciclopedici di arti e scienze non sono mai stati esaustivi, piuttosto ambivano ad essere esaurienti, ma sempre operando per sottrazione, semplificando non nel senso di impoverire ma di

---

<sup>194</sup> NICHOLAS CARR, *Internet ci rende...*

<sup>195</sup> Si tratterà più approfonditamente di questo tema nel capitolo seguente.

contrarre. La sintesi però implica sempre un processo interpretativo, decisionale che guida il modo di estrapolare e comporre i dati in un sistema di priorità, rilievi proprio dell'atto gnoseologico. Questo è quello che l'uomo contemporaneo sembra non fare: quell'atto limitativo, ma costitutivo del sapere umano, di creare una traccia narrativa.

E spesso accade che, di fronte alla complessità, cerca rifugio allo spaesamento non con la sintesi ma richiudendosi in una nicchia più piccola, in una dimensione microscopica del sapere ossia nella **specializzazione**. Questo ha creato un sistema di monadi disciplinari che difficilmente comunicano fra loro e non riescono quindi a contribuire a un sistema globale di senso.

Dall'altra parte i sistemi di conoscenza aperti hanno reso possibile una conoscenza sempre più domestica, *tailor made*, nella quale il singolo estrapola i dati che rispondono al suo interesse slegandoli da un percorso di conoscenza, ma anche da una legittimazione che era conferito al dato dal principio di autorialità. La cosiddetta **autorialità diffusa** dei social network o Wikipedia porta al proliferare del fenomeno *fake news*, ossia elementi quotidiani di spaesamento che pongono il soggetto in una impossibilità di discernere fra contenuti di verità e menzogne spesso a scopi propagandistici.

La disgregazione dei canoni del sapere non si manifesta soltanto nella fruizione del dato scientifico o sapienziale in senso stretto, ma anche nell'esercizio delle arti. Nelle epoche passate le tecniche e gli stili propri delle diverse arti erano insegnati attraverso una serie di regole o canoni che fungevano da struttura al processo creativo. La composizione musicale nasceva su temi, variazioni, arie. La composizione poetica su ritmi, strofe, stanze. Quella artistica su progetti iconologici, canoni iconografici con un fermo riferimento alla propria "scuola" di appartenenza.

Ad oggi il dissolversi dei paradigmi ha connotato diversamente l'esercizio delle arti. La musica, l'arte e la letteratura contemporanea danno vita a opere che manifestano un principio individuale, intimistico e disgregato/indipendente dal contesto socio culturale.

Lo spaesamento quindi non si legge solo come l'assoluto ripiegamento su se stesso richiesto all'artista che ormai si configura sempre più come cellula indipendente al di fuori di ogni stile o corrente, ma anche come effetto generato sugli spettatori.

Da una parte si assiste ad una produzione ingente di prodotti di "entertainment" che poco e nulla hanno a che fare con l'esercizio delle arti ma attraverso la loro semplicità di contenuti e linguaggi restituiscono ai fruitori un senso di familiarità, comfort e sicurezza cognitiva.

Dall'altra invece nel campo più prettamente artistico della sperimentazione l'arte si è trasformata in installazione, la musica è approdata alle frontiere dello "sperimental noise" o al flusso elettronico dove non è possibile identificare tracce e nemmeno ritmi e la poesia o letteratura diventa autobiografia e si iscrive nell'atto del puro intimismo, nel flusso di coscienza personale.

La carenza di strutture cognitive uniformi a cui ricondurre le opere ha generato nello spettatore una forte incapacità di giudicare e soppesare su un piano di valore l'opera che viene ad incontrare. Lo scollamento con la critica è ingente e spesso la critica stessa si limita solo ad accettare il dato artistico. Lo spaesamento nasce quindi dal fatto che le opere continuano ovviamente a produrre un impatto estetico sullo spettatore e con esso quindi un impatto emotivo che sempre consegue dallo scuotimento dei sensi, ma questa esperienza non riesce ad essere compresa fino in fondo in mancanza di una rielaborazione cognitiva dell'impulso sensoriale/emotivo.

Per evitare di cadere in banali allarmismi sul futuro in un tendenze di stampo luddista è bene pensare però, che significhi e cosa comporti storicamente il cambiamento operato dalle tecnologie digitali. A questo proposito sono di grande stimolo per la riflessione le parole di Boudrillard: "Questo è certamente un dato importante; ma infine, c'è davvero bisogno della verità? In fin dei conti, l'obiettivo dei media non è stato forse di eliminare effettivamente il principio morale e filosofico della verità, per installare al suo posto una realtà completamente ingiudicabile, una



situazione di incertezza che, se si vuole, può ben essere immorale e difficile da sopportare, ma che in certo modo è ironica? Se guardiamo alla cosa con ironia, scopriamo che i media si sono dedicati a smontare questo principio di verità, autorità e certezza che rappresenta del resto, bisogna dire, il fondamento di tutta una civiltà dal carattere autoritario e moralmente rigoroso. [...] E forse in tal modo essi ci liberano dal dovere di attenerci ai principi di verità, di obiettività, e di tutti i principi su cui è fondata la nostra morale. Tutto questo, evidentemente, è per noi destabilizzante, non c'è alcun dubbio, ma è sempre la stessa storia: da una parte si perde, in misura enorme, ma se si sa affrontare la situazione in una certa prospettiva si può pervenire a un'interpretazione ironica, nel senso che l'ironia può ispirare una visuale totalmente relativizzata e destabilizzata. Si può perdere, certamente, ma forse si possono anche trovare nuove regole per giocare”<sup>196</sup>.

In conclusione, faccio completamente mie le sue parole dicendo: “*Sono perciò radicalmente critico contro i media nel quadro del sistema dei valori umanistici, ossia quello che noi conosciamo e che è nostro: a questo livello bisogna essere assolutamente critici e addirittura spietati. Se però si affronta la questione diversamente, e ci si pone al di là della fine, al di là di quel principio, in un eventuale altro universo, allora non si può dire: può darsi che i media, la tecnica, eccetera non siano che operatori di qualcosa che non so descrivere, di un gioco, di ironia, non so...*”<sup>197</sup>.

I prossimi due capitoli saranno volti a delineare un confronto storico fra i modelli di apprendimento passati e quelli attuali, esaminandoli più nello specifico nelle loro funzioni cognitive e logiche per giungere ad una conclusione che segni la strada di un possibile superamento di questa dicotomia.

---

<sup>196</sup>JEAN BAUDRILLARD, *Il virtuale ha assorbito il reale*, Intervista sul canale Mediamente, Parigi, 11/02/1999. Accessibile su <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/audrillard.htm>

<sup>197</sup> *Ibid.*

SECONDA PARTE  
ARCHITETTURE A CONFRONTO. IL CONCETTO DI VIRTUALE E GLI SPAZI DEL SAPERE  
DA CAMILLO AL CIBERSPAZIO

### §2.2.1 Conoscenze virtuali

Ciò che cercheremo di andare ad indagare in questo capitolo è il tipo di architettura della conoscenza che caratterizza i sistemi antichi e quelli contemporanei.

Come è stato già delineato nella parte precedente della trattazione, a diverse concezioni e configurazioni di spazio corrispondono conseguenze sul piano cognitivo che a loro volta si riflettono nei sistemi di informazione e conoscenza attuati dagli uomini nel loro rapporto con il reale.

Ciò che pare importante significare è che, sia i sistemi antichi presi sopra in esame, in particolare il Theatro di Camillo, che i sistemi contemporanei che si muovono nell'etere digitale sono definibili sistemi virtuali di conoscenza che si muovono in luoghi virtuali del sapere.

L'aggettivo virtuale infatti racchiude diversi significati a seconda dell'ambito in cui viene utilizzato. Le origini del termine virtuale ci riportano alla parola romana *virtus*, virtù, valore inteso originariamente con riferimento alla forza del *vir romanus* in senso militare.

Solo dopo il termine *virtus* si arricchisce di connotazioni morali dopo le prove affrontate con coraggio dai primi martiri cristiani.

Ma è nella filosofia scolastica medioevale che il termine *virtus* subisce il primo grande slittamento semantico dal concetto di forza a quello di dimensione potenziale del reale. Si tratta di un concetto utilizzato per indicare un essere in potenza che si sta realizzando in atto. L'esempio più pregnante di derivazione aristotelica è quello del seme e dell'albero. Il seme ha dentro di sé in potenza l'albero, mentre l'albero adulto è l'atto in cui il seme si realizza. I filosofi scolastici intendono ancora una "forza" vitale, tutt'altro che passiva o privativa a livello ontologico, nel concetto di potenza: anzi il virtuale è proprio l'essere che realizza pienamente e compiutamente sé stesso nel passaggio da potenza ad atto.

Il concetto attuale di virtuale al quale ci riferiremo è quello della fisica moderna che lo oppone a reale con il senso di esistente solo al livello concettuale, convenzionale, non corrispondente alla realtà. Con virtuale si denota un potenziale effetto producibile in campo reale, che tuttavia non è ancora diventato atto.

Nella contemporaneità, però, possiamo dire che l'uso più paradigmatico di virtuale è quello mutuato dall'ambito informatico; virtuale è ogni manifestazione che può essere simulata attraverso un computer. La simulazione e l'emulazione del reale sono le chiavi semantiche che danno corpo al nostro concetto di virtualità.

Oggi inoltre, in particolar modo a partire dagli anni Novanta, il concetto di virtuale è associato al campo della "realtà virtuale" (*Virtual Reality* o V.R.) termine coniato nel 1989 da Jaron Lanier e da lui usato per definire una tecnologia avanzata che collega calcolatori a sensori che stimolano i sensi umani e permettendo un'interazione pressoché totale tra il soggetto agente e la macchina.

Il filosofo francese Lévy<sup>198</sup>, in un suo celebre saggio sul virtuale, dopo aver opportunamente premesso che ogni rappresentazione immateriale è anch'essa reale, al fine di chiarire la confusione generata dal termine virtuale, utilizzato sempre più spesso nell'accezione associata alla realtà virtuale sopra esposta ossia per indicare qualcosa di falso o di simulato, ha definito il virtuale come uno dei possibili modi di essere del reale. Questo non ha quindi nulla a che vedere con il concetto di falsità, ma piuttosto con il concetto di potenziale da contrapporsi all'attuale, come accadeva nell'antico pensiero scolastico.

Detto in altri termini, come suggerito da Maria Bettetini, il virtuale non è esclusivamente falsità, simulazione o quella pratica ludica contemporanea con caschi e sensori, ma *“il virtuale è intorno a noi, dentro di noi che siamo già immersi nel virtuale semplicemente perché il virtuale era già. Nel telefono, che porta con una voce anche un pensiero ed un cuore, ma anche nei sogni condivisi; nel televisore, ma anche nei telegrammi; nei videogiochi, ma anche negli scacchi”*<sup>199</sup>.

Il virtuale è anche rielaborazione del reale, trasposizione dei contenuti di realtà su di un piano sintetico.

In questa connotazione del termine (ri)fondata da critici digitali come Lévy, possiamo collocare le esperienze di architetture virtuali del sapere dell'antichità.

Celebre e forse abusata è la citazione della Caverna di Platone, come archetipo della virtualità. Lo spazio di conoscenza del prigioniero platonico è virtuale in molti sensi: sia nell'accezione attuale e neutra di proiezione e sintesi del reale, sia nell'accezione attuale ma negativa di simulazione come inganno, depotenziamento del reale, esperienza alienante e lontana dalla verità.

Lo spazio della caverna delimita un falso sapere che anticipa in maniera sorprendente le distopie dei pensatori moderni che si passeranno in rassegna qui sotto.

Ritengo interessante concedersi una piccola digressione per notare come Platone sia pioniere del concetto di virtuale non solo in ambito filosofico e narrativo, ma anche come concezione fisica e geometrico dello spazio virtuale.

Infatti in uno dei suoi ultimi dialoghi noti, il *Timeo*, pone come base dei quattro elementi fondamentali o radici, ossia il fuoco, la terra, l'acqua e l'aria, la medesima materia di cui fa uso la realtà virtuale: un'infinità di minuscoli triangoli che composti insieme possono riprodurre qualsiasi forma o realtà mondo possibile. Esattamente Platone spiega a Timeo: *“E prima di tutto, che fuoco e terra e acqua e aria siano corpi, è chiaro ad ognuno. Ma ogni specie di corpo ha anche profondità; e la profondità è assolutamente necessario che contenga in sé la natura del piano, e una base di superficie piana si compone di triangoli... E tutti questi elementi bisogna concepirli così piccoli che nessuna delle singole parti di ciascuna specie possa essere veduta da noi per la sua piccolezza, ma, riunendosene molte insieme, si vedano le loro masse”*<sup>200</sup>.

Il Demiurgo per plasmare il tessuto del mondo utilizza le stesse tecniche che l'uomo contemporaneo, nei panni anch'esso di un novello demiurgo, adopera per dare profondità e consistenza spaziale alla realtà virtuale. Infatti con un numero sufficientemente elevato di triangoli si può modellare qualunque superficie bi e tridimensionale, anche quelle più curve e irregolari.

Per Platone tuttavia, l'emulazione del reale rimane esperienza privativa e depotenziante per l'uomo, che deve sfuggire al dominio delle rappresentazioni fugaci per rivolgere il proprio intelletto alle forme pure dell'essere, ossia alle idee. Nasce sempre in seno a Platone l'accusa contro le arti visive, come foriere di inganno per il popolo. Già nell'antica Grecia gli esemplari trompe-l'oeil di Zeusi e

---

<sup>198</sup> PIERRE LÉVY, *Il Virtuale*, Raffaello Cortina, Milano, 1997

<sup>199</sup> MARIA TILDE BETTETINI, *Prefazione a Pierre Lévy*, Il Virtuale, Raffaello Cortina, Milano, 1997

<sup>200</sup> PLATONE, *Timeo*, in *Dialoghi politici lettere*, UTET 1996, vol I, pp.778-784.

Parrasio, anche oggetto del celebre aneddoto narrato da Plinio il Vecchio<sup>201</sup>, furono additati come minaccia per il popolo. Così pure, come vedremo meglio in seguito, la virtualizzazione nel senso di astrazione, rappresentazione irrealistica e sintesi dello spazio operata dalla prospettiva sciolse i paradigmi concettuali umani.

La storia delle arti, tramite una crescente ambizione di verosimiglianza, divenne sempre più realistica con l'invenzione della fotografia, dal cinema fino ad oggi, con le simulazioni immersive al computer e le tecnologie tridimensionali dell'*oculus rift* e di fronte a tutte queste forme di espressione umana, rimane inalterata la reazione dell'uomo, che a fianco alla meraviglia e alla celebrazione, porta sempre il nucleo della diffidenza platonica, del rifiuto di artifici tecnici che alienino l'uomo dalla realtà.

Un altro precursore delle idee moderne di spazio virtuale come dimensione illusoria e fittizia è Cartesio, che nell'estremizzare il concetto fondante della sua speculazione filosofica, ossia il dubbio metodico, arriva a concepire che l'esistenza umana sia solo un crudele inganno simulato da un ente malvagio. Egli chiama questo demone Genio maligno e lo denota come concetto limite di "dubbio iperbolico". L'esistenza del Genio cattivo viene per la prima volta postulata da Cartesio nella prima delle sue *"Meditationes de prima philosophia"* del 1641, nei seguenti termini: *"Io supporrò, dunque, che vi sia, non già un vero Dio, che è fonte sovrana di Verità, ma un certo cattivo genio [genium aliquem malignum], non meno astuto e ingannatore che possente, che abbia impiegato tutta la sua industria ad ingannarmi. Io penserò che il cielo, l'aria, la terra, i colori, le figure, i suoni e tutte le cose esterne che vediamo, non siano che illusioni e inganni, di cui egli si serve per sorprendere la mia credulità. Considererò me stesso come privo affatto di mani, di occhi, di carne, di sangue, come non avente alcun senso, pur credendo falsamente di aver tutte queste cose."*<sup>202</sup>

La mancanza di un corpo che funga da sostrato al nostro pensiero è l'esatta anticipazione della distopia dipinta in più e più forme da tutte le attuali concezioni note con il nome di "cervello in vasca" o "*brain in a vat*". Questo argomento Cartesiano è quindi forse fra tutte le visioni antiche di virtualità, quella che più permea la contemporaneità, sia da un punto concettuale che soprattutto come suggestione estetica ed artistica.

Il cinema e la narrativa sono le arti che più hanno tratto spunto da questa ipotesi dando vita dagli anni '80 circa del Novecento (la narrativa già dagli anni '60) ad oggi ad una vera e propria letteratura sul tema. Ma anche i principi della ricerca robotica intesi come intelligenze artificiali, che spiegheremo meglio nel prossimo capitolo, partono dal presupposto di poter slegare i processi cognitivi dalla realtà del corpo umano.

Non è questa sede opportuna per una disamina approfondita della vastissima cinematografia e narrativa sul tema, ma basti sintetizzare che tendenzialmente questi affreschi di realtà futuristiche nelle quali l'uomo ha perso il legame fra corpo e mente o dove le intelligenze artificiali si sono evolute al livello cognitivo umano, vengono rappresentate in toni problematici, se non tragici, e connotati da visioni in cui il popolo è prigioniero, soggiogato, sottomesso, dominato, apatico...

Queste rappresentazioni di mondi virtuali si basano anche su un concetto popolare nel lessico comune come nella letteratura, ossia lo spazio virtuale indicato come "*cyberspazio*" o sul modello dell'inglese "*cyberspazio*".

---

<sup>201</sup> «...venne a gara con il contemporaneo Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore. » Plinio il Vecchio, Storia naturale XXXV 65-66.

<sup>202</sup> RENE DESCARTES, *Opere*, Laterza, Bari, 1967, vol. I, pp. 199-204.

Esso rappresenta una dimensione immateriale che collega tutti i computer del mondo in un'unica rete per fare in modo che tutti gli utenti interagiscano tra loro, ossia uno il nuovo spazio originato dall'esperienza digitale. Il Ciberspazio è anche definito come lo "spazio concettuale" dove le persone interagiscono usando tecnologie per la comunicazione mediata dal computer (computer mediated communication, CMC)<sup>203</sup>

Questa terminologia, che si origina dal composto di cibernetica e spazio, compare nella prima metà degli anni ottanta nella fantascienza cyberpunk di William Gibson che narra di comunità umane ed entità fantascientifiche che popolano vari tipi di realtà virtuali.

In uno dei suoi romanzi che rese celebre questo termine, ossia il *Neuromante*<sup>204</sup> (*Neuromancer*, 1984), Gibson lo descrive così: *“Cyberspazio: un'allucinazione vissuta consensualmente ogni giorno da miliardi di operatori legali, in ogni nazione, da bambini a cui vengono insegnati i concetti matematici... Una rappresentazione grafica di dati ricavati dai banchi di ogni computer del sistema umano. Impensabile complessità. Linee di luce allineate nel non-spazio della mente, ammassi e costellazioni di dati. Come le luci di una città, che si allontanano [...]”*

La disgiunzione del principio cognitivo dal sostrato materiale è il nucleo della visione di un'altro celebre padre e pioniere dello spazio digitale: John Perry Barlow<sup>205</sup>. Egli nel 1990 fondò la Electronic Frontier Foundation (EFF) con lo scopo di difendere i diritti civili della libera espressione nell'universo internet. Barlow, nel rispetto della piena filosofia hacker, vede nella rete digitale un meta-spazio libero da ogni costrizione, un eden senza peccato dove gli uomini possano vivere nella piena autoespressione: *“In questo mondo silenzioso, tutta la comunicazione è digitata. Per entrare in esso, ci si deve liberare sia del corpo che dell'ambiente circostante e si diviene solo una cosa fatta di parole. Si può vedere quello che i nostri interlocutori stanno dicendo (o che hanno detto di recente), ma non come sono loro fisicamente, né il luogo dove si trovano. Gli incontri in questa città virtuale sono continui e le discussioni variano dagli ambiti sessuali ai programmi di deprezzamento.*

*Se sia un singolo trillo telefonico o milioni, essi sono tutti connessi fra di loro. Collettivamente, formano ciò che gli abitanti della città virtuale chiamano la Rete. Essa si estende attraverso l'immensa regione dello stato di elettroni, microonde, campi magnetici, luci intermittenti che lo scrittore di fantascienza William Gibson battezzò Ciberspazio.”*<sup>206</sup>

La visione di Barlow del ciberspazio, o più in generale di internet, ha dei toni diversi da quella dello scrittore Gibson: il ciberspazio di Gibson è una dimensione narrativa, uno scenario affascinante che spinge il reale alla fantascienza; il ciberspazio di Barlow ha decisamente il sapore di una grande utopia realizzata e una connotazione decisamente politica.

Barlow vede nel ciberspazio una potenzialità sociale più che una suggestione estetico-culturale e questo è dimostrato dall'intensa attività della sua fondazione, ma anche della sua carriera politica.

Fra i teorici contemporanei del digitale non annoveriamo però soltanto personaggi entusiasti della rete come Barlow, ma anche molti pensatori che sulla traccia della tendenza platonica o cartesiana vedono in internet un simulacro del reale foriero di conseguenze negative sulla socialità e sul pensiero umano.

Uno dei più celebri esponenti della critica radicale al mezzo informatico, è sicuramente Jean Baudrillard un filosofo e sociologo francese che ha studiato ampiamente il contemporaneo con

---

<sup>203</sup> ROGER FIDLER, *Mediamorfosi*, Guerrini e Associati, Milano 2000, pp.89-90. Fidler cita il guru Reinghold e il suo saggio del 1993 *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*.

<sup>204</sup> WILLIAM GIBSON, *Neuromante*, Mondadori, Milano 2017.

<sup>205</sup> Sul concetto di spazio digitale di Barlow, vedi ivi cap. 2, §2.2.3

<sup>206</sup> JOHN PERRY BARLOW, *Crime & Puzzlement*, Electronic Frontier Foundation, 1990

particolare riferimento alla società capitalista. In una sua intervista già ivi citata in precedenza, dal titolo evocativo "*Il virtuale ha assorbito il reale*", il filosofo dichiara: "ciò che viene chiamata la realtà virtuale ha senza dubbio un carattere generale e in qualche modo ha assorbito, si è sostituita alla realtà nella misura in cui nella virtualità tutto è il risultato di un intervento, è oggetto di varie operazioni. Insomma tutto si può realizzare di fatto, anche cose che in precedenza si opponevano l'una all'altra: da una parte c'era il mondo reale, e dall'altra l'irrealtà, l'immaginario, il sogno, eccetera. Nella dimensione virtuale tutto questo viene assorbito in egual misura, tutto quanto viene realizzato, iper-realizzato. A questo punto la realtà in quanto tale viene a perdere ogni fondamento, davvero si può dire che non vi siano più riferimenti al mondo reale."<sup>207</sup>

Il virtuale come dimensione potenziale per eccellenza, fa coesistere ogni potenza dell'essere senza conflitto o contraddizione, come invece avviene nella realtà che è potenza realizzata, ossia atto.

La dimensione potenziale della virtualità non ha limiti spazio-temporali al contrario di quella attuale realizzata che si manifesta sempre nei limiti spazio-temporali connessi alla materia. "*In relazione allo spazio si ha l'impressione che esso si moltiplichi nel mondo virtuale, che si abbia la capacità di abbracciare tutti gli spazi possibili; per quanto riguarda il tempo, al contrario, si percepisce una contrazione straordinaria, la quale fa sì che tutto si riduca all'istante dell'operazione che avviene in quel momento particolare, e che subito dopo non vi sia più ricordo.*"<sup>208</sup>

Questa dimensione dove tutto è possibile rimane slegata dal reale e lo assorbe in una iperdimensione panteista: "*Nel virtuale ci si immerge, ci si tuffa dentro lo schermo. Lo schermo è un luogo di immersione, ed ovviamente di interattività, poiché al suo interno si può fare quel che si vuole; ma in esso ci si immerge, non si ha più la distanza dello sguardo, della contraddizione che è propria della realtà. In fondo tutto ciò che esisteva nel reale si situava all'interno di un universo differenziato, mentre quello virtuale è un universo integrato [...] Di certo qui le care vecchie contraddizioni fra realtà e immaginazione, vero e falso, e via dicendo, vengono in certo modo sublimati dentro uno spazio di iper-realtà che ingloba tutto.*"<sup>209</sup>

Il concetto di virtuale a cui questa trattazione vuole invece far riferimento è quello che anima il progetto del *Theatro* di Giulio Camillo, un esempio di virtualità intesa in un'ottica positiva di esplorazione e avvicinamento al reale, ossia di conoscenza, del tutto diversa sia dall'interpretazione negativa di emulazione ingannevole del vero, sia da quella idealizzata di dimensione utopica della compiuta libertà politico-culturale degli individui.

Il richiamo a Platone può comunque essere condotto, anche poiché la filosofia alla base del pensiero di Camillo è definita da una matrice neo-platonica, ma il nesso fra i pensieri dei due autori avviene su altre basi concettuali.

Platone suggerisce che noi siamo già in una forma di realtà "virtuale" che, pur illudendoci, rappresenta una copia del Vero, un primo stadio della conoscenza, attraverso il quale possiamo giungere speculativamente alla realtà ultima e prima delle forme.

Come chiarisce Stefano Colonna a proposito di una suo saggio sul rapporto fra Camillo e il Virtuale, "*la virtus etimologicamente evocata dal titolo Il mondo virtuale di Giulio Camillo richiama dunque la potenza, il mondo delle idee, il virtuale contrapposto, ma anche presupposto del reale. Il virtuale come matrice, idea prima, a priori.*"<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Il virtuale ha assorbito il reale*, Intervista sul canale Mediamente, Parigi, 11/02/1999. Accessibile su <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/audrillard.htm>

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> STEFANO COLONNA, "*Il mondo virtuale di Giulio Camillo: storia e progetto.*" in "Il mondo virtuale di Giulio Camillo, Festina Lente Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica, 6 maggio 2015.

In concetto è ribadito anche da Corrado Bologna, che nel medesimo ciclo di studi suddetto chiarisce che: *“Dunque, alla base del progetto di Camillo, risiede il sogno rinascimentale di racchiudere in una rappresentazione visiva gli infiniti significati dell'universo, nella convinzione che i segni siano di per sé caratteri magici, con la facoltà cioè di coincidere con le cose stesse e con le inaccessibili armonie che governano l'universo.”*<sup>211</sup>

La virtualità di Camillo è una dimensione che fa sintesi del reale, che lo rappresenta e traspone in uno spazio di conoscenza fatto su scala inferiore e “a portata” e “a misura” d'uomo. Il motivo per cui Camillo simula il reale è per permettere all'uomo di conoscerlo più facilmente in una dimensione materiale umana e non divina. Ma nel Teatro non vi è differenza fra la Realtà e le sue rappresentazioni virtuali, che sono chiavi o cifre capaci di condurre alla conoscenza della Causa: *“questa alta et incomparabile collocazione fa non solamente officio di conservarci le affidate cose, parole, et arte, che a man salva ad ogni nostro bisogno informati prima che le potremo trovare; ma ci dà anchor la vera sapienza, ne' fonti di quella venendo noi in cognition delle cose delle cagioni et non dalli effetti”*<sup>212</sup>.

Come chiarito nel capitolo precedente, la dimensione virtuale di Camillo, non è quella del contenitori di dati, capace solo di archiviare ed informare come l'attuale rete internet, ma anche e soprattutto di generare “la vera sapienza”, ossia di condurci dalla dimensione degli effetti (i dati) a quella delle cause (la realtà).

La distanza fra realtà e rappresentazione deve rimanere forte e chiara in un sistema virtuale che voglia esplorare il vero e generare conoscenza piuttosto che offuscarla.

La virtuosità del virtuale, alla quale vogliamo fare riferimento in questa trattazione, sta nel raffigurare una dimensione o proiezione potenziale del reale che al reale ci riconduca, arricchiti di una nuova esperienza finalizzata proprio a comprenderlo meglio.

### § 2.2.2 Spazio e conoscenza nell'antichità

L'antichissima metafora di Kosmos e Kaos ricorrente nella mitologia greca e risalente alla *Teogonie* di Esiodo, ci introduce ad un concetto centrale delle antiche architetture dello spazio.

Il cosmo ha origine grazie ad un lavoro che plasma la materia informe e gli dà ordine. Il nostro mondo è per primo una creazione architettonica e razionale che tiene a bada la costitutiva natura amorfa della materia. Il vero significato di *kaos*, non è propriamente quello odierno di disordine, bensì quello di spazio aperto, non definito. Il nome greco *χάος* contiene infatti la stessa radice *χα-* dei verbi *χαίνειν*, *χάσκειν*, «essere aperto, spalancato».

Costruire lo spazio significa tenere a bada un principio di kaos che non è mai scomparso dall'esistente. Come ci ricorda Nietzsche, l'apollineo e il dionisiaco, il kosmos e il kaos coesistono dalle origini e si oppongono costantemente in una tensione verso l'equilibrio.

Il pensiero greco teorizza lo slancio metafisico della teogonia nella locuzione “*horror vacui*”. L'orrore del vuoto nell'antica Grecia permea tutti gli ambiti delle operazioni umane: si manifesta non solo nelle arti, ma anche nel concetto di spazio fisico tanto che Aristotele, in polemica con la

---

<sup>211</sup> La citazione è tratta da DEBORA VAGNONI, *“Itinerario di sapienza e conoscenza virtuale nel “Teatro della memoria” di Giulio Camillo”* in “Il mondo virtuale di Giulio Camillo, Festina Lente Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica, 6 maggio 2015.

<sup>212</sup> LINA BOLZONI, *L'idea...*

fisica democritea, asseriva l'inesistenza di spazi vuoti. Il motto "la natura aborre dal vuoto" ricorre letteralmente all'allegorie in cui dal buco nero dello spazio aperto, è scaturita la natura.

Questo concetto ci aiuta a capire che lo spazio aperto, non delimitato, non definito viene rifuggito dalla cultura antica perchè non appartiene al nostro mondo, anzi esso rappresenta l'anti-dimensione della natura. A livello filosofico tutto questo si esprime in senso essenziale nella dicotomia parmenidea "L'essere è e non può non essere, il non essere non è e non può in alcun modo essere". L'infinito e l'indefinito nascono come negazioni e contrapposizioni dell'esistente e non possono essere pensate. « ... Orbene io ti dirò, e tu ascolta accuratamente il discorso, quali sono le vie di ricerca che sole sono da pensare: l'una che "è" e che non è possibile che non sia, e questo è il sentiero della Persuasione (infatti segue la Verità); l'altra che "non è" e che è necessario che non sia, e io ti dico che questo è un sentiero del tutto inaccessibile: infatti non potresti avere cognizione di ciò che non è (poiché non è possibile), né potresti esprimerlo... Infatti lo stesso è pensare ed essere.»<sup>213</sup>

Per questo il greco pensa il finito e rifugge l'infinito come dimensione non appartenente al mondo reale.

Nella Grecia più matura di Platone il mito della creazione narrato da Esiodo viene riproposto nella celebre allegoria del Demiurgo contenuta nel Timeo.

Come mette in luce Stabile in uno scritto sulla evoluzione del concetto di sfera<sup>214</sup> "nella mente dell'architetto divino il Demiurgo-artefice contempla l'eidos mentale e acorporeo del progetto e lo trasferisce in solida morphé usando la geometria e non le mani come grande schema mediatore tra noetico e materico"<sup>215</sup>. Infatti nella concezione platonica la forma o eidos mentale, lo schema geometrico e la forma o morphé fisica sono i tre gradi sequenziali della genesi. Le morfogenesi procede per sommatoria di geometrie dove l'elemento retto genera le forme poligonali e il curvo il rotondo.

"Il poligonale dà luogo all'alterità molteplice di figure sottordinate in una gerarchia di specie e di individui di diversità indefinita, il rotondo dà luogo all'identità dell'Uno sotto la forma identica e ricorsiva del cerchio e della sfera in quanto individui unici di una specie unica di un genere unico"<sup>216</sup>.

Come anticipato nel precedente capitolo, gli elementi curvi che pur esistono nelle molteplici forme terrene sono comunque composizioni di triangoli, che opportunamente piccoli riescono a simulare rotondità. La sfericità invece è attributo riservato al divino e alla creazione perchè è emblema di unicità e identità. La sfera, come sostiene Platone, è infatti "il solo ente geometrico monoeides, cioè costituente un'una e unica specie. Alla perfezione del perennemente identico essa aggiunge il perennemente unico"<sup>217</sup>.

Cosa implica allora l'unicità del cosmo? Per tornare al concetto iniziale delle Teogonie, implica che essa è tutto ed è un tutto finito e conchiuso che si oppone all'infinito. La nozione di sfera non è solo un concetto geometrico è una funzione ontologica rappresentante il concetto di divinità.

---

<sup>213</sup> PARMENIDE, *Poema sulla natura, i frammenti e le testimonianze indirette*, Bompiani, Milano 2003.

<sup>214</sup> GIORGIO STABILE, *Intorno alla sfera prima e dopo Copernico. Una veduta conclusiva*, in "Sphaera Forma immagine e metafora tra medioevo ed età moderna" a cura di Pina Totaro e Luisa Valente, Leo S. Olschki Editore, Firenze e CNR Edizioni, 2012.

<sup>215</sup> *Ivi* p.433

<sup>216</sup> *Ivi* p.434

<sup>217</sup> *Ibid.*



Leggiamo con chiarezza questi significati direttamente nelle parole del Timeo:

*“Perciò lo arrotondò a forma di sfera, ugualmente distante in ogni punto dal centro alle sue estremità, in un'orbita circolare, che è fra tutte le forme la più perfetta e la più simile a se stessa, avendo pensato che il simile fosse di gran lunga più bello del dissimile. Lasciò con cura tutt'intorno la sua superficie esterna per molte ragioni. Infatti non aveva nessun bisogno di occhi, dal momento che all'esterno non era rimasto nulla da vedere, né d'orecchi, poiché non vi era nulla da udire: e intorno non vi era aria che chiedesse di essere respirata, e neppure aveva bisogno di un qualche organo per ricevere in sé il nutrimento, né per espellere i residui. Nulla infatti poteva lasciare andare via, e nulla gli si aggiungeva da nessuna parte - d'altronde al di fuori non vi era niente -, ma il mondo è stato generato ad arte per cui procura da solo a se stesso il nutrimento mediante la sua corruzione, e tutto agisce e patisce da sé e per sé: il suo ordinatore ritenne infatti che esso sarebbe stato migliore se fosse bastato a se stesso che se avesse avuto bisogno di altri”<sup>218</sup>.*

Non vi sono varchi o aperture nella superficie sferica perchè essa è la completezza e di nulla oltre a sè ha bisogno.

Questa concezione della sfera viene assimilata e anzi ulteriormente arricchita nella filosofia di Aristotele che la dota dei medesimi attributi nel *De Caelo* e la rende geometria per eccellenza nella dimensione metafisica. L'armonia delle sfere da Pitagora ad Aristotele si collega indissolubilmente alla perfezione divina fino ad arrivare al Medioevo di Dante.

Prima di arrivare alla concezione di spazio rinascimentale nella quale il Theatro di Camillo si colloca, è bene analizzare brevemente il contributo filosofico di un altro pensatore antico che è stato cardine di riferimento per gli intelletti *novi* dell'età umanistica, ossia Plotino.

Plotino partendo dalle dottrine platoniche delinea una visione originale di metafisica che nutre il pensiero esoterico di Camillo e di molti suoi contemporanei.

Nella riflessione di Plotino il concetto di unità e molteplicità diventa l'asse portante di un ragionamento che si delinea in una dicotomia di attributi fra Dio e la materia.

Per comprendere meglio il significato e l'utilizzo del concetto di sfera in Plotino faremo riferimento ad un contributo di Riccardo Chiaradonna<sup>219</sup>.

L'autore ci aiuta a compilare una serie di ricorrenze del termine di sfera e cerchio negli scritti di Plotino come metafore della dimensione trascendente, intellettuale, scientifica...

La prima allegoria che troviamo è quella fra la sfera e l'anima e fra la sfera e l'Intelletto.

Nelle *Enneadi* infatti *“l'Uno è caratterizzato come «centro dell'anima»<sup>220</sup>”* mentre *“intelletto e anima sono descritti come cerchi di luce concentrici intorno a un centro”<sup>221</sup>*; ed ancora *“l'Intelletto è paragonato a un cerchio che ottiene la sua «potenza» (du-namis) dal centro”*. Infine *“Uno, Intelletto e anima, ciascuno dei tre principi metafisici, sono dunque di volta in volta caratterizzati da Plotino come i “centri” dai quali procedono, e verso i quali convergono, i molteplici raggi di cerchi o sfere”<sup>222</sup>*.

Anche il mondo noetico in Plotino è rappresentato come una «sfera intelligibile» (*sphaira noêtê*) e l'Intelletto come una sfera trasparente e priva di massa.

---

<sup>218</sup> PLATONE, *Timeo*, III, in Opere, vol. I, Laterza, Bari 1967.

<sup>219</sup> RICCARDO CHIARADONNA, *L'analogia del cerchio e della sfera* in “Plotino in Sphaera Forma immagine e metafora tra medioevo ed età moderna” a cura di Pina Totaro e Luisa Valente, Leo S. Olschki Editore, Firenze e CNR Edizioni, 2012.

<sup>220</sup> PLOTINO, *Enneadi*, IV 3 [27], 17.12-16.

<sup>221</sup> *Ivi*, in VI 8 [39], 18.1-22

<sup>222</sup> RICCARDO CHIARADONNA, *L'analogia del cerchio...*, p.16.

A questi passi si aggiungono quelli, di carattere cosmologico, nei quali Plotino riporta il motocircolare degli astri alla causalità delle sostanze intelligibili.

Il moto circolare degli astri è, tra i moti corporei, quello che più si approssima alla natura degli intelligibili; per questa ragione, esso è contrapposto al moto rettilineo proprio del mondo sublunare.

Questo motivo era già analogamente presente nel Timeo dove si affermava che l'anima ha forma e moto circolari così come il cosmo ha forma e movimenti sferici. Anche *“i fenomeni dei cieli sono dovuti al movimenti di pensiero perfettamente circolari e regolari nell'in-telligenza dell'Anima del mondo che guida il cosmo”*<sup>223</sup>.

Secondo quanto riassume Chiaradonna quindi, *“le proprietà del cerchio costituiscono dunque la migliore approssimazione possibile per cogliere il rapporto tra uno e molti che vale per principi sovrasensibili, non soggetti ai condizionamenti dei corpi. Da questo punto di vista, l'analogia del cerchio e della sfera ha una stretta connessione con quella della scienza e dei suoi teoremi, anch'essa usata più volte da Plotino per esprimere (tanto a proposito dell'anima quanto a proposito dell'Intelletto) il rapporto di totale interpenetrazione tra tutto e parti nelle sostanze intelligibili [...] E l'Intelletto è, come intero, tutte le Forme, mentre ogni singola Forma è un singolo Intelletto, come la scienza intera è tutti i teoremi, mentre ciascuno è parte della scienza intera, non come se fosse spazialmente distinto, ma perché ciascuno possiede una potenza nell'intero”*<sup>224</sup>.

Secondo quanto vedremo nel prossimo capitolo, anche molti teorici della rivoluzione digitale sostengono che tutto sia collegato e che la conoscenza debba basarsi sulle connessioni fra tutti i dati della scienza. Quali sono allora le differenze fra queste due architetture esplorative della conoscenza?

La prima e più evidente a livello spaziale è che gli antichi avevano creato uno spazio della conoscenza chiuso, finito delimitato. Come emerso dall'analisi sopra, il non-limitato è per gli antichi dimensione negativa che non produce conoscenza e non è affine alla vita, alla natura e quindi al pensiero umano.

Infatti Chiaradonna ci ricorda a proposito del concetto di sfera di Plotino che *“l'analogia del cerchio è introdotta come uno strumento del 'ragionamento' (logos), volto al fine di ottenere chiarezza (saphêneias heneka) circa la struttura della molteplicità intelligibile.[...] L'idea di fondo fatta propria da Plotino sembra, in effetti, questa: l'analisi del cerchio e delle sue proprietà corrisponde a un modo di pensiero più chiaro e accessibile a noi rispetto al modo di pensiero capace di cogliere la struttura delle sostanze noetiche; per questa ragione, considerare le proprietà del cerchio (le quali corrispondono in parte a quelle delle realtà intelligibili) costituisce una prima approssimazione per pervenire alla conoscenza delle proprietà delle sostanze intelligibili, le quali ci sono molto meno familiari”*.<sup>225</sup>

E' interessante notare come l'elemento allegorico della sfera si ritrovi fedelmente nel Theatro di Camillo trasposto in elementi astrologici. Il discorso sulla sfera diventa discorso sui Pianeti, ma il concetto resta il medesimo.

---

<sup>223</sup> Ivi, p.17-18.

<sup>224</sup>Ivi, p. 20-21.

<sup>225</sup> Ivi, p. 23-24.

Sul concetto di spazio proprio del Rinascimento è utile ricordare anche la riflessione di Wittkower in *“Principi architettonici nell’età dell’umanesimo”*<sup>226</sup>. Egli partendo dall’analisi delle grandi opere architettoniche di Alberti e di Palladio, mette in luce che la genesi dell’organizzazione dello spazio nell’età dell’Umanesimo si basa su un sistema di rapporti armonici che istituiscono una relazione fra le proporzioni del corpo umano e quelle dell’edificio. Questo fa sì che si vada a creare un legame strutturale tra uomo, natura e universo. Le forme geometriche, cioè, come già esplicitato nell’analisi del pensiero di Plotino, vengono investite di un valore simbolico restituendoci un’idea dell’architettura rinascimentale come la rappresentazione di una convinzione quasi religiosa astratta in termini di ordini naturale.

Plotino ritiene come Vitruvio, come Palladio, come Camillo, che da ogni parte si possa risalire al tutto perchè ciascuna porzione dell’essere è ontologicamente collegata, anzi le parti sono emanazione della stessa sostanza.

E’ secondo questo principio che l’attività mnemonica diventa sapienziale in Camillo.

Poiche tutto è collegato da un qualunque punto si può dedurre l’intero, così come da qualunque forma dell’esistenza risalire al Principio o Dio.

Il Theatro serve a percorrere quella strada di senso che riconduce il multiverso all’universo, il molteplice all’Uno.

Collegare i dati presenti nella memoria significa comprendere. Ma solo a condizione che i collegamenti siano operati seguendo un itinerario di conoscenza esemplificato dalle immagini allegoriche del Camillo. Se le immagini del Camillo non avessero un significato, finito, universale, eterno, esse sarebbero solo utili per memorizzare percorsi personali, come accadeva nelle opere di pura memotecnica con le *imagines agentes*, ma non si produrrebbe alcuna conoscenza. Avremmo un theatro della memoria e non un Theatro Universale della Sapienza.

Quello che accade nel sistema di informazione digitale è profondamente differente. La dimensione architettonica di internet, sulla base di una ricerca della libertà, è l’infinito e l’indefinito. Le strutture sono amorfe e potenzialmente illimitate. Non vi sono leggi di proporzione e geometrie. La Mente viaggia nello spazio digitale senza riferimenti precostituiti. Come mette in luce l’analisi di Plotino, un sistema chiuso è più affine al modo di procedere dell’intelletto umano, calato e limitato dalla materia in cui giace. Per questo l’immagine del cerchio gli è affine. La dimensione di perfetta coesistenza del tutto propria dell’infinito appartiene solo a Dio che è totalità e non l’emanazione dell’esistente. Pertanto gli spazi infiniti sono propri degli intelletti puri, divini, svincolati dalle leggi spazio temporali della materia, ossia di quelli intelletti noetici che non comprendono per ragionamento ma per pura assimilazione e intuizione. L’architettura infinita di internet è più a misura divina che a misura umana.

Una seconda rilevante differenza fra lo spazio antico e quello contemporaneo, è che nello spazio digitale, rispetto a quello geometrico che è definito da regole e proporzioni costanti, non c’è vera spazialità, nè quindi vera temporalità.

Lo spazio digitale non ha punti fissi. Un punto è fisso perchè ha una precisa e univoca localizzazione in riferimento ad un contesto prestabilito e rimane nella medesima posizione nel tempo, oltre che nello spazio. Nel digitale non esistono coordinate spaziali e non esiste permanenza. Ogni dato è in continua evoluzione e non è vincolato al contesto.

Come accade nella matematica e nella geometria, un insieme di punti diventa “funzione” o “figura” quando i punti si dispongono nello spazio secondo precise regole e proporzioni, quelle che sono

---

<sup>226</sup> RUDOLF WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, London, Warburg Institute, University of London, 1949. Traduzione in italiano RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell’età dell’umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

dette “formule”. Un insieme di punti diventano circonferenza se mantengono una costante disposizione regolata da  $C = 2 \pi r$ ; altrimenti quei punti nello spazio non rappresentano alcunchè per l’uomo, non sono dicibili, nè comprensibili, nè quindi utilizzabili per il ragionamento. Lo stesso vale per l’organizzazione dei dati di conoscenza nella memoria.

Le immagini di Camillo sono Stelle Fisse nell’universo della conoscenza, grazie alle quali tutti gli altri dati assumono significato e riferimento. Il loro essere immagini e non contenuti lascia più libertà di declinare i concetti, ma costituisce comunque un senso codificato valido universalmente.

### §3.2.3 Spazio e conoscenza nella contemporaneità

Dall’analisi del concetto di spazio rinascimentale e delle sue manifestazioni in ambito artistico e sapienziale, si passerà ora in questo capitolo ad un’indagine sul rapporto fra spazio, estetica e conoscenza nell’era del digitale.

L’avvento di Internet ha radicalmente cambiato la posizione dell’uomo nel cosmo, proprio come è avvenuto nel Rinascimento attraverso la riscoperta dei classici seguita all’apertura verso Oriente e alla diffusione della stampa.

In un’intervista del 26 agosto 2013 apparsa sul Corriere del Mezzogiorno di Napoli, e intitolata “*De Kerckhove: Internet, il nostro Rinascimento*” il sociologo ha affermato che «*L’incontro tra parola ed elettricità ha rappresentato una delle più grandi svolte dell’umanità*». Anche De Kerckhove concorda nel dire che questa rivoluzione genera forti impatti sul nostro modo di pensare, sulle facoltà cognitive, sulle capacità mnestiche che conducono ad un cambiamento epistemologico.

Adesso il pensiero non ha dimensione: come sostengono i grandi sociologi profeti della rete quali Levy<sup>227</sup> e De Kerckhove<sup>227</sup>, il sapere è liquido, destrutturato.

Entra in gioco il concetto di architettura dell’informazione, di architettura della rete, a dimostrare che l’intimo legame fra la costruzione delle forme dello spazio ed i contenuti del sapere, non è solo una manifestazione peculiare degli intelletti rinascimentali, ma piuttosto una necessità che si impone laddove l’uomo si adopera per rimodellare le forme della conoscenza.

In questo senso Internet è il nostro Rinascimento, come afferma de Kerkove: perchè nuovamente nella storia l’uomo si trova a ricostruire il suo universo di conoscenza.

In particolare in riferimento all’ “edificazione” dell’informazione digitale, de Kerckhove<sup>228</sup> identifica un problema riguardo al principio di occupabilità dello spazio. Internet e il web sono entrambi virtuali, un fatto che coloro che promuovono la Realtà Virtuale, spesso mancano di riconoscere. Tuttavia, secondo l’autore, è proprio la virtualità del cyberspazio che lo rende affine a uno spazio mentale: esso è senza dubbio diverso dallo spazio fisico ed è un ambiente che permette la configurazione delle reti. Ma anche lo spazio mentale è virtuale quanto il mondo digitale: entrambi sono dotati di memoria, entrambi elaborano le informazioni ed entrambi sono dotati di capacità di calcolo.

Dato che “*il cyberspazio è parzialmente integrato con gli altri tipi di spazi che occupiamo (lo spazio fisico e mentale), esso ha bisogno di strutture e gestione ossia di sue proprie considerazioni architettoniche*”<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> De Kerckhove, Levy in MATTEO CIAPELLARDI, *Le architetture liquide: dalle reti del pensiero al pensiero in rete*, LED Edizioni Universitarie, 2009.

<sup>228</sup> DERRICK DE KERCKHOVE, *L’architettura dell’intelligenza*, Testo & Immagine, 2001.

<sup>229</sup> *Ivi*, p.17.

Secondo De Kerkhove questo tipo di gestione degli spazi del sapere proprio del digitale, si chiama "architettura connettiva". L'architettura connettiva è quella che provvede all'inteconnettività fisica e mentale dei corpi e delle menti; è basata sulla nozione che esista un concetto di "menti interconnesse" e che le loro connessioni siano sostenute da tecnologie che permettono loro di riunirsi in momenti specifici. *"L'architettura connettiva, attraverso l'uso di software e hardware, facilita la libera riunione e separazione delle menti che collaborano a uno scopo comune"*<sup>230</sup>. Essa riguarda la gestione unificata dello spazio fisico, mentale e virtuale, con l'obiettivo di comprendere specificamente dove e come essi interagiscano.

Lo spazio virtuale sembra quindi essere la dimensione più affine a quella intellettuale, poiché entrambe sono connotate da una capacità infinita di riconfigurare i dati secondo nuove associazioni. Il problema che rimane aperto è tuttavia, come anticipato sopra, la relazione fra questo *unicum* nooetico di pensiero mentale e virtuale e la realtà fisica circostante.

La distanza fra materia e pensiero è una *vexata questio* che l'uomo tenta di affrontare da secoli e non nasce certo in seno alle nuove tecnologie. Tuttavia gli sforzi della cultura rinascimentale sono proprio volti a riflettere il pensiero dell'uomo, non al suo interno o in una dimensione che sia proiezione dell'intelletto stesso (come pare esserlo un certo tipo di web) bensì all'esterno, nelle radici reali del creato e del cosmo. *«L'architettura dell'intelligenza affronta la sfida a scoprire le strutture delle reti più efficaci a moltiplicare la mente attraverso la mente [...] La mente dell'individuo occidentale lavora attraverso una specie di "inversione della prospettiva", non guardando fuori, ma dentro. In sostanza, l'occhio ha la funzione di una lente che separa chiaramente l'interno dall'esterno e al tempo stesso inverte l'asse di osservazione dallo sguardo diretto esternamente al mondo allo sguardo diretto internamente ad un teatro interiore, una costruzione teoretica che chiamo mente, ritenendolo un universo privato, silenzioso, totalmente individuale, dedicato all'immaginazione e al pensiero. Questo è lo "spazio mentale" a cui molti di noi sono abituati, che abbiamo sviluppato dall'infanzia e che abbiamo arredato con la nostra esperienza quotidiana, le nostre memorie e i nostri media. E' lo spazio intimo, interno che sin dai nostri primi giorni di scuola ci è stato insegnato a disciplinare e ad armonizzare finemente con racconti, poesia, teatro. Noi ordiamo le nostre stesse menti.»*<sup>231</sup>

Anche De Kerkhove parla di un "teatro" della conoscenza, ma non è un teatro universale, dell'ordine naturale che accomuna tutte le cose, bensì del mondo soggettivo, entropico e ripiegato all'interno della propria esperienza ed esistenza.

Ecco allora che, per superare questa vertiginosa scissione fra interno ed esterno, l'uomo contemporaneo fa sì che la struttura della rete esca dal confine del virtuale e diventi logica creatrice, paradigma architettonico anche nel reale.

Come abbiamo delineato in precedenza<sup>232</sup>, secondo Manuel Castells infatti, la struttura della rete, il network, informa e conforma fuori dagli schermi le dinamiche e le realtà delle nostre vite. I trasporti e l'urbanistica, la politica, i rapporti sociali, l'organizzazione del lavoro, l'universo, il sapere... tutte queste strutture fondanti hanno perso il loro centro e sono diventate insieme di nodi interconnessi. Alle strutture lineari e gerarchiche si sostituiscono i sistemi policentrici, flessibili ed amorfi. *«Internet è la base tecnologica della forma organizzativa nell'età dell'informazione: è il network. Il network è un insieme di nodi interconnessi. [...] I network grazie alla loro intrinseca adattabilità e flessibilità - due elementi cruciali per la sopravvivenza e la prosperità in un ambiente in rapido cambiamento, presentano vantaggi straordinari come strumenti organizzativi. E' per questa ragione che stanno proliferando in tutti i campi dell'economia e della società, superando nella*

---

<sup>230</sup> *Ivi*, p.18.

<sup>231</sup> *Ivi*, p.20.

<sup>232</sup> Vedi *ivi*, cap.2, §2.1.4

*competizione e nelle prestazioni le imprese organizzate verticalmente e le burocrazie centralizzate.»<sup>233</sup>*

Anche Barlow, del quale si è già parlato a proposito del concetto di virtualità e della dimensione del cibernazio, ci offre interessanti descrizioni di questo nuovo spazio digitale e della sua forma architettonica: *“Governi del Mondo, stanchi giganti di carne e di acciaio, io vengo dal Cyberspazio, la nuova dimora della Mente. Il Cyberspazio fatto di transazioni, di relazioni, e di pensiero puro disposti come un'onda permanente nella ragnatela delle nostre comunicazioni. Il nostro è un mondo che si trova contemporaneamente dappertutto e da nessuna parte, ma non è dove vivono i nostri corpi. Nel nostro mondo tutti i sentimenti e le espressioni di umanità, dalla più semplice a quella più angelica, sono parti di un tutto senza confini [...] Noi creeremo nel Cyberspazio una civiltà della Mente”<sup>234</sup>.*

Ed ancora Bruce Sterling, visionario autore padre del movimento estetico-culturale del *ciberpunk*, descrive evocativamente il non-luogo delle architetture digitali: *“Negli ultimi venti anni trascorsi, questo "spazio" elettrico, che era un tempo sottile e scuro e uni-dimensionale poco più di uno stretto tubo parlante, che si allungava con un filo da telefono a telefono, si è praticamente espanso, schizzando fuori come un gigantesco joker dentro la scatola, la luce lo ha inglobato, sotto forma di luce tremolante dello schermo di un computer. Questo mondo scuro e nascosto rappresentato dal piccolo ricevitore telefonico connesso tramite un filo alla rete si è trasformato in un vasto e fiorente paesaggio elettronico. Dagli anni sessanta, il mondo del telefono è divenuto ibrido con i computer e la televisione, e sebbene non vi sia ancora alcuna sostanza di cibernazio, nulla che si possa maneggiare, esso ora ha uno strano tipo di fisicità. È buonsenso oggi parlare di cibernazio come un luogo a sé stante.”<sup>235</sup>*

Barlow contrappone in ottica negativa all'immaterialità del web i concetti di carne e acciaio, ossia rispettivamente le materie delle vecchie forme umane: i corpi e le anime delle architetture industriali. Il mondo noetico delle “Menti” di Barlow non ha geometrie chiuse, ma strutture ripetitive, modulari e flessibili come la sinusoide ondata e le spezzate irregolari di una ragnatela.

I paesaggi immateriali di Sterling ci riportano invece ad un'altra potente immagine noetica, quella della luce. Dalle tenebre dei primi sistemi, la comunicazione elettronica, come un big-bang, si è espansa in una dimensione di luce nella quale si è generato ed è fiorito il paesaggio digitale. Le metafore archetipe della nascita e della creazione come passaggio dall'ombra alla luce, e soprattutto il concetto di luce come vita, intelletto, conoscenza ci riportano nuovamente alle origini della filosofia antica, anche se in maniera differente e rinnovata.

E' forse azzardato, ma evocativo dire che l'ambizione dei profeti delle architetture liquide è che le menti inizino ad operare su un piano *noetico* e non *dianoico*, cioè che l'intelletto conosca non su base induttiva e regolamentata dal ragionamento, ma attraverso un apprendimento graduale intuitivo che si genera immersivamente in una nuvola di coscienza collettiva. Barlow ancora non immaginava che tutti i dati di informazione e conoscenza oggi fluttuano in un meta-spazio chiamato propriamente *cloud*.

Quello che sicuramente emerge è l'abolizione della dimensione materiale, percepita non più come compimento di un logos divino, sublime spettacolo per gli occhi dell'uomo le cui cifre lo possono

---

<sup>233</sup>MANUEL CASTELLS, *Galassia...*p.13.

<sup>234</sup> JOHN PERRY BARLOW, *Dichiarazione d'indipendenza del Cyberspazio*, Svizzera, 1996. Accessibile su [http://www.olografix.org/loris/open/manifesto\\_it.htm](http://www.olografix.org/loris/open/manifesto_it.htm)

<sup>235</sup> BRUCE STERLING, *Giro di vite contro gli hacker. Legge e disordine sulla frontiera elettronica* (The Hacker Crackdown), Mondadori, Milano 2004.

ricondere alla Verità, ma come limite all'espansione e al movimento delle pure coscienze intellettuali.

Questa visione limitante di spazio e la sua non-architettura, il concetto di conoscenza e illuminazione, rappresenta una forma radicalmente nuova di neo-platonismo.

Il neo-platonismo rinascimentale, attraverso la rielaborazione di Plotino, come abbiamo visto in precedenza, dava dignità anche alla realtà più bassa del cosmo, ossia quella materiale, in quanto emanazione di Dio e manifestazione del principio di verità. Su questi presupposti Camillo fonda la sua architettura sapienziale, strutturata in una architettura reale e chiusa, in gradi e tappe di conoscenza e con rappresentazioni figurative ed allegoriche del mondo materiale.

Il neo-platonismo del ciberspazio si ricollega invece alle parole del Platone giovanile del Cratilo, che sulla scorta delle influenze ancora determinanti del pensiero orfico, descrivono il mondo materiale come limite e simulacro e il corpo umano come prigioniero dell'anima<sup>236</sup> che è invece la parte razionale e più elevata dell'individuo.

Tuttavia non tutte le tendenze architettoniche del web tendono alla dissolvenza dei limiti spaziali. Ad esempio le forme di realtà virtuale legate alle esperienze immersive e alla videoludica rimangono fortemente radicate nella (ri)costruzione di spazi tridimensionali e iper-realistici.

Questo perché nelle espressioni videoludiche e più in generale laddove ci vuole essere immersione, è necessario ricomporre spazi pieni e simulare la percezione spaziale. I videogiochi differiscono dalla comunicazione basata sul testo e dello spazio delle t.i.c. per il fatto che le immagini sullo schermo sono interpretate come figure che occupano realmente uno spazio, con l'animazione che mostra i movimenti di queste figure. Le immagini si suppone che formino il volume positivo che delinea lo spazio vuoto. Un videogioco simula la realtà in quanto ricrea la matericità delle forme. Esso rappresenta corpi, oggetti azioni ed interazioni, movimenti, ossia tutte dinamiche legate ad sostrati materiali.

Il principio di immersione funziona maggiormente infatti proprio laddove vi è più verosomiglianza. Per verosomiglianza non intendo necessariamente un'analogia con l'aspetto esteriore della realtà, con le sue forme estetiche, che spesso sono deformate in sembianze fantastiche, ma piuttosto con le sue leggi spazio-temporali, con la dimensione sensoriale propria della vita reale: insomma una esperienza che plasmò il potenziale in possibile ed attuale tale da essere vissuto e percepito come vero.

Ma perché la videoludica e le esperienze di intrattenimento perseguono tecniche immersive? Perché l'immersione è il mezzo per stimolare una maggiore compenetrazione e risposta emotiva nel soggetto e questo appare chiaro non solo nel mondo dei videogames ma anche nelle tecniche cinematografiche che mirano al coinvolgimento degli spettatori.

Operando un rapido salto all'indietro verso quanto affermato sulle tecniche di memoria e il Theatro di Giulio Camillo, ricorderemo che gli antichi sottolineavano come l'impatto emotivo fosse centrale per una corretta funzione del processo mnestico<sup>237</sup>. Le *imagines agentes* Ciceroniane per meglio funzionare dovevano essere associate ad una traccia emotiva, ad una suggestione che scuotesse i sensi. E così pure le immagini di Camillo, che da presidi mnestici ambiscono a diventare emblemi

---

<sup>236</sup> "Dicono alcuni che il corpo è *séma* (segno, tomba) dell'anima, quasi che ella vi sia sepolta durante la vita presente; e ancora, per il fatto che con esso l'anima *semaínei* (significa) ciò che *semaíne* (intende esprimere), anche per questo è stato detto giustamente *séma* (segno). Però mi sembra assai più probabile che questo nome lo abbiano posto i seguaci di Orfeo; come a dire che l'anima paghi la pena delle colpe che deve pagare, e perciò abbia intorno a sé, affinché *sózetai* (si conservi, si salvi, sia custodita), questa cintura corporea a immagine di una prigioniera; e così il corpo, come il nome stesso significa, è *séma* (custodia) dell'anima finché essa non abbia pagato compiutamente ciò che deve pagare. Né c'è bisogno mutar niente, neppure una lettera." Tratto da PLATONE, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari, 1967, pp. 213-214.

<sup>237</sup> Vedi *ivi*, 2.1.1

sapientziali, affondano ancora le loro radici nell'archetipo, nella figura carica di *phatos* descritta da Jung<sup>238</sup>, Warburg<sup>239</sup>, Panowsky<sup>240</sup>, Bloch<sup>241</sup>...

Il senso implicito era che il processo di apprendimento è più efficace laddove la memoria è coadiuvata da un'associazione emotiva o estetica. E questo secondo Camillo è valido non solo nel caso in cui si debba ricordare esperienze personali o autobiografiche, ma anche nella conoscenza e assimilazione di concetti astratti ed universali.

Slegare quindi la dimensione intellettuale dal piano spazio-temporale e dalle leggi e forme della materia fa sì che l'uomo perda l'ausilio dei sensi nel processo cognitivo e renda non solo la memorizzazione, ma anche la comprensione più difficoltosa.

L'orizzonte in cui il pensiero si libera da ogni vincolo spazio-temporale e dalle catene logiche del ragionamento dialettico, la dimensione in cui il pensiero dianoetico diventa noetico e, come dice Barlow, si giunge alla civiltà delle Menti, ad oggi sembra più una tensione escatologica che una realtà attuale.

Cerchiamo quindi ora di delineare il concetto di architettura dello spazio che emerge dalle analisi condotte, alla luce della rivoluzione spaziale operata dal concetto di ipertesto.

Per farlo ci serviremo della riflessione di Eco<sup>242</sup> a proposito delle forme di rappresentazione del sapere. Secondo Eco, nella storia dei canoni enciclopedici e delle loro forme sapientziali, in epoca antica a partire dal Medioevo dominava la struttura ad albero che si evolve, come abbiamo messo in luce precedentemente, in un albero/mappa nella cultura illuminista.

La struttura del web viene definita invece comunemente in ottica figurativa come una rete, una ragnatela, talvolta un labirinto. Tutte queste figure recano con un'accezione particolare: sono tutti artefatti umani e soprattutto sono collegabili al concetto di trappola. La rete, la ragnatela, il labirinto sono strutture che negativamente nascono per impedire la libertà ad un altro soggetto. Questo rilievo semantico contrasta con le intenzioni manifestate da tutti i padri del web, che vedevano nel mezzo internet una liberazione ed espansione per l'individuo. Diverso invece era l'immagine di albero e l'immagine di mappa: il primo elemento naturale, fonte di ossigeno e vita; il secondo seppur attinente alla sfera dei prodotti umani e quindi artificiali, portava con sé un rassicurante senso di orientamento e un richiamo alla dimensione geografica del mondo naturale.

La riflessione di Eco propone un'accezione semantica di web più positiva e in linea con la tradizione di sapere come ausilio. Come abbiamo visto le caratteristiche di illimitatezza dei dati da contenere e la loro costante dinamica evoluzione, scarta automaticamente ogni struttura chiusa. Eco propone allora che l'attuale forma enciclopedica, che lui definisce semiotica, sia l'immagine del rizoma. Questa metafora affonda nuovamente le sue radici semantiche nel dominio naturale. In realtà Eco mutua questa metafora vegetale da Deleuze e Guattari nell'introduzione al loro libro *Mille Plateaux*<sup>243</sup>. Il rizoma infatti è una estensione superficiale ramificata in ogni direzione fino alle sue concrezioni in bulbi e tuberi.

---

<sup>238</sup> CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, 1977.

<sup>239</sup> ABY WARBURG, *Mnemosyne*, Aragno editore, Torino 2002.

<sup>240</sup> ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>241</sup> ERNST BLOCH, *Il Principio Speranza*, Garzanti, Milano 2005.

<sup>242</sup> UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, in "Luoghi del silenzio imparziale", Milano, Feltrinelli, 1981, pp.39-50.

<sup>243</sup> FELIX GUATTARI, GILLES DELEUZE, *Introduction: Rhizome*, in "Mille Plateaux", Edition de Minuit, Paris, 1980, pp. 9-37.



Le caratteristiche del rizoma sono: che qualsiasi suo punto può e deve essere collegato ad un altro; che esso è un una struttura a linee senza posizione che può essere interrotta in qualunque sua parte e riprendere da una qualunque sua linea poichè non è genealogica; insomma che esso è acentrico e come tale può essere sezionato, ricomposto, rovesciato in parti autonome.

Questa metafora spaziale è a mio avviso più indicata quindi per il concetto di conoscenza contemporaneo; *in primis* perchè porta con se un significato più neutrale e non connotante a livello assiologico ripetto alle immagini di cattura e perdizione usuali; inoltre perchè ristabilisce un legame fra la conoscenza e il mondo terreno naturale, ridando al sapere l'immagine di "cosa viva".

In questa parte seguente della trattazione, ora che si è visto come viene concepito lo spazio dai teorici dei nuovi sistemi informativi contemporanei, ci concentreremo sugli strumenti concreti di conoscenza e diffusione del sapere che ne sono conseguiti nella storia contemporanea.

Come dal concetto di spazio rinascimentale di Camillo discende il suo progetto del *Theatro*, proviamo a tracciare ciò che invece consegue dall'idea di spazio dei filosofi del digitale.

Una considerazione da cui partire è che il concetto di limite della materia, di corpo che imprigiona la mente che abbiamo fino a qui analizzato si traspone nell'ambito gnoseologico nell'idea che il libro imprigioni il contenuto.

Le architetture della conoscenza devono essere scomposte e liberate anch'esse da strutture fisse: la storia dell'ipertesto ci conferma questa ipotesi e ci racconta il tentativo, ad oggi riuscito, di svincolare il discorso razionale da logiche gerarchiche o sequenziali.

La distruzione della linearità del testo e dei suoi contenuti fu una vera ossessione per il padre dell'*hyperlink* Ted Nelson.

Ted Nelson viveva in maniera problematica la limitatezza degli strumenti cartacei di divulgazione del sapere. Il modello gutenberghiano (come definito del capitolo precedente) infatti propone una sequenza lineare di dati e contenuti, non modificabile. Egli sogna invece di poter creare un "libro aperto" talmente aperto da diventare tanti, tutti i libri assieme, il "libro dei libri" o libro infinito. Egli chiama questo suo progetto grandioso *Xanadu*.

Il concetto alla base del progetto di Nelson affonda le radici nelle idee di circa 20 anni prima di un altro padre del digitale, Vannevar Bush e dell'idea di conoscenza esposta nel suo saggio del 1945, "*As we may think*". Come vedremo meglio nel prossimo capitolo Bush delinea un particolare tipo di intelligenza esplorativa, non lineare che fa da sfondo anche alle idee di Nelson.

La prima idea di Nelson era quella di trattare il testo come un dato, scomponibile e modulabile; infatti il suo primo progetto fu quello di un programma di codice per archiviare documenti, modificarli e confrontare sullo stesso schermo contemporaneamente le due versioni differenti. Ai tempi di Nelson erano poche le applicazioni umanistiche dell'intelligenza artificiale poichè i computer venivano usati prevalentemente per effettuare calcoli complessi a scopi militari o scientifici.

Il sistema immaginato da Nelson progredì negli anni fino a prevedere di gestire collegamenti fra testi mediante una struttura reticolare in cui muoversi scegliendo un qualsiasi punto di partenza.

Nelson chiamava questa "esplosione" del testo, *ipertesto*, un termine da lui coniato per indicare delle strutture non sequenziali che possono assumere documenti in un contesto, ovvero un insieme di elementi che hanno la proprietà di essere attivati mediante riferimenti incrociati.

Secondo Nelson infatti anche la mente dell'uomo pensa così: le idee nella testa emergono in maniera libera e il ragionamento spazia di rimando in rimando in persorsi autonomi di significato. Secondo lui quindi anche le nuove architetture della conoscenza devono essere costruite in modo da

permettere all'uomo di muoversi fra i contenuti senza vincoli predefiniti, senza strade o mappe<sup>244</sup> che segnino il percorso, ma in un paesaggio puro dove ogni via può essere tracciata.

Il nuovo "lettore" dell'ipertesto può così spaziare liberamente in un insieme di informazioni, anche di diverso tipo: testi, immagini, suoni, seguendo itinerari fra quelli predisposti o aprendo nuovi collegamenti, a seconda del percorso conoscitivo che vuole seguire, mantenendo sempre in linea i dati a sua disposizione.

Xanadu è il sistema che sarebbe in grado di fare tutto questo e viene teorizzato nel 1968. Esso era un quindi un "serbatoio universale" di frammenti di testi, documenti, libri, immagini a cui chiunque potesse contribuire e a cui chiunque potesse attingere informazioni attraverso il collegamento operato mediante navigazione intertestuale.

Nel suo celebre saggio del 1972 Nelson "*As we will think*"<sup>245</sup>, richiamandosi esplicitamente al saggio di Bush "*We May Think*"<sup>246</sup>, Nelson attacca il settore delle banche-dati e l'intera tradizione archivistica con i suoi strumenti quali le classificazioni, i cataloghi, gli indici, e tutte le tecniche trazionali riconducibili all'universo della stampa.

Nelson vuole sovvertire nell'informatica il dominio del paradigma cartaceo, o come lui lo definisce del *paperdigm*, intendendo con questo neologismo sia quell'organizzazione ad albero dei contenuti, che ricalca l'uso di schedari, raccoglitori e fascicoli, sia l'utilizzo di sistemi di annotazione dei testi, i cosiddetti *markup*, mutuati dalle tecniche dei revisori di bozze tipografiche. Anche lo spazio del desktop è chiaramente progettato sul parallelo con la carta stampata: la scrivania, sulla quale appoggiamo e sistemiamo cartelline, con dentro documenti da sfogliare, il cestino per i rifiuti, le pagine bianche per scrivere i testi o le diapositive per le presentazioni. Le GUI (*Graphical User Interface*), come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, sono state ideate sul principio di continuità con la carta stampata per rendere al pubblico più facile ed immediato il passaggio dal vecchio al nuovo mezzo. Infatti i primi grandi finanziamenti per le interfacce grafiche modello desktop sono stati erogati dalla Xerox, colosso della stampa.

Per Nelson il parallelo con la carta e le sue strutture logiche sono un dominio transitorio funzionale solo ad effettuare il passaggio e che deve essere superato il prima possibile per permettere all'informatica di sbrigliarsi da queste architetture obsolete e progettare un nuovo spazio basato su diverse funzioni logiche.

Il computer deve essere funzionale a un nuovo tipo di gestione e recupero dei documenti: "*Con la memorizzazione su computer non è necessario imporre nessuna sequenza al materiale (...) Possiamo chiamare ipertesti queste strutture complesse non sequenziali*"<sup>247</sup>. Nelson giudica desueta anche la logica del prototipo del suo predecessore Bush, ossia il Memex, tanto da dichiarare "*Nei percorsi di Bush l'utente non ha nessuna scelta da fare mentre scorre la sequenza di informazioni, tranne nei punti in cui due percorsi si incrociano. [...] Invece il creatore di ipertesti può lasciare all'utente varie opzioni di salto o diramazione. Queste opzioni possono portare l'utente a leggere ulteriormente lo stesso materiale in qualsiasi modello.*"<sup>248</sup>

Secondo Ted Nelson il problema del pensiero, ma anche della percezione e comprensione risiede nella copiosità dei collegamenti perchè le possibilità di espressione concessa all'uomo dalla finitezza della carta stampata sono riduttive e non riescono a rendere la ricchezza dell'esistente. Definire, delimitare è una cesura all'esistente.

---

<sup>244</sup> La mappa era la metafora illuminista di spazio della conoscenza descritta nel capitolo precedente.

<sup>245</sup> THEODOR NELSON, *As we will think*, in "Online 72 Conference", Brunel University, Uxbridge, England, 1973.

<sup>246</sup> VANNEVAR BUSH, *As We May Think*, The Atlantic Monthly, July 1945.

<sup>247</sup> THEODOR NELSON, *As we will...*

<sup>248</sup> *Ibid.*

Per questo Xanadu deve essere il luogo eterno, incantato di libertà e memoria dove niente sarà dimenticato. Una dimensione nostalgica di salvezza dove l'esistente rimane vivo e sfugge al destino della corruzione e morte. Nella dimensione pan-mnemonica di Nelson, tutto deve essere conservato perché tutto è collegato “*everything is deeply intertwined*”.<sup>249</sup>

Deve essere un luogo dove avere accesso a tutto quello che è stato pubblicato al mondo, testi, immagini, suoni o video; soprattutto deve essere un sistema interattivo, in cui poter organizzare i propri percorsi, creare collegamenti personali non solo tra documenti ma anche tra sezioni interne al documento, visualizzare parallelamente i testi e tenere in memoria le varie versioni di uno stesso documento alla quali poter avere sempre accesso e cirtarne singoli frammenti. I collegamenti fra testi dovevano essere saranno bidirezionali: cosicché quando qualcuno citasse qualcosa di altri, questi lo verrebbero a sapere e viceversa. Questo concetto della citazione autoriale e bidirezionale è definito da Nelson “*trasclusione*” ed è uno dei punti di forza di Xanadu, che lo rendeva migliore e più funzionale dei protocolli WWW. Trascludere significa che quando un documento o parti di esso vengono citati, essi non saranno direttamente copiati ma verrà generata una sorta di *alias* alla fonte originale, che indicherà i *credits* dell'autore e corrisponderà al proprietario del documento le *royalties* per la citazione *una tantum*.

In effetti in sistema Xanadu avrebbe rappresentato se non un rimedio, almeno un vantaggio rispetto al problema di autorialità del quale si è discusso nel capitolo precedente a proposito di Wikipedia. E' difficile dire se il concetto odierno di autorialità diffusa, o forse per meglio dire dissolta, sia derivato da una difficoltà tecnica a gestire il processo di pubblicazione digitale, o se risponda invece ad una nuova concezione del rapporto fra individuo e conoscenza alla quale neanche Nelson aveva pensato. Ritengo sia da considerare più plausibile la seconda ipotesi in virtù di quanto detto a proposito della disgregazione dei canoni enciclopedici e sapienziali.

In ogni caso Nelson vide nel suo progetto, non solo un tentativo di innovazione scientifica o quasi filosofica, ma anche un'azione politica a favore di un grande disegno di alfabetizzazione internazionale. Il suo testo del 1973, *Computer Lib/Dream Machines*<sup>250</sup>, è un libro anarchico, non-lineare, contenente testi, foto, disegni, che può essere letto senza un ordine e sia in recto che in verso; ma soprattutto è un libro che su una delle due copertine raffigura un pugno alzato dentro a un computer stilizzato con scritto “*You can and must understand computer now!*”; sull'altro lato speculare disegna un uomo volante col mantello di Superman tocca uno schermo con un dito.

Nelson ammonisce l'uomo dell'importanza che avrà nel futuro il saper dominare il nuovo linguaggio-macchina; il superuomo è colui che impara a pensare in logiche non sequenziali e libere e si affranca dal dominio politico e mediatico esistente. Egli in questo libro dichiara:

“*I temi fondamentali trattati non sono tecnici. Capire il computer vuol dire avere consapevolezza di come agiscono i media. Non si tratta di una conoscenza tecnica*”; infatti anche il sottotitolo annuncia: “*Nuove libertà attraverso lo schermo del computer – Una mozione di minoranza*”. Il libro diventò uno dei manifesti della controcultura hacker.

Nelson non ha mai perdonato Tim Berners Lee, l'inventore del Web, di aver “plagiato” Xanadu rendendolo però una versione più semplificata della sua intelligenza digitale. Ma anche il collaboratore di Nelson, Miller, non amava ciò che l'informazione è diventata nel web. Come

---

<sup>249</sup> THEODOR NELSON, *Computer Lib/Dream Machines*, Redmond, WA Tempus Books of Microsoft Press, 1987.

<sup>250</sup> *Ibid.*

riporta Andrea Porcelluzzi<sup>251</sup> “Mark Miller, alla domanda se il World Wide Web non rappresentasse il compimento del loro sogno ipertestuale ha risposto: “fare quello che fa il web è facile”. Xanadu, se fosse esistito, sarebbe stato uno strumento migliore del web attuale. Nel web non c’è trasclusione. È possibile linkare solo le pagine ma non le singole parti di un documento. I link non sono bidirezionali e si spezzano. Non è possibile risalire con certezza all’autore o alle diverse versioni di un testo. Semplicemente il web non è logico, è ridondante, disordinato e confusionario. Tim Berners Lee ha inventato il web per disperazione: il CERN dove lavorava era diventato una babele di protocolli e formati, c’erano migliaia di dipendenti che cambiavano ogni due-tre anni, rintracciare un documento era diventato un’impresa improba.”

### §2.2.3 Architetture a confronto: Xanadu e il Theatro di Camillo.

In conclusione tentiamo di operare una comparazione fra l’architettura spaziale digitale ad ipertesto Xanadu e quella analogica del Theatro delminiano.

E’interessante osservare innanzitutto una interessante analogia fra le due opere.

Nel suo saggio *Literary Machines 90.1*, attraverso una struttura totalmente a-sistematica (ci sono diversi Capitoli Uno, un Capitolo Due e uno Zero, diversi Capitoli Tre, Quattro e Cinque etc. per un totale di quasi quaranta titoliche tentano di restituire diverse possibile prospettive sulla stesso tema), Nelson descrive sia da un punto di vista informatico che di teoria letteraria il suo progetto Xanadu. Egli racconta che Xanadu fu il nome del grandioso palazzo di *Kubla Khan* descritto da Marco Polo. Il riferimento alla struttura architettonica del palazzo ci riconduce quindi direttamente alla tradizione di memoria che vede nel Camillo un singolare esponente. Inoltre ricordiamo che Xanadu è anche il nome dato dal regista Orson Wells alla dimora di *Citizen Kane* nel famoso film del ’41. *Citizen Kane* è una profonda critica al dominio della civiltà mediatica del tempo, accusata di gestire e manipolare dall’alto le informazioni e la conoscenza.

Nelson, come simbolo dell’uomo nuovo nell’era digitale, vuole distruggere i templi del sapere, che racchiudono il sapere e lo vincolano in forme prescritte. Vuole restituire il sapere e la sua scrittura agli uomini, come un novello prometeo della conoscenza.

La distruzione del palazzo è smembramento delle sue parti. Evocativamente infatti, assieme al suo collega programmatore Mark Miller, Ted sgetola il concetto di colonna: se nel Theatro di Camillo, ma anche in tutte le altre allegorie antiche del sapere, le colonne sono i punti saldi del sistema, i principi cardinali, nel nuovo spazio web le “*Column view*” da loro inventate sono liste di opzioni differenti che si rovesciano a cascata aprendo nuovi percorsi. Da emblema di porta a emblema di crocevia.

Ma il nome di Xanadu come ci ricorda Andrea Porcelluzzi in un suo interessante contributo pubblicato online su il Tascabile<sup>252</sup>, ci parla anche di infinito e della vertigine emotiva dell’uomo di fronte al limite. Il nome Xanadu è infatti anche una citazione tratta dal frammento *Kubla Khan (or a vision in a dream)* di Samuel Taylor Coleridge, che scrisse:

*In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree:*

---

<sup>251</sup> ANDREA PORCELLUZZI, *Un’altra Internet era possibile. La storia di Xanadu, la visione di Ted Nelson per una rete diversa e compiutamente ipertestuale*, in “il Tascabile” Treccani. Accessibile su: <http://www.iltascabile.com/scienze/xanadu-internet/>

<sup>252</sup> ANDREA PORCELLUZZI, *Un’altra Internet...*

*Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
Down to a sunless sea...*

Ed ancora di Xanadu ci parla un altro autore che, come Colridge, fece del concetto di infinito un punto cardine della sua riflessione, ossia Borges. Egli commenta che Rashid ud Din nel suo *“compendio di Storie”* scrisse: *“ad Est di Shang Tu Kublai Khan eresse un palazzo, secondo un piano che aveva visto in sogno e che serbava nella memoria.”*<sup>253</sup> Architetture ormai distrutte, sia il palazzo del Khan che il poema di Coleridge, del quale restano solo frammenti. *“Forse”*, continua Borges, *“un archetipo non ancora rivelato agli uomini, un oggetto eterno [...] sta entrando gradatamente nel mondo: la sua prima manifestazione fu il palazzo, la seconda fu il poema”*<sup>254</sup>.

Xanadu ci ricorda chiaramente molte delle invenzioni letterarie di Borges, ma in particolare il *“libro di sabbia”*: un libro, descritto nell’omonimo romanzo, senza principio né fine, composto da un numero infinito di pagine numerate arbitrariamente.

Nelson, Coleridge, Borges uniti dall’ambizione di scomporre il testo, scavare dietro alle forme per arrivare all’infinito. Il libro di sabbia, la biblioteca delle biblioteche, il Memex, la letteratura universale, l’enciclopedia semiotica, il rizoma, la comunicazione multimediale interattiva su scala mondiale. Qualcosa che contenga l’infinito e lo metta a nostra disposizione.

Il sistema di Camillo non usa la logica combinatoria, il calcolo razionale. Utilizza invece l’immagine, l’allegoria, l’intelligenza estetica, l’immaginazione e la loro diretta connessione con la facoltà mnestica. Come fece Platone e la mitologia, come accade nella Bibbia e in particolare nel Nuovo Testamento, come avviene ancora oggi nella poesia, dove la sapienza si comunica attraverso le forme allegoriche. Perché la percezione sensibile è centrale per la memoria e la memoria è centrale per contenere i dati e operare i collegamenti o calcoli che l’intelletto vuole compiere.

La “porosità” di contenuto che l’immagine permette è più alta di quella numerica, è più universale di quella testuale. L’immagine conferisce maggiore libertà al sistema di significanza, essa apre ad un’infinità di forme sensibili perché essa è eversiva in quanto evocativa. Quanto dice Nelson è vero: *“nella copiosità dei collegamenti sta tutto il problema dell’astrazione, della percezione e del pensiero”*<sup>255</sup>.

Le analogie con il Teatro di Camillo sono evidenti. Il manoscritto genovese oggetto della tesi si intitola proprio *Theatro Universale* a significare che esso è uno strumento capace di esporre, rappresentare tutto l’esistente, come Xanadu o il libro di sabbia. Una tecnologia innovativa che permette all’uomo di viaggiare fra i contenuti del sapere in maniera libera e conoscere in modo non-lineare.

Ciò che cambia profondamente è la dimensione nella quale si ricerca l’espansione infinita dei significati. L’infinito di Nelson si ottiene sul piano orizzontale, in una dimensione estensiva dei contenuti di conoscenza: raccogliere tutti i dati possibili fino ad esaurirli. L’oggetto di questo viaggio di conoscenza sono gli effetti ossia le manifestazioni della realtà.

L’infinito di Camillo viaggia sul piano verticale, in una dimensione intensiva ossia nella profondità del dato. L’oggetto della conoscenza di Camillo sono quindi invece le cause, cioè i principi primi dai quali tutto ha origine: il viaggio del discente deve percorrere indistintamente a livello

---

<sup>253</sup> JORGE LUIS BORGES , *Il sogno di Coleridge*. Accessibile su: [http://www.yksi.org/tekst/ald/borges\\_sognocoleridge-it.txt](http://www.yksi.org/tekst/ald/borges_sognocoleridge-it.txt)

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> ANDREA PORCELLUZZI, *Un'altra Internet...*

bidirezionale l'asse verticale che porta dalle infinite manifestazioni o emanazioni della realtà sensibili alle cause immutabili.

Non è sufficiente accumulare un infinito numero di dati e di loro possibili combinazioni per arrivare a comprendere le cose. In termini filosofici, come vedremo più avanti, la differenza può essere spiegata con la distinzione aristotelica fra intelletto passivo ed intelletto attivo. Nell'intelletto passivo risiedono le forme della molteplicità che archiviamo nella memoria e rielaboriamo con l'immaginazione. Questo tipo di intelletto passivo ha le caratteristiche della non linearità perché è fatto per ricevere e comprendere in senso immediato, passivo, la materia. A questo tipo di intelligenza possono assomigliare gli archivi digitali, ma anche i libri infiniti della letteratura e delle teorie di Nelson.

Tuttavia per giungere alla comprensione deve intervenire un altro tipo di intelligenza, quella attiva, che Aristotele definisce divina, che faccia in modo di farci apprendere in maniera razionale le forme accumulate e che operi il collegamento fra il piano della percezione individuale e quello della realtà universale o divina.

Questo meccanismo non è presente nelle utopie dell'ipertesto, le quali rimangono sperdute e intrappolate nella rete in un rimando di dati poiché non vi è nessun principio che cavi fuori dall'infinito orizzonte il senso e lo colleghi con la realtà, con l'atto. Questo principio sarebbe l'intelletto attivo che come oggi la scienza cerca in ogni modo di emulare nelle nuove forme di intelligenza artificiale.

Nel Theatro invece la raffigurazione sapienziale delle cause universali si affianca al principio mnemotecnico. Ed è questa la rivoluzione ancora oggi non sufficientemente compresa. Il Theatro non è solo un archivio aperto come può essere il web di oggi, ma è anche uno schema metafisico che collega i dati alla realtà universale o divina. È sintesi del principio mnemotecnico di intelletto passivo, con il principio razionale dell'intelletto attivo.

## TERZA PARTE

INTELLIGENZE A CONFRONTO: MEMORIA NATURALE, MEMOTECNICA E MEMORIA ARTIFICIALE

### § 2.3.1 La memoria come facoltà attiva: spunti aristotelici

*“Supponi che vi sia nella nostra anima una cera impressionabile, in alcuni più abbondante, in altri meno, più pura negli uni, più impura negli altri... È un dono, diciamo, della madre delle Muse, Mnemosine: tutto ciò che desideriamo conservare nella memoria di ciò che abbiamo udito, visto o concepito si imprime su questa cera che noi presentiamo alle sensazioni o alle concezioni. E di ciò che si imprime noi ne conserviamo memoria e scienza finché ne dura l'immagine”.*

Platone, Teeteto

Questa ultima sezione della trattazione vuole riflettere sui processi del pensiero, così come definiti dalla psicologia classica antica, per meglio comprendere come i computer simulino l'intelligenza umana. Le cosiddette intelligenze artificiali ricalcano infatti una serie di processi cognitivi che l'uomo sin dall'antichità ha individuato e descritto.

Primo fra tutti questi aspetti è il processo mnemonico, come vedremo proprdeutico e funzionale all'atto della conoscenza. Tenteremo quindi dapprima, attraverso l'ausilio del pensiero classico, di definire cosa sia la memoria e di che funzioni si occupi. Successivamente vedremo come, secondo alcuni autori contemporanei, il concetto classico di memoria si sia evoluto generando quindi effetti sull'intero processo cognitivo umano.

La memoria è il fulcro di partenza da cui si origina il progetto di Camillo poichè essa è una facoltà centrale per l'acquisizione e la trasmissione del sapere.

Gli strumenti di divulgazione e conoscenza digitali fanno uso di memorie artificiali che ricalcano le funzioni umane. Analizzando i rispettivi tipi di memoria che questi strumenti mettono in atto, cercheremo di delineare i vantaggi e gli svantaggi di ciascun sistema ai fini di una comparazione esauriente e di delineare possibili integrazioni migliorative dei due sistemi.

Abbiamo aperto questa capitolo conclusivo con le parole di Platone<sup>256</sup> che ci introducono ad un concetto base di attività mnemonica da cui partire. La metafora della memoria come materia passiva, come cera sulla quale imprimere un segno, nasce quindi proprio già dalla tradizione classica. Anche Aristotele conferma questa allegoria e per spiegare il processo di memorizzazione utilizza queste immagini: *“La passione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo che possiede*

---

<sup>256</sup> PLATONE, *Teeteto*, Laterza, 2006.

*la sensazione è qualcosa come un disegno... Infatti il movimento che si produce imprime come un'impronta della cosa percepita, come fanno coloro che segnano un sigillo con l'anello*"<sup>257</sup>.

Questa accezione del processo mnestico è quella che si è preservata meglio ed è stata assimilata in maniera più chiara e distinta nella nostra cultura.

Il significato più diffuso di memoria è quello di archivio, di contenitore neutro e amorfo, nel quale i dati si sedimentano e perdurano più o meno a seconda della loro potenza che hanno esercitato attraverso l'impressione.

Ma esiste nella storia un'altra accezione della memoria, altrettanto importante e legata alla sua funzione di reperire i dati che ha in sé archiviati. Parliamo della funzione mnestica che Platone definiva *anamnesi*. Quest'ultima è una forma di reminiscenza consapevole, che si attiva per effettuare richiami associativi della conoscenza sensibile.

In particolare, poiché Platone ritiene che l'uomo abbia in sé in maniera innata le idee o forme pure della conoscenza, il sapere consiste nel ricongiungere l'esperienza sensibile con i concetti puri relativi. Sapere è un modo di ricordare le essenze sopite in noi.

In Aristotele invece, dove vi è rifiuto di questa forma di innatismo di matrice orfica e pitagorica, si riprende comunque la distinzione di Platone fra memoria passiva e *anamnesi* su basi psicofisiologiche. Nel trattato *De memoria et reminiscencia*<sup>258</sup>, la memoria è descritta come una funzione che conserva e fissa in immagini i dati del senso e la reminiscenza come la ricerca attiva di quelle immagini, che si attua secondo un 'movimento', così come un movimento aveva dato luogo, tramite la sensazione, all'impronta nell'anima.

Evocativamente Sant'Agostino, che ingloba nel suo pensiero sia elementi Platonici che Aristotelici, descrive il processo di memoria sia come un paesaggio del ricordo che come un movimento di immagini: *"Giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria, dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose introdotte dalle percezioni; dove pure sono depositati tutti i prodotti del nostro pensiero, e tutto ciò che vi fu messo al riparo e in disparte e che l'oblio non ha ancora inghiottito o sepolto. Quando sono là dentro, evoco tutte le immagini che voglio. Alcune si presentano all'istante, altre si fanno desiderare più a lungo, quasi vengano estratte da ripostigli più segreti. Alcune si precipitano a ondate, e mentre ne cerco e ne desidero altre, ballano in mezzo, con l'aria di dire: "non siamo noi per caso?". E io le scaccio con la mano dello spirito dal volto del ricordo, finché quella che cerco si sabbia e avanza dalle segrete al mio sguardo*"<sup>259</sup>.

Seguendo il percorso fra i pensieri sulla memoria di Aristotele tracciato da Annalisa Arci<sup>260</sup>, Aristotele dunque ci parla di due tipi diversi di memoria: il primo tipo, di carattere iconico che si occupa di produrre *phantasmata* che stanno in un rapporto di somiglianza (*eikòn*) con ciò a cui rinviano; una seconda invece, di tipo associativo che elabora relazioni fra le impressioni sensoriali conservate nell'apparato percettivo. L'*eikon* è una copia del reale che ad esso rimanda, quello che in termini informatici può essere definito un *alias*.

E'importante notare, come Aristotele sottolinei in maniera forte che la memoria è sempre intrinsecamente connessa al trascorrere del tempo, di conseguenza, è rivolta al passato ed implica sempre una precedente esperienza sensibile o intellettuale.

---

<sup>257</sup> ARISTOTELE, *Della memoria e della reminiscenza*, ristampa anastatica dell'edizione Carabba, 1938.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> AGOSTINO, *Confessioni*, X, 8.

<sup>260</sup> ANNALISA ARCI, *Tipi di Memoria in Aristotele*, 2006. Accessibile su: <https://annalisode.wordpress.com/2006/02/11/tipi-di-memoria-in-aristotele/#sdfootnote11sym>



Il primo tipo di memoria è secondo Aristotele una forma di percezione semplice, tanto che ha luogo anche in molte specie di animali, ossia tutti quelli che hanno percezione del tempo<sup>261</sup>. Il secondo tipo invece è attività funzionale al pensiero ed alla deliberazione ed è quindi prerogativa esclusiva dell'uomo: *«soltanto l'uomo fra gli animali ha la capacità di deliberare. Molti animali partecipano della memoria e della capacità di apprendere, ma nessun altro tranne l'uomo è in grado di effettuare il richiamo alla memoria»*<sup>262</sup>.

La differenza fra memoria capace di condurre al pensiero razionale e memoria semplice e percettiva a livello animale è fondata sull'elemento temporale. Le tracce di memoria animale nate dalla percezione dei fenomeni durano meno nel tempo e producono quindi soltanto sensazione e mero ricordo che fa da base all'esperienza, ma non permettono la creazione di categorie o concetti universali utili per la scienza.

La catena che ci conduce al pensiero, attraverso la memoria è così sintetizzabile: dapprima vi è la percezione sensibile o intellegibile, poi questa lascia una traccia mnestica nella memoria; le varie tracce contenute nella memoria perdurando nel tempo vengono rielaborate ed estratte sempre dalla memoria stessa e vanno a comporre l'esperienza; sulla base dell'esperienza consolidata l'intelletto genera la materia prima dei pensieri, ossia i concetti: *“E per questo motivo, se non si percepisse nulla, non si apprenderebbe né si comprenderebbe nulla e, quando si pensa, di necessità si pensa insieme una qualche immagine. Infatti le immagini sono come le percezioni, tranne che non hanno materia”*<sup>263</sup>.

L'idea che si pensi per immagini ed in particolare per collegamenti di immagini, pone quindi la facoltà mnestica al centro di un'attività più complessa, ossia quella intellettuale.

L'intelletto, sempre secondo Aristotele e la trattazione che egli ne dà nel terzo libro del *De Anima*, può essere diviso in attivo e passivo.

Lo stadio iniziale dell'intelletto umano è quello passivo o potenziale, ossia una *“tabula rasa”* che è potenzialmente in grado di ricevere tutte le forme, ossia di pensare tutto ciò che è intelligibile. Questo intelletto però, per agire ad avere quindi vera e propria intelligenza, deve essere attualizzato dall'intelletto attivo o produttivo.

La facoltà immaginativa è propria dell'intelletto passivo e come abbiamo visto è generata grazie alle funzioni di percezione e memoria. La memoria è quindi costituiva del pensiero attraverso la sua compenetrazione con le funzioni dell'intelletto passivo.

*“Perché proprio come in una persona dotata di una memoria educata, la semplice menzione dei luoghi suscita il ricordo delle cose stesse, così anche queste abitudini renderanno un uomo più pronto nel ragionare perché ha le sue premesse classificate dinanzi al suo occhio mentale, ciascuna sotto il suo numero”*<sup>264</sup>.

Da qui iniziamo a capire perché il Camillo consideri la memoria una parte fondamentale del processo di sapienza, non solo come memoria iconica, passiva ricettiva, ma come memoria associativa funzionale alla conoscenza più complessa.

Aristotele stesso nel *De Anima* ribadisce: *“E' possibile porre le cose davanti ai nostri occhi come fanno quelli che inventano sistemi di memoria e costruiscono immagini.”*<sup>265</sup>.

---

<sup>261</sup> ARISTOTELE, *Della memoria...* 449b 28-30.

<sup>262</sup> ARISTOTELE, *Historia Animalium I*, 1, 488b 24-26.

<sup>263</sup> ARISTOTELE, *De Anima*, 431a 14-17.

<sup>264</sup> ARISTOTELE, *Topica*, 163b 24-30.

<sup>265</sup> ARISTOTELE, *De Anima*, 427b 18-22.

Ad ancora più specificamente: “...come già è stato detto nel mio trattato *Sull’anima riguardo all’immaginazione*, è possibile perfino pensare senza un’immagine mentale. Apprendimento e memoria infatti appartengono alla stessa parte dell’anima cui appartiene l’immaginazione: è una collezione di immagini mentali derivate da impressioni sensoriali, ma con in più un elemento temporale, poichè le immagini della memoria derivano dalla percezione non di cose presenti, ma passate”<sup>266</sup>.

Platone ed Aristotele, attribuiscono quindi una grande importanza alla memoria, ma non in quanto contenitore di dati, piuttosto invece come aggregatore di fenomeni dell’esperienza percettiva in grado di creare concetti universali indispensabili per il pensiero razionale e la scienza.

Platone ritiene che i concetti universali siano già presenti in noi *in nuce* e quindi la memoria deve solo “ricordarli”, ricongiungere il molteplice sensibile con l’intelligibile.

Aristotele ritiene invece che, non essendoci sapienza dei principi innata, sia in parte la memoria stessa (come funzione dell’intelletto passivo, a suo volta illuminato da quello attivo che ha la stessa sostanza degli universali) a costruire le astrazioni dei concetti.

La tesi aristotelica ebbe più fortuna di quella Platonica in epoca moderna, divenendo base e riferimento per le teorie di Hume, Kant e molti dei pensatori della fenomenologia.

Il concetto platonico, attraverso le tesi neoplatoniche sembra invece presente in buona parte delle concezioni rinascimentali e anche nelle premesse teoriche del *Theatro Universale*.

### §2.3.2 La memoria come facoltà attiva: Bush, Carr e Battro

Cosa dicono invece del concetto di memoria i nostri contemporanei? Come ritengono che esso sia cambiato alla luce delle rivoluzioni cognitive operate dall’utilizzo delle tecnologie digitali?

Le prospettive sono differenti e molteplici. Esistono i “catastrofisti” e gli “ottimisti”, esiste chi analizza il problema da una prospettiva socio-politica e chi ne adotta una scientifico-cognitiva.

Tutti in sostanza sembrano però concordare sul fatto che la rivoluzione digitale ha iniziato ad operare dei cambiamenti nel nostro sistema di conoscere ed apprendere. La seguente analisi prenderà in considerazione differenti opinioni per restituire una panoramica sommaria sugli effetti delle tecnologie digitali in ambito mnemonico e cognitivo.

Nicholas **Carr** è senza dubbio uno di coloro che vedono nell’utilizzo prolungato di tecnologie un impoverimento per il pensiero umano. Non a caso il suo celebre saggio al riguardo si intitola “*Internet ci rende stupidi?*”<sup>267</sup>

In una recente intervista rilasciata a Repubblica nel 2016<sup>268</sup>, Carr sostiene che l’utilizzo spasmodico di dispositivi digitali portatili come gli smartphone, hanno aggravato le nostre capacità di concentrazione: “...il nostro cervello è malleabile. Se viene bombardato da distrazioni e interruzioni continue, si adatta di conseguenza. Non siamo in grado di finire una cena senza controllare il cellulare, siamo sempre più in balia del flusso di informazioni, più distratti che mai.

<sup>266</sup> ARISTOTELE, *De memoria...* 449b 31.

<sup>267</sup> NICHOLAS CARR, *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

<sup>268</sup> NICHOLAS CARR, intervista di Francesca de Benedetti, Repubblica, 08/05/2016. Accessibile su: [http://www.repubblica.it/cultura/2016/05/08/news/nicholas\\_carr\\_si\\_per\\_colpa\\_sua\\_non\\_siamo\\_piu\\_critici\\_-139342271/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/05/08/news/nicholas_carr_si_per_colpa_sua_non_siamo_piu_critici_-139342271/)

*Gli effetti? L'attenzione diventa frammentaria, siamo meno capaci di riflettere e di pensare in profondità. Anche la memoria ne risente”.*

L'attenzione, il pensiero e la memoria, secondo Carr sono tutte facoltà sconvolte dai nuovi paradigmi di comunicazione ed informazione. In particolare la sovraesposizione all'informazione, mentre ci permette di reperire più velocemente i dati, complica le possibilità di attribuirgli un senso globale: *"Non è l'informazione in sé a "instupidirci", ma l'intensità con cui siamo gettati nel flusso. L'intelligenza non è solo trovare informazioni rapidamente, ma la capacità di attribuirvi un senso: il pensiero critico oggi è a rischio. Se come individui diventiamo più superficiali, a livello collettivo gli esiti non saranno granché"*<sup>269</sup>.

In relazione a quanto esposto nel precedente paragrafo, questo equivale a dire che l'ingente quantità di percezioni e stimoli sensitivi genera un “rumore” che rende più faticoso il compito della memoria di svolgere i passaggi per ricondurre i dati a concetti universali necessari per il ragionamento. L'accumulo in memoria e la rielaborazione delle “immagini” mnestiche genera, attraverso l'intelletto passivo, l'esperienza che è alla base dell'apprendimento; tuttavia l'esperienza si succede in maniera così veloce da impedire che le sue forme perdurando si condensino attraverso l'intelletto attivo in veri e propri concetti universali necessari per la comprensione profonda, il pensiero razionale e quindi la scienza. In tal senso Carr semplifica dicendo che saremo più superficiali, ossia caratterizzati da una conoscenza empirica delle forme sensibili ma privi di contenuti trascendenti.

Nel saggio *“Internet ci rende stupidi?”* Carr sostiene che sia fondamentale basare il dibattito inerente alle ricadute cognitive del sistema digitale, non tanto sulle impressioni emotive e sociali, ma sulle risposte supportate dalle conoscenze acquisite tramite le nuove strumentazioni (quali TAC e TMS) proprie del campo delle neuroscienze. Egli infatti sostiene che gli esperimenti rivelino che il nostro cervello è in continua riconfigurazione, non soltanto in conseguenza delle azioni fisiche ripetute, ma *«anche per l'attività puramente mentale che può alterare i nostri circuiti neuronali»*<sup>270</sup>. Tracciare quindi le risposte neuronali del nostro cervello ci può indicare come cambia la nostra attività celebrale e quindi il nostro modo di pensare.

Partendo infatti dal presupposto che il tempo dedicato alla navigazione in rete di un adulto è raddoppiato in media dal 2004 al 2009 e che i valori subiscono un ulteriore sensibile incremento se riferiti ai più giovani, Carr sostiene che il tempo dedicato alla lettura approfondita è diminuito del 20% circa a favore di una lettura sul web. Sotto il profilo degli effetti cerebrali generati sul cervello dalla lettura su base cartacea rispetto a quella su dispositivi digitali multimediali si può notare che queste due modalità attivano circuiti neuronali molto differenti. Il primo tipo di lettura sollecita i circuiti neuronali dell'immaginazione, della memoria e del linguaggio; mentre il secondo tipo i circuiti del *problem solving* e decisionali. Nel web, la vastità dei dati a disposizione del lettore lo induce ad una continua scelta di configurazione del proprio percorso fra i dati che lo *«distraggono dal leggere e dal pensare in modo approfondito»*<sup>271</sup>.

Carr utilizza proprio a questo proposito il termine “contemplativo”, ossia l'attributo che nel pensiero classico era associato propriamente all'attività dell'intello attivo, come anticipato poco sopra: Egli vede nella velocità, e quindi nella mancanza di un'adeguata sedimentazione temporale, il principale problema della fruizione digitale: *«La rete sembra mandare in frantumi la mia capacità di concentrazione e contemplazione. Che sia online o no, ora la mia mente si aspetta di ottenere le informazioni nel modo caratteristico della Rete: come flusso di particelle in rapido movimento.*

---

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> NICHOLAS CARR, *Internet ci rende ...* pp. 49-50.

<sup>271</sup> *Ivi*, p.167.

*Una volta ero un subacqueo nel mare delle parole. Adesso passo a grande velocità sulla superficie, come un ragazzino in acquascooter»<sup>272</sup>.*

Tuttavia, *«non c'è nulla di sbagliato nel fare browsing e nello scorrere, o anche nel farlo in modo meccanico. [...] L'abilità di scremare il testo è importante quanto quella di leggere in profondità. Ma l'aspetto preoccupante è che lo scorrere superficialmente sta diventando la modalità principale di lettura. Una volta era un mezzo per raggiungere uno scopo, un modo per identificare l'informazione meritevole di approfondimento, ora invece sta diventando fine a se stesso, è ormai il nostro sistema preferito per raccogliere le informazioni di ogni tipo e dar loro un senso»<sup>273</sup>.*

Quello che si evince dalle ultime parole riportate è che e Carr inserisce nella sua analisi, non solo le ineluttabili conseguenze fisiologiche di una pratica sulle strutture cognitive, ma una questione di metodo causata da una determinata scelta umana.

Ossia, in realtà, è la volontà umana di operare un cambio di paradigma nel modo di pensare l'elemento determinante che produce effetti così immediati. L'elemento socio-politico o, per meglio dire, l'abito culturale di utilizzare questi strumenti in un determinato modo è centrale nella riflessione sul pensiero umano.

Infatti Carr mette in guardia l'uomo contemporaneo dicendo: *”Tutto ciò, se lasciato in mano alle corporation, pone rischi seri di manipolazione: la battaglia per la privacy è cruciale. Ad ogni modo, un software e un algoritmo nascondono sempre un modo di intendere il mondo. Affidarsi ad essi sembra facile: risolvono problemi al posto nostro. Ma sono proprio le sfide ad alimentare la nostra mente e a dare pienezza all'esistenza. Se deleghiamo ogni pensiero e azione a una app, diventiamo criceti sulla ruota”<sup>274</sup>.* Ed aggiunge: *“Datevi modo di prestare attenzione, di concentrarvi, di riflettere: se smettete di farlo, perderete la capacità di farlo. Se non praticate l'intelligenza, ne avrete nostalgia”<sup>275</sup>.*

Si snoda esclusivamente sul piano neurologico e cognitivo invece il contributo scientifico sul tema di **Battro**. La sua indagine è divenuta un punto di riferimento per molti critici delle t.i.c.: anche lo stesso Carr utilizza molte delle sue conclusioni scientifiche per costruire il precedente discorso.

Antonio Battro<sup>276</sup>, neuroscienziato del MIT e di Harvard, tarscorre infatti la sua vita a studiare, elaborare e definire il concetto di “intelligenza digitale”. Secondo Battro, dato che l'utilizzo delle tecnologie digitali evidenzia, tramite l'analisi PET, un'attività di zone della corteccia cerebrale solitamente inerti in altri processi cognitivi, questo significa che esiste una vera e propria intelligenza che si manifesta specificamente nell'interazione con t.i.c.

Essa, in prima battuta, identificherebbe l'abilità cognitiva di utilizzare l'alternativa (sì/no, click/non click, aperto/chiuso). Tracciare un percorso fra link ad esempio risponde a questa competenza. Questo deriverebbe da una modificazione dei nostri processi cognitivi che per interfacciarsi con il linguaggio macchina (basato sul codice dualistico binario e quello aperto/chiuso dell'elettronica) hanno sviluppato maggiormente l'abilità umana di procedere per alternative opposte nella comunicazione e nella relazione.

---

<sup>272</sup> *Ivi*, pp.20-21.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>274</sup> NICHOLAS CARR, intervista di Francesca de Benedetti...

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> ANTONIO BATTRO, PERCIVAL J. DENHAM, *Verso un'intelligenza digitale*, Ledizioni, 2010.

Un'altro sottodominio dell'intelligenza digitale identificato da Battro e connesso con il precedente sarebbe poi “*l'euristica digitale*”, cioè la facoltà cognitiva eminentemente pratica che ci permette funzionalmente di esercitare consapevolmente l'opzione click, ossia una concatenazione semplice di meccanismi di decisione.

Essa ci consente di elaborare velocemente le specifiche di contesto dell'ambiente, minimizzando le informazioni superflue, concentrandoci sulla quantità di informazione che ci serve per realizzare scelte e, adattando il nostro sistema senso-percettivo all'interfaccia digitale, procedere nella soluzione del problema.

Come illustrò in maniera brillante Seymour Papert<sup>277</sup>, padre dell'applicazione della tecnologia ai processi di apprendimento, il processo cognitivo digitale ricorda quello di un “bricoleur”: esso rassomiglia ad un pittore che dipingendo la sua tela si ferma fra una pennellata e l'altra e, solo dopo averla guardata decide come proseguire. Il bricoleur utilizza processi di associazione e interazione, una navigazione a vista e non programmata, procedendo per correzioni e aggiustamenti successivi e imparando dai propri errori.

L'“intelligenza digitale” è sarebbe quindi conseguenza degli effetti combinati dell'affermarsi della rivoluzione informatica esplosa negli ultimi trent'anni e dell'adattamento della capacità cognitiva umana proattivo a questi cambiamenti. I “nativi digitali”, sono coloro che vengono definiti i protagonisti di questa “mutazione antropologica” e sono i giovani nati a partire dalla fine degli anni Novanta. Essi sarebbero nella specie umana, coloro i quali riescono meglio a gestire le dinamiche di interazione con gli strumenti elettronici e quindi di attivare nuovi e più efficaci sistemi di adattamento cognitivo al mondo che li circonda.

Questa trasformazione secondo Battro ed altri neuroscienziati è potuta avvenire, non solo per il cambiamento culturale, ma anche a causa della estrema plasticità neurale del nostro sistema nervoso, specialmente nelle prime fasi della vita, ma che perdura in realtà fino alla morte. Il cervello umano ha infatti un'estrema plasticità nel riadattarsi (*Fisher, 2007*) e modificarsi permanentemente e in modo soggettivo (*Koizumi, 2000*), attivando reti neurali in risposta agli stimoli di un ambiente esterno.

I tratti distintivi di questa nuova cognizione, come abbiamo anticipato, sono intelligenza spaziale, multitasking, conoscenza per esplorazione.

L'intelligenza digitale entra quindi in azione quando navighiamo attraverso link ipertestuali su Internet, utilizziamo smartphone per comunicare attraverso applicazioni “social” o ci intratteniamo comandando attraverso i controller i personaggi di un gioco in uno spazio virtuale.

Riguardo all'intelligenza spaziale e esplorativa, di recente sono stati condotti studi<sup>278</sup> che dimostrano reazioni cerebrali dell'ippocampo completamente diverse nei due ambienti, reali e virtuali.

L'ippocampo infatti secondo le indagini neuroscientifiche, si attiva selettivamente, fornendo una “mappa cognitiva” dell'ambiente, calcolando le distanze tra il soggetto e gli altri elementi dello spazio, come ad esempio edifici e montagne. In spazi complessi inoltre l'ippocampo sarebbe estremamente aiutato da altri indizi, come odori e suoni.

Un esperimento condotto su alcuni ratti, dimostra che le attivazioni dei neuroni dell'ippocampo durante un'esplorazione spaziale in ambienti virtuali si focalizzavano in modo completamente casuale sugli elementi dell'ambiente circostante, come se la mappa dello spazio fosse del tutto

---

<sup>277</sup> SEYMOUR PAPERT, *The Connected Family: Bridging the Digital Generation Gap*, Longstreet Press, 1996.

<sup>278</sup> AGHAJAN, ACHARYA, MOORE, CUSHMAN, VUONG, MEHTA, *Impaired spatial selectivity and intact phase precession in two-dimensional virtual reality*, Nature Neuroscience, pubblicazione online 24 November 2014. Accessibile su: <https://www.nature.com/articles/nn.3884#videos>

assente e i neuroni non avessero idea di dove il ratto si trovasse. Ossia i neuroni nel mondo virtuale calcolavano la quantità di distanza che il ratto aveva percorso, indipendentemente da dove si trovava nello spazio virtuale. Inoltre, se i neuroni ippocampali si erano attivati molto nel mondo reale, nel mondo virtuale più della metà di questi smettevano di funzionare.

Questo sembrerebbe confermare quanto ipotizzato nel capitolo precedente riguardo al fatto che la mancanza di percezione spaziale renda dispersivo il processo di comprensione, disorienti a livello cognitivo. In effetti, se teniamo come assunto quanto detto dagli antichi circa i processi del pensiero umano, la percezione sensoriale è alla base del processo mnemonico che a sua volta costituisce fondamento al pensiero empirico e speculativo.

Minore impatto percettivo, causerebbe minore memoria, come dichiarato, seguendo un'altro tipo di dimostrazione, dallo stesso Battro. Aumenterebbero invece quelle abilità volte a fornire una risposta adattiva alle problematiche presentate dal sistema. L'intelligenza spaziale si farebbe più acuta proprio dove il concetto di spazio fisico si dissolve e i tradizionali strumenti cerebrali per calcolarlo difettano nel loro compito. Così pure la capacità decisionale o euristica avrebbe un incremento, sollecitata dalla pluralità di dati in cui orientarsi e dalla iperstimolazione a cui rispondere.

Se l' "intelligenza digitale" esiste veramente, ossia l'uomo ha cambiato le sue strutture cognitive, il discorso sulle fasi del pensiero e sul ruolo della memoria svolto nel primo paragrafo quindi, non avrebbe più alcun valore, basandosi esso sulla filosofia antica. Così pure inappropriati sotto il punto di vista del metodo sarebbero da considerarsi gli strumenti quali il Theatro di Camillo.

E' ovvio, come sostenuto a più riprese nella presente trattazione, che i paradigmi del sapere e gli strumenti di divulgazione siano aggiornati ed adattati alla cultura della quale fanno parte. Essi assomigliano al modo di pensare delle proprie epoche.

Ma il cambiamento del tipo di intelligenza umana non implicherebbe la decisione di scegliere un nuovo metodo più conforme di divulgazione della conoscenza, bensì la necessità di riconfigurare radicalmente i protocolli di senso, poichè quelli antichi ci risulterebbero incomprensibili. Una frattura storica che ci alienerebbe da tutta la nostra tradizione culturale.

Battro è consapevole dello straordinario cataclisma che la sua teoria potrebbe produrre se fosse comprovata, tanto che nell'introduzione al suo contributo<sup>279</sup>, si legge infatti: «*Non pretendiamo però, di aver stabilito in forma definitiva l'esistenza di un'intelligenza digitale. Per il momento è solo un'ipotesi, un modello che sottoponiamo alla prova*».

In effetti, se come riconosce Battro, l'attività del click è di tipo assai elementare, come desumere che esista un "intelligenza" apposita, designata ad espletare questa funzione?

Anche il gap cognitivo fra nativi digitali e non, sembra potersi ricodurre facilmente a motivi di ordine circostanziale più che strutturali. Le giovani generazioni, diversamente dalle altre, dispongono ad esempio più tempo per esplorare le tecnologie, poichè essendo giovani non hanno altre preoccupazioni che assorbono risorse emotive e cognitive (responsabilità, impegni, etc.); inoltre non sono ostacolate dai pregiudizi che spesso imbrigliano la curiosità dei più maturi e le nozioni che si imparano in giovane età generano maggiore influenza poichè il cervello, come sembra dimostrino gli studi di cui sopra, è più duttile e ricettivo.

Nonostante Battro quindi ponga la sua idea di "intelligenza digitale" sul piano dell'ipotesi scientifica, quindi del possibile ancora da consolidare, questo concetto ha avuto un tale successo da essere dato per assunto in molte tesi di autori contemporanei. Dalle caratteristiche della "nuova intelligenza" discendono precise indicazioni sul come debbano configurarsi i futuri sistemi scolastici e i nuovi strumenti di apprendimento.

---

<sup>279</sup> ANTONIO BATTRO, PERCIVAL J. DENHAM, *Verso un'intelligenza...*

Ferri<sup>280</sup> ad esempio prende per presupposto questo concetto di intelligenza per proporre un'incremento dell'utilizzo di strumenti digitali a scuola.

Indubbiamente il futuro sarà segnato da una crescente presenza dell'elemento digitale, soprattutto nell'ambito della conoscenza e dell'apprendimento.

Quello che però a mio avviso è importante capire è se le modalità dei nuovi strumenti del domani debba ricalcare le metodologie di quelli attuali perché l'uomo oramai è obbligato fisiologicamente a pensare e conoscere secondo questi paradigmi, o se si tratta di una scelta morale, civile, scientifica che possiamo ancora determinare.

Ai tempi di Vannevar **Bush** nessuno immaginava ancora che un giorno i posteri avrebbero parlato di intelligenza digitale. Si cercava però, in maniera consapevole, di comprendere i metodi con i quali l'attività cognitiva umana è eseguita per un uso efficiente dei nuovi strumenti.

Il primo grande passo verso il percorso di "umanizzazione" dei computer, fu quello di condividere i dati del programma e le istruzioni del programma nello stesso spazio di memoria (tecnica nota come l'architettura di *von Neumann*, da nome del suo primo inventore).

Questo permise di facilitare notevolmente l'uso dei computer e aprì la strada verso un loro possibile utilizzo non professionale, ma possibile a tutti. Tuttavia nel dopoguerra l'utilizzo delle macchine calcolatrici era ancora così complesso da non permetterne una diffusione ed essi rimanevano invece utilizzati solo in ambito scientifico per eseguire calcoli complessi di *routine* per le traiettorie della balistica e dell'energia atomica.

Vannevar Bush fu il primo celebre ingegnere a vedere nel computer uno strumento per la cultura e la creatività umana. Sulla scorta delle sue intuizioni, come abbiamo visto nel capitolo precedente, Nelson realizzò, tramite l'invenzione dell'ipertesto, il primo compimento del progetto di Bush.

Il sistema di Bush, era chiamato *Memex*, la contrazione di *memory extender*, con un evocativo richiamo alle funzioni che esso vorrebbe svolgere. Il suo scopo era quello di permettere infatti all'uomo di immagazinare tutti i suoi contenuti, sotto forma di libri o audio o testi di comunicazione, e consultarli meccanicamente con grande rapidità e facilità. Ossia uno strumento potenziante della memoria di un individuo.

Bush sosteneva che la quantità di informazione prodotta dall'uomo fosse cresciuta esponenzialmente dall'avvento della stampa in poi. Questo ha generato una difficoltà sempre maggiore nel dividerla e consultarla. Per questo le tecnologie informatiche rappresentano un aiuto contro i problemi inerenti ai costi ed alla velocità di riproduzione.

I nuovi strumenti digitali tuttavia, non dovrebbero esser impiegati solo nell'ambito dell'archiviazione, ma soprattutto dal punto di vista cognitivo, attuando un vantaggio per la selezione dei contenuti.

Bush riconosce che il cuore del problema è più profondo della semplice meccanizzazione delle biblioteche. Il metodo della selezione infatti a suo avviso funziona "*come uno scalpello nelle mani di un ebanista*", e pertanto dev'essere considerato e affrontato con riguardo al metodo, più generale, della ricerca scientifica.

Le difficoltà dell'era contemporanea nel selezionare i contenuti, non dipendono da una incapacità dell'uomo, ma piuttosto dall'artificialità ed inadeguatezza dei sistemi di indicizzazione in uso negli archivi. Egli fa riferimento al fatto che i dati siano organizzati in sistemi gerarchici, caratterizzati

---

<sup>280</sup> PAOLO FERRI, *Nativi digitali*, Mondadori, 2011.

dalla struttura ad albero (ad esempio infatti il cosiddetto albero delle *directory* del computer) e la loro posizione sia univoca e unidirezionale imponendo regole strette per il loro reperimento.

Il cuore della sua riflessione è che invece la mente umana non pensi secondo queste modalità. Essa piuttosto opera per associazioni saltando da un concetto all'altro sulla base di un groviglio di "piste" registrate nelle cellule cerebrali, dalla associazione dei pensieri.

Bush cerca quindi di rimpostare la selezione dell'informazione a partire dal concetto di "*come possiamo pensare*", attraverso la sua macchina memex, ossia uno strumento di meccanizzazione della selezione per associazione, piuttosto che per indicizzazione. Il pensiero creativo rimane prerogativa puramente umana ma, secondo Bush, coinvolge solo la prima fase inerente alla scelta dei dati e del processo da utilizzare; il resto invece, basandosi su una manipolazione di natura ripetitiva, può essere affidato alle macchine.

Il memex è un artefatto materiale, ancora a metà strada fra il Theatro analogico di Camillo e i software digitali del web. Esso infatti consiste di una scrivania, che pur potendo essere manipolata anche a distanza è principalmente un pezzo d'arredo sul quale un individuo lavora.

La scrivania meccanica è formata da schermi traslucidi inclinati, una tastiera, e gruppi di bottoni e di leve e contiene al suo interno il materiali di studio e lavoro del ricercatore da proiettare rapidamente sugli schermi.

Le rivoluzioni principali sono due: la prima è di associare ad ogni fonte un codice così da poterlo richiamare immediatamente sugli schermi; la seconda, ben più importante è quella di poter visualizzare contestualmente più fonti per connetterle ed integrarle. Bush stesso descrive questo procedimento ed è interessante notare come le modalità di lavoro descritte ricalchino esattamente quello che facciamo noi oggi nelle attuali rielaborazioni di testi: "*Il proprietario del memex, per esempio, è interessato alle origini e alle proprietà dell'arco. In particolare, sta ricercando il motivo, nelle battaglie delle Crociate, per cui l'arco corto turco fosse superiore all'arco lungo inglese. Ha a disposizione dozzine di libri e articoli pertinenti nel suo memex. Dapprima sfoglia un'enciclopedia, trova un articolo interessante ma non approfondito, lo lascia proiettato. Poi, in un resoconto storico, trova un altro argomento pertinente, e lo congiunge al precedente. Procedo in questo modo, costruendo un percorso di molti elementi. Di quando in quando inserisce un proprio commento, sia congiungendolo alla pista principale sia connettendolo come pista laterale a un elemento particolare. Quando diventa evidente che le proprietà elastiche dei materiali disponibili erano fondamentali per il rendimento dell'arco, egli devia su una pista laterale che lo porta attraverso libri di testo sull'elasticità e tavole di costanti fisiche. Inserisce una pagina di analisi scritta di suo pugno. In questo modo egli costruisce una pista della sua ricerca attraverso il labirinto del materiale che ha a disposizione*"<sup>281</sup>.

Bush quindi anticipa il concetto di movimento all'interno del Web, attraverso la navigazione di pagina in pagina tramite collegamenti ipertestuali. Inoltre suggerisce il principio di multimedialità per la conoscenza e indica la metafora della scrivania per il suo uso.

Ma l'elemento centrale immaginato da Bush, è un qualcosa, un tipo di attività, che ancora oggi non abbiamo provveduto a creare: l'idea del "*battitore di piste*". Egli ha intuito che i percorsi associativi generati dalla macchina Memex, potevano essere d'aiuto all'uomo, ma solo nella fase di rielaborazione dei dati, non in quella "creativa" di interpretazione e comprensione vera e propria. Il Memex è un estensore della memoria, che aiuta la base del ragionamento, ma non la costituisce.

---

<sup>281</sup> VANNEVAR BUSH, *As we may think*, The Atlantic Monthly, luglio 1945, vol. 176, No. 1, pp. 101-108. Traduzione in italiano *Come possiamo pensare*, in Theodor Nelson, *Literary Machines 90.1*, pag.51.



In termini aristotelici il memex coadiuva la memoria e l'intelletto passivo, ma l'attività dell'intelletto attivo che "illumina" le connessioni conferendogli un senso, rimane compito dell'uomo. Anzi Bush immagina, che questo possa diventare una vera e propria professione nel futuro: *"Nascerà la nuova professione di battitore di piste, persone che si ingegneranno a tracciare percorsi significativi attraverso l'immane mole dell'esperienza umana. L'eredità del maestro ai suoi discepoli non saranno più solo i suoi contributi alla conoscenza comune, ma l'intera impalcatura di conoscenze sulla quale essi sono stati costruiti."*<sup>282</sup>

L'autorialità si configurerebbe allora non come produzione di contenuti, ma come sistematizzazione degli stessi. Bush restituisce al pensiero un ruolo attivo e fondante. L'attività della conoscenza, da lui declinata come "ricerca" consiste nell'inserimento di singoli dati in una o più piste che divengono patrimonio dell'umanità, tanto quanto i libri stessi, dando vita ad enciclopedie di concezione radicalmente nuova, dotate di una trama di percorsi associativi che le attraversano.

Quello a cui si richiama Bush è l'impalcatura del sapere costruita iconicamente da Camillo attraverso i suoi "gradi". Ossia l'intelligenza per dare ordine al caos, per far diventare un sistema amorfo di archiviazione e associazione, da dimensione fine a se stessa per il potenziamento mnemonico, a strumento effettivo di conoscenza.

Certo il sistema di Memex richiama comunque a intelligenze parziali, a verità settoriali valide all'interno di specifici agglomerati di dati. L'idea del Theatro era invece una visione "universale" e globale del senso dell'esistente. In ogni caso però Bush riconosce, di concerto con gli antichi, che una certa forma di intelligenza ordinatrice, cosmica, è necessaria per la conoscenza e che la dimensione di archiviazione e collegamento ipertestuale, da sola, produce aumento della potenza ma spaesamento cognitivo senza una traccia.

In conclusione quello che emerge da questa analisi sul funzionamento dell'intelletto umano e sul ruolo della memoria nel processo cognitivo, è che il processo mnemonico è fondamentale, ma non sufficiente ai fini del pensiero speculativo.

Emerge anche uno stretto legame fra il pensiero e gli strumenti per aiutarlo. Come afferma Donald Norman, teorico contemporaneo della psicologia ad ergonomia cognitiva: *"per un uomo condurre ragionamenti complessi senza l'aiuto di strumenti è veramente difficile, spesso impossibile. Le forme più elevate di pensiero avvengono sempre in collaborazione con degli strumenti e la stessa intelligenza umana è intimamente legata agli strumenti che sostengono il pensiero. Di fatto, l'intelligenza umana ha la sua massima espressione nell'invenzione e realizzazione di strumenti che permettono di superarne i limiti. Infatti, più una società è avanzata tecnologicamente, più è raro che il ragionamento venga effettuato in assenza di strumenti. Gli strumenti che rappresentano, conservano e manipolano informazioni sono stati definiti artefatti cognitivi"*<sup>283</sup>.

Questa tesi fa parte di una più ampia concezione del rapporto fra intelligenza e artefatti cognitivi che si chiama "cognizione distribuita", cioè una teoria che sostiene che l'attività cognitiva umana non sia fondata esclusivamente dall'attività cerebrale ma sia il risultato di un processo distribuito tra il cervello e gli artefatti cognitivi che l'uomo adopera. Questa convinzione si diffuse a partire dalla scuola storico-culturale sovietica di Vygotskij<sup>284</sup> ed è alla base oggi delle scienze ergonomiche e cognitive che studiano le interazioni uomo-macchina.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> DONALD NORMAN, *Things that make us smart: Tools*, Reading, MA Addison Wesley, 1993.

<sup>284</sup> LEV VYGOTSKIJ, *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori e altri scritti*, Giunti Barbera, Firenze 1974.

L'estensione di questo principio ha portato alla risoluzione che un artefatto cognitivo modificando il contenuto possa modificare anche la possibilità di comprensione dell'uomo.

Questi presupposti fanno da fondamento deontologico alla progettazione delle interfacce grafiche, ossia i medium fra l'intelligenza umana e quella dello strumento macchina.

La prima interfaccia nacque per permettere a tutti e non solo agli esperti l'utilizzo del computer. Si trattava dell' interfaccia della Xerox 8010 Star, che poi divenne l'interfaccia di Apple Lisa ed infine Apple Macintosh.

Come spiega Rizzo circa l'ergonomia cognitiva<sup>285</sup> I principi alla base di Xerox 8010 Star erano desunti dalla psicologia cognitiva e si incentravano su quattro direttive.

La prima era quella di ricreare un ragionamento analogico; l'utente dovrebbe avere un modello esplicito del sistema ispirato alla sua esperienza concreta (uso delle metafore).

La seconda è che il riconoscimento è più facile del ricordo; l'utente non dovrebbe ricordare quali azioni sono possibili e quali no. Vedere qualcosa ed indicarla è più facile che ricordare un nome e digitarlo (see and pointing).

Il terzo fattore da tenere presente è che il trasferimento di conoscenze è mediato dalla consistenza; i comandi dovrebbero essere uniformi tra le varie applicazioni, con la metafora e con le aspettative dell' utente (consistenza).

Infine la valutazione dei risultati deve essere possibile in diretta contiguità temporale con l'esecuzione delle azioni; lo schermo deve fedelmente mostrare lo stato dell'oggetto sul quale l'utente sta lavorando (What you see is what you get).

---

<sup>285</sup> ANTONIO RIZZO, *L'ergonomia cognitiva*, in “ P.G. Gabassi (A cura di) Psicologia, Lavoro Organizzazione”, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 206-223.

## CONCLUSIONI

Nella trattazione fino a qui svolta abbiamo tentato di delineare cosa si intenda e come funzioni il “pensiero” secondo le teorie dell’antichità e come invece questo concetto si sia evoluto nelle speculazioni attuali alla luce delle nuove tecnologie digitali.

A ciascun tipo di concezione di intelligenza presupposta conseguono diversi strumenti realizzati dall’uomo per coadiuvare l’uomo nella sua attività di pensiero e conoscenza.

Il limiti di un pensiero senza materia sono stati tracciati in termini di dispersione del significato e del significante. I limiti di un pensiero chiuso, come le summe enciclopediche dell’antichità invece, sono emersi nei termini di una privazione di libertà intellettuale ed uno freno alla creatività speculativa.

In conclusione, questa tesi vuole affermare che il modello di Theatro descritto e analizzato con l’ausilio della trattazione contenuta nel manoscritto genovese, rappresenta invece una forma mediana di equilibrio fra i due paradigmi di pensiero suddetti.

Esso è la forma che supererà la polarità aperto/chiuso, indicando una strada di sintesi che integra elementi di significanza fissi, ma un metodo dinamico ed elastico di memorizzazione e ragionamento. Questo nuovo paradigma sapienziale può essere lo spunto quindi per ripensare profondamente all’attuale sistematizzazione del web e modificarla secondo la strada indicata dal Camillo.

L’elemento infatti che rende il progetto delminiano sempre attuale è il fatto che il Theatro non deve necessariamente rimanere ancorato nel passato: esso rappresenta un modello, un metodo per conoscere e contemplare che può essere popolato di immagini sempre diverse a seconda della cultura di riferimento.

Per questo, a mio avviso, raccogliere la sfida che attraverso i secoli echeggia dal manoscritto genovese di costruire una grande macchina della memoria e della sapienza rappresenta ad oggi uno degli obiettivi più audaci e divini della ricerca umanistica.

## BIBLIOGRAFIA

### OPERE MANOSCRITTE

GIULIO CAMILLO, *Theatro Universale di tutte le Arti & Scienze*, m.r. I, 1, 6 f. 1 r., Biblioteca Civica Berio, Genova.

GIULIO CAMILLO, *Teatro di G. Camillo*, codice Ottoboniano lat. 1777, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.

GIULIO CAMILLO, *Teatro*, codice Zibaldone Nappi, 52, busta II, n.1, Biblioteca Universitaria di Bologna.

GIULIO CAMILLO, *Theatro della sapientia*, Ms3 f8, John Rylands University Library, Christie, Manchester.

GIULIO CAMILLO, *I Luoghi*, H 108 inf. ff. 273r-304r, Biblioteca Ambrosiana di Milano.

GIULIO CAMILLO, *Luoghi di Giulio Camillo*, I 2014 inf. ff. 312r-321r, Biblioteca Ambrosiana di Milano.

GIULIO CAMILLO, *Luoghi forse di Giulio Camillo avuti da Ziletti*, I 204 inf. ff. 324r-337v, Biblioteca Ambrosiana di Milano.

*Lettere fra Giulio Camillo e il Re di Francia*, ms. E31 inf. lettere 58 e 59, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

GIULIO CAMILLO, *Epistula metrica Petro Bembo*, volume D 197 inf, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

GIULIO CAMILLO, *Orazione in difesa del suo Theatro*, Ms 1423 f.p., Biblioteca Civica Joppi, Udine.

GIULIO CAMILLO, *Sopra il poema di Francesco Zorze*, Ms 422 f.p., Biblioteca Civica Joppi, Udine.

GIULIO CAMILLO, *Teologica Disciplina*, Aldini 59, Biblioteca Universitaria di Pavia.

GIULIO CAMILLO, *Lettera cabalistica di Camillo a Francesco Guicciardini*, Carte Stroziane, Is., n. 137, Archivio di Stato di Firenze.

GIULIO CAMILLO, *Parva Delius*, MM 693 di rime latine, Biblioteca Civica Mei, Bergamo.

GIULIO CAMILLO, *Quasi incenso odorato*, Ms f.J. 159, Biblioteca Civica Mei, Bergamo.

GIULIO CAMILLO, *Damon*, MM 693, Biblioteca Civica Mei, Bergamo.

GIULIO CAMILLO, *Discursus circa eius theatrum*, Barb. lat. 4084, ff. 184r-194r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.

FEDERICO BORRAMEO, *De abditis cognitionibus. Appunti ed excerpta da Ramon Lull, Juan Luis Vives, Raffaele Maffei, Iohannes Trithemius, Pietro Pomponazzi, Girolamo Cardano, Giulio Camillo, Galeotto Marzio, Giovanni Pico della Mirandola e altri*, G 309 (45) inf. ; 2, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

PIETRO D'ABANO, *Tractatus de veneris*, in *Miscellanea di testi alchemici, medici e astrologici e di ricette in latino e volgare acefala e mutila*, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza, Ms. 103 4 (7), ff. 69r-93r.

## TESTI A STAMPA

GIULIO CAMILLO, *Due Trattati Dell'Eccellentissimo M. Iulio Camillo: L'Uno Delle Materie, che possono venire sotto lo stile dell'eloquente: L'Altro Della Imitatione*, De Farri, 1544.

GIROLAMO MUZIO, *Lettere del Mutio Iustinopolitano*, Giolito De Ferrari, Venezia 1551, lib. II p.49 v.

GIROLAMO MUZIO, *Rime diverse del Mutio Iustinopolitano*, De Ferrari, Venezia, 1551.

GIULIO CAMILLO, *Tutte le opere*, Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1554.

GIULIO CAMILLO, *Iulii Camilli Delminij In rethoricen isagoge. In qua perfunctorie omnes artes attinguntur*, Sebastianum Martellinum, Macerata 1610.

*Rime di diversi nobili Poeti Toscani* di Dionigi Atanagi, Lodovico Avanzo, Venezia 1565.

GIULIO CAMILLO, *Sermoni della cena di nostro Signore Giesu Cristo*, Seth Viotto, Parma 1571.

GIULIO CAMILLO, *Pro suo de eloquentia theatro, ad Gallos oratio*, Venezia 1578.

PETRUS RAVENNAS, *Phoenix seu De artificiosa memoria*, presso Bernardino de' Cori, Venezia 1491/92.

CORNELIUS GEMMA, *De arte cyclognomica*, Antwerp, 1569.

CELIO MAGNO, *Deus, canzone spirituale*, presso Domenico Farri, Venezia 1597.

GIOVANNI NICOLO DOGLIONI, *Anfiteatro Di Evropa In cui si hà la descrizione Del Mondo Celeste, Et ...*, Sarzina, Venezia 1623.

GIAN GIUSEPPE LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, M.Fenzo, Venezia 1760, tomo III p. 92.

FEDERICO ALTANI, *Vita del Camillo*, Venezia 1775.

PAOLO GIAXICH, *Vita di Girolamo Muzio Giustinopolitano*, Trieste, Papsch e Comp. tip. del Lloyd, 1847, pp. 18-19.

AIMÉ LOUIS HERMINJARD, *Correspondance des réformateurs de langue française...*, VIII, Genève-Paris 1893, p. 165

FRANCESCO FLAMINI, *Le lettere italiane alla corte di Francesco I re di Francia in Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Giusti, Livorno 1895.

CECCO D'ASCOLI, *L'acerba*, a cura di A. Crespi, Cesari, Raffaelli Editore, Ascoli Piceno 1927.

ARISTOTELE, *Della memoria e della reminiscenza*, ristampa anastatica dell'edizione Carabba, 1938.

Lettere del Viglio a Erasmo del 28 marzo e 8 giugno 1532 da Padova, in *Opus epistularum*, Oxonii 1938, IX, pp. 479 s.; X, 1941, pp. 29s.

VANNEVAR BUSH, *As We May Think*, The Atlantic Monthly, July 1945.

RUDOLF WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, London, Warburg Institute, University of London, 1949.

FRANÇOIS SECRET, *Les cheminements de la kabbale à la Renaissance: Le "Théâtre du monde" de Giulio Camillo Delminio et son influence*, Rivista di Storia Della Filosofia 14 (4) 418, 1959.

- PAOLO ROSSI , *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Ricciardi, Napoli, 1960.
- UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- RENÉ DESCARTES, *Regulae ad directionem ingenii*, La Haye 1966.
- RENE DESCARTES, *Opere*, Laterza, Bari, 1967, vol. I, pp. 199-204.
- PLATONE, *Timeo*, III, in *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1967.
- GEORG W. F. HEGEL, *Scienza della logica*, Laterza, Bari 1968, pag. 153.
- FRANCIS YATES, *The art of Memory*, Einaudi, Torino 1972, p.124.
- FRANÇOIS SECRET, *Un Témoignage oublié de Giulio Camillo Delminio sur la renaissance en France*, Bibliothèque d'Humanisme Et Renaissance 34 (2), 1972, pp. 275-278.
- THEODOR NELSON, *As we will think*, in “Online 72 Conference”, Brunel University, Uxbridge, England, 1973.
- GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, Milano 1590, edizione a cura di R. P. Ciardi, Firenze 1973-1974.
- GIORGIO STABILE, *Camillo, Giulio detto Delminio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.17, pp. 218-230, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1974.
- LEV VYGOTSKIJ, *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori e altri scritti*, Giunti Barbera, Firenze 1974.
- ALBERTO MAGNO, *Speculum astronomiae*, in *Quaderni di storia e critica della scienza*, Editore Domus Galilaeana, 1977.
- CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, 1977.
- LOREDANA OLIVATO, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio 21, 1979, pp. 233-52.
- CLAUDIO TOLOMEO, *Tetrabiblos o I quattro libri delle predizioni astrologiche*, Edizioni Arktos, Torino 1980.
- FELIX GUATTARI, GILLES DELEUZE, *Introduction: Rhizome*, in “Mille Plateaux”, Edition de Minuit, Paris, 1980, pp.9-37.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, in “Luoghi del silenzio imparziale”, Milano, Feltrinelli, 1981, pp.39-50.
- ETIENNE DOLET, *Correspondance. Répertoire analytique et chronologique suivi du texte de ses lettres latines*, a cura di C.Longeon, Droz, Genève 1982.
- PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, Einaudi, Torino 1982. Praef. 14.
- LINA BOLZONI, *Aristo, Camillo, and Doni-Notes on a Previously Unknown Version of Camillo's idea Del Theatro*, Rinascimento, 1982, pp. 213-247.
- GIULIO CAMILLO, *De l'humana deificazione*, di Cesare Vasoli, in *Rinascimento* 24/1984, pp.191-227.

- ARISTOTELE, *Le Categorie*, in *Opere*, Laterza, Bari 1984.
- ARISTOTELE, *Topici*, in *Opere*, Laterza, Bari 1984.
- ERMETE TRISMEGISTO, *Il pimandro*, Atanòr Editore, Roma 1984.
- LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova, 1984.
- LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria : studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1985.
- PIETRO D'ABANO, *Conciliator*, Antenore, Padova 1985.
- THEODOR NELSON, *Computer Lib/Dream Machines*, Redmond, WA Tempus Books of Microsoft Press, 1987.
- ROY D'ANDRADE, *Culturally based reasoning. In Cognitions and social worlds*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- MICHAEL A. ARBIB, *The Metaphorical Brain 2: neural networks and beyond*, Wiley, New York 1989.
- JOHN PERRY BARLOW, *Crime & Puzzlement*, Electronic Frontier Foundation, 1990.
- PIETRO CORSI, *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Lombardi, Palermo, 1992.
- MASSIMILIANO ROSSI, *Arte della memoria e codici letterari nei giochi didattici dall'Umanesimo a Comenio*, in *La cultura della memoria*, Atti del Convegno, Firenze, 20-22 Marzo 1989, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Il Mulino, Bologna 1992, pp.139-167.
- MASSIMILIANO ROSSI, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo a Padova: l'«anfiteatrino» di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII, 1993, pp. 339-360.
- CICERONE, *Rhetorica ad Herennium*, Pàtron, 1993.
- MARIO CARPO, *Alberti, Raffaello, Serlio, e Camillo: metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, Droz, Genève 1993.
- DONALD NORMAN, *Things that make us smart: Tools*, Reading, MA Addison Wesley, 1993.
- MARIO TURELLO, *Anima artificiale : il teatro magico di Giulio Camillo*, Aviani, 1993.
- MARCO TULLIO CICERONE, *Topica*, L'Epos, Palermo 1994.
- CARLO VECCE, *Bembo e Poliziano* Estratto da: Agnolo Poliziano. Poliziano poeta scrittore filologo. Atti Del Convegno Internazionale di Studi Montepulciano 3-6 novembre, Le Lettere, Firenze 1994, pp.477-488
- HERMANN BONITZ, *Sulle categorie di Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano 1995.
- SAN BONAVENTURA, *In Ecclesiasten*, Opera Omnia, Citta Nuova Editrice, Roma 1995, tomo VI, p.16.
- ANTONIO RIZZO, *L'ergonomia cognitiva*, in “ P.G. Gabassi (A cura di) Psicologia, Lavoro Organizzazione”, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 206-223.
- PLATONE, *Timeo*, in *Dialoghi politici lettere*, UTET 1996, vol I, pp.778-784.
- JOHN PERRY BARLOW, *Dichiarazione d'indipendenza del Cyberspazio*, Svizzera, 1996.

- SEYMOUR PAPERT, *The Connected Family: Bridging the Digital Generation Gap*, Longstreet Press, 1996.
- PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, TEA Tascabili Editori Associati, Milano 1997.
- PIERRE LÉVY, *Il Virtuale*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.
- MARIA TILDE BETTETINI, *Prefazione a Pierre Lévy, Il Virtuale*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.
- Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di VIVIANA NORMANDO e NATASCIA MORONI, Università La Sapienza, 1997.
- JOHN ARQUILLA, DAVID RONFELDT, *The Emergence of Noopolitik: Toward an American Information Strategy*, RAND National Defense Research Institute, Santa Monica 1999.
- VITRUVIO, *De Architectura*, Studio Tesi, 1999. Lib.1, cap.1,12.
- MARSILIO FICINO, *Liber de Sole e Apologia in librum suum de Sole, et lumine in Scritti sull'astrologia*, a cura di Ornella Pompeo Faracovi, RCS Libri S.p.A., Milano, 1999, pp. 185-217.
- AGOSTINO, *Confessioni*, Einaudi, Torino 2000. X, 8.
- GIROLAMO MUZIO, *Lettere*, a cura di A.M. NEGRI, Edizioni dall'Orso, Alessandria 2000.
- GIORGIO STABILE, *Puzzle e Lego: l'enciclopedia e le sue forme*, in *Critica del Testo* III/1, 2000, p.253.
- ROGER FIDLER, *Mediamorfosi*, Guerrini e Associati, Milano 2000, pp.89-90.
- DOUWE DRAAISMA, *Metaphors of Memory: A History of Ideas about the Mind*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 2000.
- ARISTOTELE, *De Anima*, Bompiani, 2001. 431a 14-17.
- MARC PRENSKY, *Digital Natives, Digital Immigrants Part 1*, in *On the Horizon*, Vol. 9 Issue: 5, 2001.
- LINA BOLZONI, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, University of Toronto Press, 2001.
- GREGORIO MAGNO, *Dialoghi*, Città Nuova editrice, Roma 2001.
- DERRICK DE KERCKHOVE, *L'architettura dell'intelligenza*, Testo & Immagine, 2001.
- RENÉ DESCARTES, *Discorso sul Metodo*, Bompiani, Milano 2002.
- PIERRE LÉVY, *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 2002.
- PLOTINO, *Enneadi*, Mondadori, 2002.
- ABY WARBURG, *Mnemosyne*, Arago editore, Torino 2002.
- DENIS DIDEROT, JEAN-BAPTISTE D'ALEMBERT, *Encyclopédie o Dizionario Ragionato delle Scienze, delle Arti e dei Mestieri*, Laterza, Bari 2002.
- ARISTOTELE, *Organon*, Adelphi, Milano 2003.
- PARMENIDE, *Poema sulla natura, i frammenti e le testimonianze indirette*, Bompiani, Milano 2003.



- GIOVANNI GENTILE, *Il pensiero italiano del Rinascimento*, in “Opere complete di Giovanni Gentile”, Le Lettere, 2003.
- CICERONE, *Il Sogno di Scipione*, Marsilio editori, Padova 2003.
- LEONARDO DA VINCI, *Cod. Atlantico*, a cura dell'Accademia dei Lincei, Antheios, 2004. f. 55 v.
- ARISTOTELE, *Metafisica*, Bompiani, Milano 2004.
- PORFIRIO, *Isagoge*, Bompiani, Milano 2004.
- JOHN DEWEY, *Democrazia e educazione*, Sansoni 2004.
- VICTOR I. STOICHITA, *L' invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, 2004.
- FRANCESCO SCARAMUZZA, *Giulio Camillo Delminio : un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Arti grafiche friulane, Udine 2004.
- BRUCE STERLING, *Giro di vite contro gli hacker. Legge e disordine sulla frontiera elettronica (The Hacker Crackdown)*, Mondadori, Milano 2004.
- DANTE, *Convivio*, Garzanti, 2005.
- FRITZ SAXL, *Le ragioni della storia dell'arte*, in *La Storia Delle Immagini*, Laterza, Bari 2005.
- GERTRUDE BING, *Ricordo di Fritz Saxl*, in *La Storia Delle Immagini*, Laterza, Bari 2005.
- ERNST BLOCH, *Il Principio Speranza*, Garzanti, Milano 2005.
- KATE ROBINSON, *The Celestial Streams of Giulio Camillo*, *History of Science History of Science*, vol. 43, 2005, pp.321-341.
- PLATONE, *Teeteto*, Laterza, 2006.
- PORFIRIO, *L'antro delle ninphe*, Adelphi, Milano 2006.
- HENRY JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, New York, 2006.
- ABY WARBURG, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, Abscondita, Milano 2006.
- MANUEL CASTELLS, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2006.
- ANDRÉ H. CARON, LETIZIA CARONIA, *Moving Cultures: Mobile Communication in Everyday Life*, McGill-Queen's Press - MQUP, 2007.
- JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- GEORG W.F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, trad., pref. e note di B. Croce, Laterza, Bari 2009, par. 93.
- ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2009.
- MATTEO CIASTELLARDI, *Le architetture liquide: dalle reti del pensiero al pensiero in rete*, LED Edizioni Universitarie, 2009.

- WIM VEEN, BEN VRAKING, *Homo zappiens. Crescere nell'era digitale*, Edizioni Idea, Roma 2010.
- ANTONIO BATTRO, PERCIVAL J. DENHAM, *Verso un'intelligenza digitale*, Ledizioni, 2010.
- LINA BOLZONI, *Hebraic Aspects of the Renaissance: Sources and Encounters*, in “Hebraic Aspects of the Renaissance: Sources and Encounters”, BRILL, 2011, pp. 14-27.
- NICHOLAS CARR, *Internet ci rende stupidi? Come la Rete sta cambiando il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, 2011.
- PAOLO FERRI, *Nativi digitali*, Mondadori, 2011.
- ANTONELLA SANNINO, *Il De mirabilibus mundi tra tradizione magica e filosofia naturale*, Sismel edizioni del Galluzzo, Firenze 2011.
- ERNST CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- GIORDANO BRUNO, *De umbris idearum*, Olschki, Firenze 2012.
- LEE RAINIE, BARRY WELLMAN, *Networked. Il nuovo sistema operativo sociale*, Guerini Scientifica, 2012.
- GIORGIO STABILE, *Intorno alla sfera prima e dopo Copernico. Una veduta conclusiva*, in “Sphaera Forma immagine e metafora tra medioevo ed età moderna” a cura di Pina Totaro e Luisa Valente, Leo S. Olschki Editore, Firenze e CNR Edizioni, 2012.
- RICCARDO CHIARADONNA, *L'analogia del cerchio e della sfera* in “Plotino in Sphaera Forma immagine e metafora tra medioevo ed età moderna” a cura di Pina Totaro e Luisa Valente, Leo S. Olschki Editore, Firenze e CNR Edizioni, 2012.
- VINCENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Luni Editrice, 2013.
- MAURIZIA MIGLIORINI, *Vincenzo Cartari e la cultura del Cinquecento a Genova*, in “Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento”, a cura di Sonia Maffei, GBEA , Bergamo 2013.
- L'idea del theatro*, a cura di LINA BOLZONI, Adelphi, Milano 2015.
- CORRADO BOLOGNA, *Virtualità e circolo virtuoso nell'interpretazione del Theatro di Giulio Camillo in Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, FESTINA LENTE Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica, 6 maggio 2015.
- CLAUDIA CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto*, Carocci editore, Roma 2015
- STEFANO COLONNA, “*Il mondo virtuale di Giulio Camillo: storia e progetto.*” in “Il mondo virtuale di Giulio Camillo, Festina Lente Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica, 6 maggio 2015.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano*, Loescher Editore, Torino 2016.
- Zohar. Il libro dello splendore*, a cura di G. Busi, Einaudi, Torino 2016.
- FRITZ SAXL, *La fede negli astri*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p.47, p. 454, n.1.
- ELENA PUTTI, *Il Theatro di Camillo alla corte di Francesco I*, Letteratura & Arte 14/2016, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2016.
- WILLIAM GIBSON, *Neuromante*, Mondadori, Milano 2017.
- ARISTOTELE, *Historia Animalium I*, 1, 488b 24-26.

GIULIO CAMILLO, *Corrispondenza con l'Aretino ed Agosino Abbioso*, volume I.360, Biblioteca comunale di Padova.

STRABONE, *Geografia*, XII, I, 55.

## SITOGRAFIA

JEAN BAUDRILLARD, *Il virtuale ha assorbito il reale*, Intervista sul canale Mediamente, Parigi, 11/02/1999. Accessibile su <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/ baudrillard.htm>

JORGE LUIS BORGES , *Il sogno di Coleridge*. Accessibile su: [http://www.yksi.org/tekst/ald/ borges\\_sognocoleridge-it.txt](http://www.yksi.org/tekst/ald/ borges_sognocoleridge-it.txt)

ANDREA PORCELLUZZI, *Un'altra Internet era possibile. La storia di Xanadu, la visione di Ted Nelson per una rete diversa e compiutamente ipertestuale*, in "il Tascabile" Treccani. Accessibile su: <http://www.iltascabile.com/scienze/xanadu-internet/>

ANNALISA ARCI, *Tipi di Memoria in Aristotele*, 2006. Accessibile su: <https://annalide.wordpress.com/2006/02/11/tipi-di-memoria-in-aristotele/#sdfootnote11sym>

NICHOLAS CARR, intervista di Francesca de Benedetti, Repubblica, 08/05/2016. Accessibile su: [http://www.repubblica.it/cultura/2016/05/08/news/nicholas\\_carr\\_si\\_per\\_colpa\\_sua\\_non\\_siamo\\_piu\\_critici\\_-139342271/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/05/08/news/nicholas_carr_si_per_colpa_sua_non_siamo_piu_critici_-139342271/)

AGHAJAN, ACHARYA, MOORE, CUSHMAN, VUONG, MEHTA, *Impaired spatial selectivity and intact phase precession in two-dimensional virtual reality*, Nature Neuroscience, pubblicazione online 24 November 2014. Accessibile su: <https://www.nature.com/articles/nn.3884#videos>