
Ars reminiscendi

Le architetture della memoria negli sviluppi della memoria scritta e figurata

l'imaginatio trasmette alla memoria le immagini sensibili: accoglie le immagini delle cose sensibili e come se fosse un eccellente pittore, le disegna con il suo pennello nella memoria, che è stato preposto per questo compito come una tavola ben ripulita

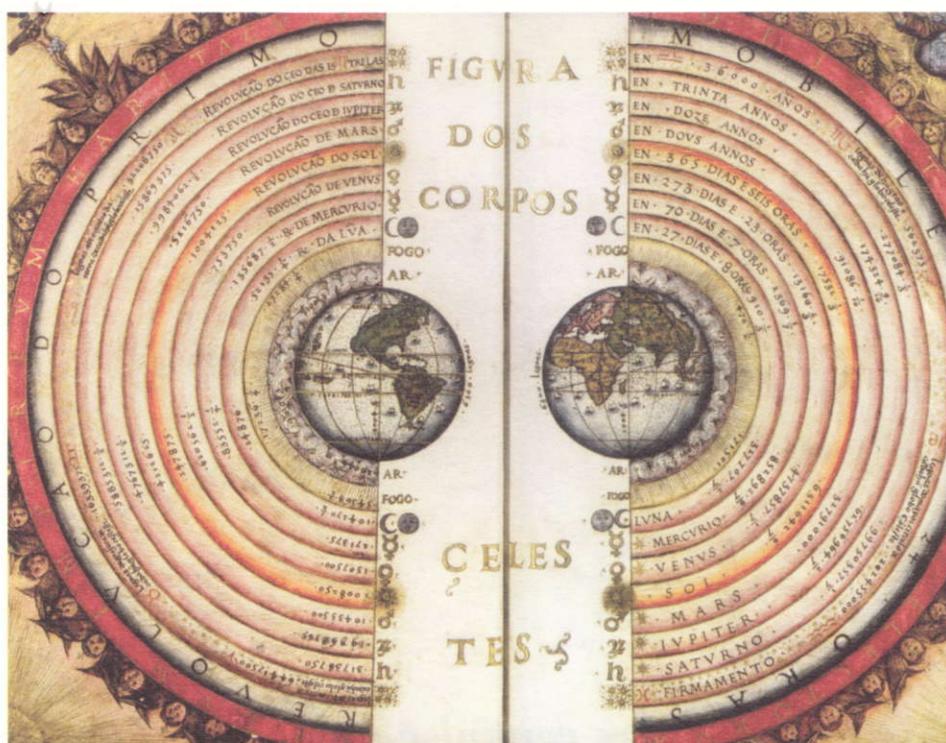
(Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, Napoli 1602)

Parole e cose

Quanti promemoria la società ha inventato per tenere traccia delle opere che genera. Sono talmente numerosi da non essere spesso, essi stessi, ricordati. In conseguenza di ciò l'*ars reminiscendi* non è stata altro che un espediente per scrivere nella mente umana con un linguaggio particolare, quello delle immagini, i concetti per poi richiamarli alla memoria.

Nell'opera *Ars memorativa*, presentata a Bologna nel 1425, l'artificio veniva bene spiegato: per ricordare una narrazione la si deve prima dividere in diverse parti che colgano l'essenza delle cose narrate, ognuna delle parti sarà poi tradotta in un'immagine. A questo punto le immagini saranno collocate nei luoghi della memoria.

Combinare perciò 'ad arte' gli elementi per ricordare meglio, anzi per ricordare tutto l'universo creato. Il nome latino *ars memoriae* in



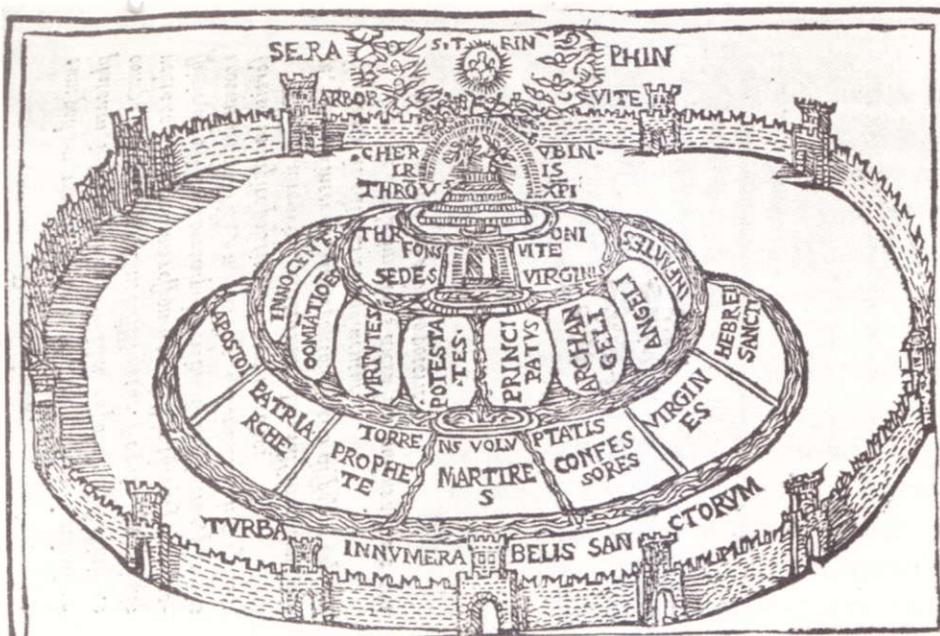
Bartholomeu Velho, *Cosmografia*, 1568 (facsimile)

origine assommava le svariate procedure mnemotecniche praticate dai retori latini: uno tra tutti lo sconosciuto autore di *Ad Herennium*¹ (a torto identificato dalla tradizione medievale con Cicerone).

Il mito fondatore tuttavia non è romano, ma greco. Si riferisce ad un famoso episodio tramandato, accaduto verso il 500 a.C. Si narra di un banchetto offerto da un ricco mecenate in onore di un famoso atleta. Il poeta Simonide di Ceo viene ingaggiato per pronunciare il panegirico all'atleta vincitore. Chiamato per caso (divino?) fuori dalla sala del banchetto per incontrare i dioscure semidei Castore e Polluce, egli sfuggirà miracolosamente al crollo dell'edificio che inghiottirà rispettivamente la sala, gli invitati e il festeggiato: tutto sotto un disastro di macerie.

Sarà lui a descrivere 'a memoria' il posto occupato da ogni convitato, identificando i morti secondo la loro posizione: luoghi e figure nei suoi ricordi. La catastrofe (che è anche da leggere come figurazione dell'oblio) sconfitta dal ricordo (che è memoria delle cose e delle persone): «la poesia è pittura parlante», il poeta ciclade annoterà tra le sue elegie.

Il 'metodo dei loci' ideato da Simonide diverrà in seguito una vera e propria arte tra gli oratori latini. Esso si basava sulla consapevolezza della profonda influenza che le immagini hanno sui ricordi e consisteva nel posizionare le informazioni da memorizzare lungo un per-



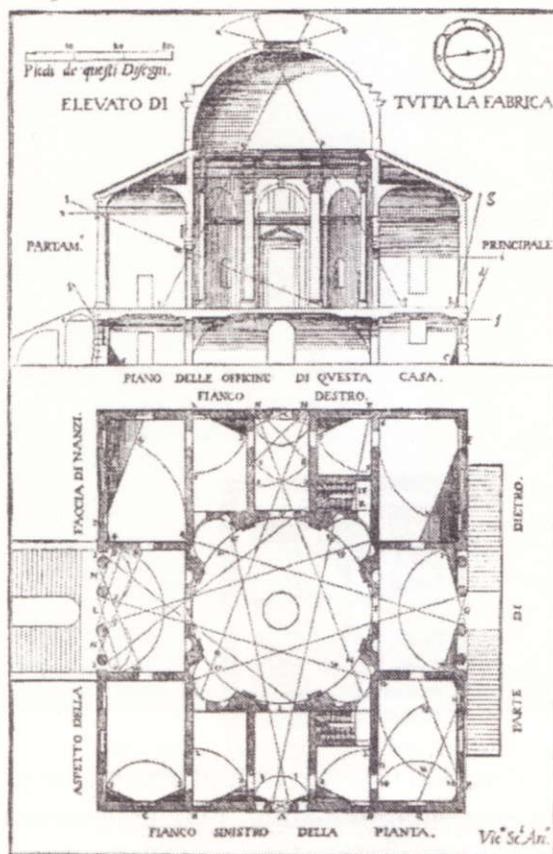
Cosimo Rosselli, *Thesaurus Artificiose Memoriae. Concionatoribus ... perutilis...*, Venetiis, apud Antonium Paduanum 1579 (Il Paradiso: distinzione per parti per un'immagine artificiale della memoria)

corso ben noto. Creando una corrispondenza tra luoghi e dati, il dato ritornava alla mente con più facilità, perché la memoria non doveva fare altro che ripercorrere il tragitto conosciuto.

Un sistema efficace al fine di non perdere il filo logico del discorso. Nel 55 a.C., Cicerone nel suo *De oratore*² affermava che nella memoria si fissano meglio le immagini provenienti dai sensi ed in particolar modo quelle che si presentano alla vista. Occorreva dunque sempre associare ai dati un elemento visivo. Egli, inoltre, sosteneva la necessità della sistemazione in un determinato posto di tali immagini, affinché potessero essere ricordate con sicurezza, ordine e precisione. I luoghi dovevano essere collocati a distanza ridotta e costante tra loro, essere numerosi e chiaramente delimitati.

Il risultato portava ad associare i luoghi ai ricordi, annettendo, da questo momento fino alla fine del Settecento, l'arte della memoria alla retorica, la quale fondamentalmente organizzava in sistemi rigorosi le parole ai luoghi, riferendo quest'ultimi, spesso, a tipi architettonici. Simonide e la sala del banchetto, Quintiliano e Matteo Ricci e il palazzo della memoria³, Giulio Camillo Delminio, Cosma Rosselli e Robert Fludd ed il teatro⁴, Anton Francesco Doni e la scalinata di marmo⁵ e così via, includendo la villa, la piazza, fregi architettonici e, addirittura, città intere⁶.

Sicuramente l'arte della memoria con il suo rapporto tra immagine e significato ha utilizzato la metafora con grande facilità: le immagini dovevano essere forti, importanti per essere ricordate. Come ha



Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetiis, expensis auctoris 1615
(Villa Bardellini a Monfumo)

scritto Ricoeur⁷ parlando di metafora, quelle tra le metafore che colpiscono di più, che hanno maggiore forza retorica (e l'*ars reminiscendi* è una forma retorica) sono quelle che uniscono l'antitesi e la vivacità (artistica). Essa, la metafora, è più potente quando si traduce in un'immagine (*faire image*) diventando il momento sensibile, si potrebbe dire quasi ottico, della retorica.

Fisionomie architettoniche

La memoria artificiale (*artificiosa*) si basa su luoghi e immagini, ricordava il trattato *Ad Herennium*, necessitando di un luogo preciso e di un carattere, di una *architecture parlante* che dalla fine del Settecento entrerà in stretta analogia con precise osservazioni fisionomiche, le quali paragonavano, a volte troppo alla lettera, l'uomo – e i suoi pensieri – a realizzazioni architettoniche, il fronte di un edificio a un volto umano, e così via. Tanti i principi che si rifacevano a questo: i testi teorici di Le Camus de Mezieres e di Humbert de Superville⁸, e svariati progetti quasi sempre rimasti solo sulla carta, tra i quali si ricordano quelli di Ledoux e Lequeu⁹.

Perché questa combinazione? Le immagini così organizzate erano facili da evocare, al momento opportuno. L'importante era che le idee fossero sempre connesse a immagini e che queste ultime venissero immagazzinate dentro a luoghi. Tale era il famoso teatro di Giulio Camillo Delminio, una grande arena ove l'attore, posto nel centro, aveva la possibilità di disporre di fronte a se, collocate nei vari settori tutte le immagini e quindi anche, in un certo senso, poteva scegliere, pensando. Aristotele stesso nel *De Anima*¹⁰ confermava come fosse impossibile pensare senza immagini.

Si azzarda, procedendo in modo sincronico, e si osserva come nell'età contemporanea un'altra arte (il cinema) si sia interessata alle vaste possibilità della «scelta»: il regista Welles, ragionando sui propri film con Peter Bogdanovich¹¹, spiegava la sua avversione ai «primi piani» e la sua preferenza per le inquadrature in campo totale. Il primo piano 'obbliga' lo sguardo dello spettatore a concentrarsi sulla sola possibilità che gli viene consentita; se più personaggi agiscono nell'inquadratura le possibilità offerte allo spettatore sono molteplici e si può 'scegliere' tra queste. Medesimo interesse porta il regista Sokurov nel 2002 attraverso un unico ed incessante piano sequenza, a girare il film *Russian Ark*¹²: lì costringe gli spettatori a vivere in un determinato periodo temporale tutto d'un fiato, il tempo fluisce e viene costruito su un pensiero, attinge da svariati campi del sapere. Anche qui la messa in scena di questa stroboscopica *ars memoriae* è un'architettura: il museo Hermitage di San Pietroburgo con le sue mille stanze; un lavoro vorticoso e spettacoloso sull'atto pensante del guardare che materializza realmente il palazzo immaginato dai classici.

Ritornando al forte legame tra scrittura e arti figurative, di cui l'architettura ne è l'esempio più completo, è interessante come nei XVI e XVII secoli vi sia stata una continua ricerca di vicendevole associazione.

Nel manoscritto del 1560 *Le nuove pitture* di Anton Francesco Doni, conservato presso la Biblioteca Vaticana¹³, eloquente è il legame tra lettere e immagini, in cui il forte impatto visivo si alimenta di una rete intrigante di prospettive inaspettate. La pittura diventa il tentativo di dar forma a ciò che non la ha, è una costruzione che mette insieme e rende visibile ciò che allora si celava nel sentire popolare. Una sorta di visione democratica della cultura letteraria. La produzione di Doni è stata copiosa: del 1550 la prima *Libreria*, e l'anno successivo la seconda, un saggio bibliografico di opere volgari edite o manoscritte il cui frontespizio recita: «Libro necessario e utile a tutti coloro che della cognizione della lingua hanno bisogno e che vogliono di tutti gli autori, libri e opere, sapere, scrivere e ragionare».

Ma probabilmente il testo che maggiormente incarna il rapporto tra parole e immagini, dove è avvincente il gioco fra l'immagine visi-

Tutto questo è abilmente spiegato nelle parole di Swift¹⁷, certamente riferite ad altro, ma che inquadrano la questione:

Visto che le parole sono soltanto nomi di cose, sarebbe assai più comodo che ognuno portasse con sé le cose che gli servono per esprimere le faccende di cui intende parlare [...]. Molti tra i più dotti e saggi hanno adottato un nuovo sistema di esprimersi attraverso le cose, il cui solo inconveniente è che, se si debbono trattare affari complessi e di genere diverso, si è costretti a portare sulla schiena un gran carico di oggetti, a meno che non si possa disporre di due gagliardi servitori [...]. Altro grande vantaggio dell'invenzione è che può servire come linguaggio universale che può essere compreso in tutte le nazioni civili [...]. In tal modo gli ambasciatori potrebbero trattare con principi o ministri stranieri senza conoscere la lingua.

Da ciò si evince come l'intreccio immagine-significato è da sempre efficace nella redazione dei testi: anche se il capolavoro teorico di Leon Battista Alberti era uscito in una severa veste tipografica, senza ricorre ad immagini¹⁸, l'architetto successivamente nel trattato sulla pittura¹⁹ intreccerà l'*ut pictura poësis* con *ut pictura memoria*, tendendo cioè a iscrivere l'esperienza pittorica entro la griglia retorica. Facendo in tal modo immagini e testi diventavano riferimento per il pittore che doveva dipingere una *istoria*.

Atque in historia id vehementer approbo quod a poëtis tragis atque comicis observantur video, ut quam possint paucis personatis fabulam doceant. Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere (*De pictura*, II, 40).

Stessa sorte condivisa dal precedente classico sull'architettura di Vitruvio, le cui numerose edizioni quattro e cinquecentesche erano tutte prive di illustrazioni²⁰. Ciò portò biasimi più che elogi, considerando che una sorta di memorazione immagine-significato avrebbe potuto sicuramente facilitare la lettura e il ricordo dell'imponente impresa vitruviana.

Basandosi sulla bravura nel classificare, Cardanus ci dice che Vitruvio è encomiabile in virtù del suo immenso sapere, ma avrebbe meritato molte più lodi se avesse raccolto le conoscenze in modo meno caotico²¹.

Anche Vasari non illustrerà subito le sue *Vite* con immagini: dovremo aspettare l'edizione del 1568²² per vedere il ritratto dell'artista precedere la biografia; raccontando quindi attraverso la fisiognomica si ricorda in forma di immagine.

«Chi pratica l'arte della memoria si comporta esattamente come un regista, o un autore di opere teatrali. Nel caso della fisiognomica,

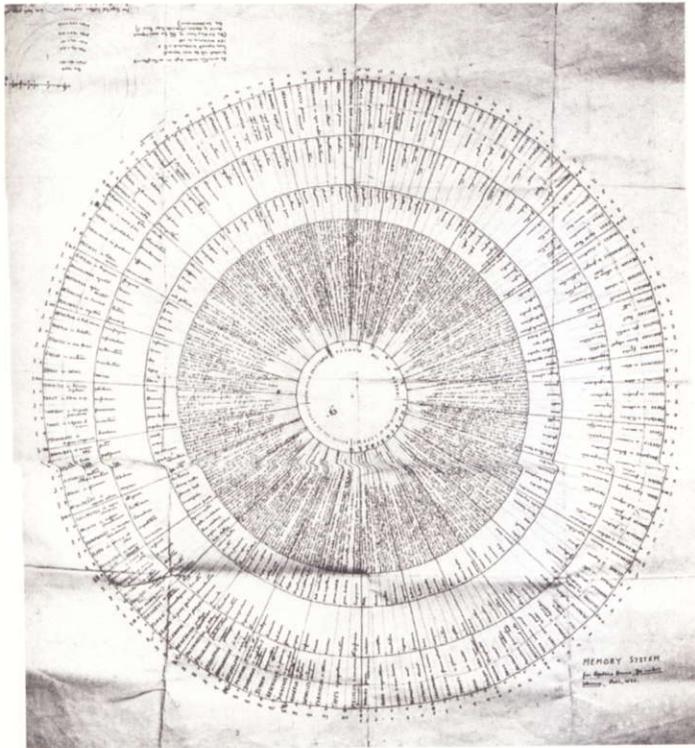


Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, Neapoli, apud Ioan. Baptistam Subtilem 1602 (alfabeto figurato)

l'associazione su cui si regge la memoria artificiale si deve basare sulla tipologia psicologica e morale dei personaggi stessi» specifica Lina Bolzoni nel 1995²³. Un'arte che insegna a leggere nei tratti fisici dell'uomo i segni delle sue caratteristiche morali e psicologiche e quindi a ricordare. Cosma Rosselli nel suo *Thesaurus* ci consiglia di avere sempre pronto una sorta di archivio di immagini di memoria, fra le quali ci sarà un alfabeto fatto di diversi personaggi. Ed ancora Alberti scriverà nel *De pictura*: «Motus animi, ex motibus corporis cognoscuntur [...] pictori ergo corporis motus notissimi sint oportet»²⁴. In ultimo famosi erano nel Seicento i trattati di Giovan Battista Della Porta e di Cesare Ripa²⁵ sulle associazioni tra immagini antropomorfe e ricordi: indispensabili manuali per suggerire ai poeti, ai pittori e agli scultori, la maniera più efficace per rappresentare le passioni umane, le virtù e i vizi.

Il potere delle architetture di memoria

Ritornando al sistema di memorizzazione correlato ai tipi architettonici, esso ha inizio da una peculiarità specifica ereditata dalla Grecia classica e circolata poi nel mondo latino e nel Rinascimento: il palazzo della memoria. Costruire un 'palazzo della memoria' significa architettare un sistema mnemonico in grado di custodire gli infiniti concetti che fondano l'insieme delle conoscenze umane. Questo sta a significare che se si immagina la memoria come uno spazio concreto (palazzo, piazza, teatro, biblioteca o labirinto) l'atto del ricordare è immaginato come atto reale, cioè un atto fisico, come ad esempio il camminare. Attraversando il palazzo ideale si può leggere quindi un immaginario paesaggio della memoria.



Frances A. Yates, *Ricostruzione del sistema di memoria da Giordano Bruno, De umbris idearum (1582)*, inchiostro su carta, ca. 1966

La descrizione più chiara del processo di rammemorazione all'interno di tale tipo architettonico è quella fornita da Quintiliano²⁶. Per formare una serie di luoghi di memoria, egli dice, si deve ricordare un edificio, il più spazioso e vario possibile, con atrio, soggiorno, camere da letto e sale, senza dimenticare statue ed ornamenti che abbelliscono le stanze. Le immagini che devono richiamare il discorso [...] sono poste, con l'immaginazione, nei luoghi dell'edificio, già fissati nella memoria. Fatto questo, non appena la memoria dei fatti chiede di essere rivissuta, vengono visitati di volta in volta quei luoghi [...]. Questo metodo assicura il ricordo dei vari punti nel giusto ordine, dal momento che l'ordine è fissato dalla successione dei luoghi nell'edificio²⁷.

Il sistema escogitato da Matteo Ricci, un gesuita missionario del '500, era invece del tutto peculiare alla sua situazione contingente: si trattava di un ingegnoso espediente per 'tradurre' il Vangelo in termini comprensibili alla civiltà cinese²⁸. Un metodo che sfruttava la capacità della mente umana di utilizzare la memoria visiva come artificio più duraturo della memoria testuale: «Essi scrissero molti ideogrammi, io li lessi una volta sola e riuscii poi a ripeterli tutti a memoria nell'ordine esatto in cui erano stati scritti. Rimasero tutti a bocca aperta, perché parve loro una grande impresa. E allora, per aumentare il loro stupore, io presi a recitarglieli tutti allo stesso modo, ma questa

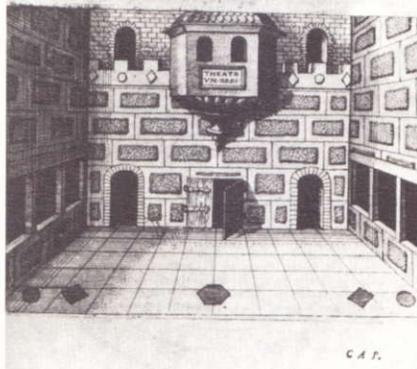
DE ANIM. MEMORAT. SCIENT. 85

Locum rursus temporis sunt duplicem ab oriente usque scilicet in eodem ligno: terralem mundi plagam respiciatque hunc locum theatrum alio impleri imaginabimur. Alio vero occidentali sitae occidentalis fignae portae, in qua ponetur theatrum quoddam nigrum, de quo postea dicemus.

C A P. X.

De theatri orientalis & occidentalis descriptione.

Theatrum appello illud in quo omnes vocabulorum, sententiarum, particularum orationis seu habitorum actiones tanquam in theatro publico, ubi comediae & tragediae aguntur, demonstrantur. Huiusmodi theatrorum speciem omnem in puncto orientis sitam esse imaginabimur, quae realis seu corporalis, sed quae raptore aethereo consideranda est: siquae illa theatro umbra similitudinibus fictitium agentium repleta. Primum ergo theatrum habebit colorem album, lucidum & splendidum, praeter se ferens diem, diurnasque actiones. Quare in oriente collocabitur, quia Sol ab Oriente se attollens diem incipit, claritatemque mundo pollicetur. Secundum vero fingetur imbutum colore nigro, opaco & obscuro, illudque in Occidente positum imaginaberis, quia Sol in Occidente existens noctem & obscuritatem brevi venturam denunciat. Quodlibet autem horum theatrorum habebit quinque portas ab invicem distinctas, & ferè equidistantes, quarum usus postea demonstrabimus.



C A P.

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Oppenheimii, aere Johanne-Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri 1617 (Il teatro)

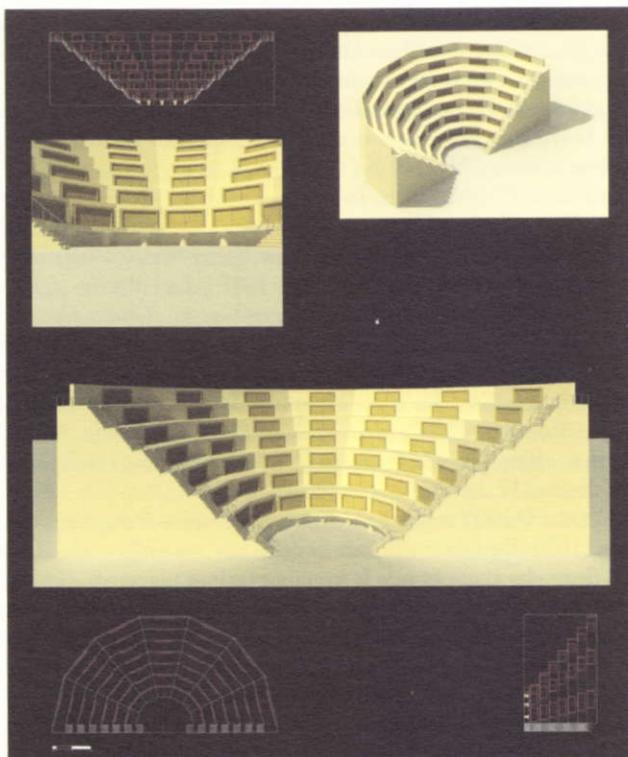
volta dalla fine al principio. E tutti furono entusiasti, e parevano fuori di sé dall'emozione».

D'altro canto l'arte della memoria era tanto apprezzata quanto oggetto di critiche feroci. Si legge in Spence:

Il vero scopo di tutti quei costrutti mentali era quello di procurare uno spazio deposito per la miriade di concetti che costituiscono la somma delle nostre conoscenze umane [...] è per questo che i cinesi dovrebbero lottare con il difficile compito di creare luoghi fittizi, o di mescolare il reale con il fittizio, stabilendoli invece in maniera permanente nelle loro menti con una pratica e una revisione costanti così che alla fine gli spazi fittizi divengono come reali, e non possono più essere cancellati²⁹.

Ma la forma forse più rappresentativa per la mnemotecnica rimane il teatro e quelle che si possono definire 'architetture circolari': in questi luoghi la conoscenza enciclopedica del genere umano può teatralmente esibirsi. Scrive la Bolzoni: «il teatro è ciò che rende visibile, proiettandolo all'esterno, lo spettacolo che la memoria custodisce nella interiorità dell'uomo»³⁰. Del teatro parleranno in molti, tra i quali Alberti³¹, Gemma³² e Rosselli³³, Bruno³⁴ e Giulio Camillo³⁵ nel Cinquecento, Fludd³⁶ e Willis³⁷ nel Seicento.

Nel *Theatro* di Giulio Camillo immaginare la memoria come luogo fisico significava inserirla in un paesaggio architettonico dove veniva-



Francesco Galeandro, *Lo spazio configurato della memoria: la ricostruzione del teatro di Giulio Camillo*. Studio virtuale per la mostra *Geometrie della memoria. Tra i luoghi e le immagini di Aldo Rossi e Luigi Ghirri*, a cura di C. Visentin e F. Bortolini, Parma, Biblioteca Palatina, ottobre 2006

no collocati i suoi contenuti. Ma in cosa consisteva questo teatro per il quale il suo autore, uno degli ingegni più misteriosi del suo secolo, appassionato partecipe del sogno rinascimentale del sapere à l'antique, fu anche accusato di ciarlataneria? Il teatro, di cui solo nell'ultima parte della vita mise per iscritto il progetto, ne *L'Idea*, consisteva in un edificio ligneo che riproduceva il modello vitruviano, nel quale divisi per ordini e gradi erano sistemati i *loci* del sapere. Il Teatro del sapere era diviso in sette «gradi», tramite alcune porte, una per ogni disciplina, sulle quali erano poste svariate immagini. Lungo ciascun corridoio vi erano poi numerosi depositi che contenevano manoscritti, disegni, schizzi: essi costituivano i cosiddetti 'percorsi mnemonici' che permettevano di ricordare le parole-chiave di ciascuna dottrina.

Il famoso teatro che egli intendeva costruire – in cui un sistema di immagini doveva guidare alla scoperta e al ricordo della sapienza e bellezze retoriche – aveva anche una originaria dimensione segreta. Aveva richiesto anni e anni di paziente lavoro al Camillo e un dispendioso apporto di aiutanti e di artisti per la sua realizzazione, ma si presentava nel suo nucleo originario come un dono divino, come frutto di un contatto diretto e privilegiato con la radice profonda delle cose³⁸.

Chiara Visentin

¹ Ed. consultata *In hoc volumine haec continentur. Rhetoricorum Ad C. Herennium ... praefatio quaedam*, Venetiis, in aedibus Aldi, et Andreae soceri 1514 mense martio.

² Per le traduzioni della fonte latina cfr. MARCUS TULLIUS CICERO, *Il dialogo dell'oratore di Cicerone. Tradotto per M. Lodovico Dolce. Con la tavola*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito di Ferrari 1547; ID., *l'Oratore*, a cura di Giannicola Barone, Milano, Mondadori 1998 («Classici greci e latini», 111).

³ Cfr. MARCUS FABIVS QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, ed. con testo a fronte a cura di Adriano Pennacini, Torino, Einaudi, 2001 («Biblioteca della Pleiade», 38); JONATHAN D. SPENCE, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York, Viking Penguin 1984 («Elisabeth Sifton books»), trad. italiana Milano, Il Saggiatore 1987 («La cultura», 52).

⁴ GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro dell'eccellenza*, m. Giulio Camillo, In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino 1550, ed. consultata *L'idea del Teatro e altri scritti di retorica*, Milano, Res 1990 («Aethes», 1); COSIMO ROSSELLI, *Thesaurus Artificiose Memoriae. Concionatoribus ... perutilis...*, Venetiis, apud Antonium Paduanum, bibliopolam Florentinum 1579; ROBERT FLUDD, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris, Metaphysica, Physica atque Technica Historia*, Oppenheimii, aere Johan-Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri 1617.

⁵ ANTON FRANCESCO DONI, *I marmi del Doni, Academico Peregrino...*, In Vinegia, per Francesco Marcolini 1552. Il titolo si riferisce ai «marmi», cioè alle scale di marmo del duomo di Firenze, dove si finge che siano tenute le argomentazioni piacevoli e curiose di cui l'opera è composta. Doni dice di aver voluto racchiudere in dialoghi le «novelle, stratagemmi, favole» dei fiorentini, che su quelle scalinate ragionano «d'abattimenti, di istorie, di burle, di natte fattosi l'una all'altra le donne e gli uomini: tutte cose svegliate, nobili, degne e gentili».

⁶ «certa cosa è, come dice Plinio, che Roma divenne l'Archivio meraviglioso di tutte le cose più illustri, e singolari, ch'erano sparse per tutto il Mondo. Poiché oltre a' tesori furono trasportati in essa sola, tutti i generi più eccellenti d'edifici, e le colonne, e i marmi, e le statue, e le pitture, e tutto quello, ch'era stato fatto a grandissima fatica in tante migliaia d'anni. Però di tanto numero di cose, che traboccano fuori dalla memoria de gli seri, ne toccheremo, se non alcuna delle principali, per far paragone con quelle delle nazioni straniere; e dalle quali potremo cavare precetti, e documenti degni, per insegnare alla posterità», VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi, architetto veneto. Divisa in 10 libri*, Venetiis, expensis auctoris 1615, Libro primo, capitolo XX, p. 61. Ed ancora: «I monumenti, dopo tutto, sono agenti e strumenti che, come figure letterarie, funzionano dicendo una cosa per mezzo di un'altra. Agiscono, in questo senso, come tropi del discorso della memoria da essi generato», ANTHONY VIDLER, *The architectural uncanny. Essays in the modern unhomely*, Cambridge, Mass., Mit Press 1992, ed. italiana consultata *Il perturbante in architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi 2006, («Biblioteca Einaudi», 214), p. 197.

⁷ PAUL RICOEUR, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di Rita Messori, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica 2002, («Aestetica Preprint», 66), p. 58. Cfr. anche ID., *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Wallstein, Göttingen 1998, trad. italiana *Ricordare Dimenticare Perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino 2004.

⁸ NICOLAS LE CAMUS DE MEZIERES, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations. Par M. Le Camus de Mezieres architecte...*, Paris, Benoit Morin imprimeur-libraire 1780; DAVID PIERRE GIOTTINO HUMBERT DE SUPERVILLE, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C. C. Van der Hoek 1827.

⁹ antropomorfa la dimora, denominata dal suo autore Claude Nicolas Ledoux, *Oikéma* (cfr. *Architecture de C.N. Le Doux*, préf. de Daniel Ramée, Paris, Lenoir 1847, tav. 240 e 241) per il villaggio di Chaux: il suo autentico messaggio sessuale è rivelato solo in pianta.

¹⁰ Ed. consultata ARISTOTELES, *L'anima*, introduzione, trad., note e apparati di Giancarlo Movia, Milano, Bompiani testi a fronte 2001 («Bompiani Testi a fronte», 32).

¹¹ Cfr. ed. ORSON WELLES, PETER BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, a cura di Jonathan Rosebaum, prefazione di Paolo Mereghetti, Milano, Baldini & Castoldi 1996 («Tascabili», 7).

¹² *Russian Ark (Arca Russa)*, regia di Aleksandr Sokurov, Germania-Russia, 2002. Scritto da Alexander Sokurov, Anatoly Nikiforov. The Hermitage Bridge Studio (St. Petersburg)-Egoli Tossell Film AG (Berlino).

¹³ Ora riproposto nella ed. ANTON FRANCESCO DONI, *Le nuove pitture del Doni fiorenti-*

no: libro primo consacrato al mirabil signore donno Aloise da Este illustrissimo et reverendissimo, cura del testo, presentazione, trascrizione, commento e saggio critico di Sonia Maffei, con una nota musicale di Virgilio Bernardoni e una nota linguistica di Carlo Alberto Giroto. Napoli, La Stanza delle Scritture, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 2006 («Imagines agentes»).

¹⁴ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, in aedibus Aldi Manutii 1499.

¹⁵ Cfr. *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di Arnaldo Bruschi 'et alii', Milano, Il Polifilo 1978 («Classici italiani di scienze tecniche e arti. Trattati di architettura», 4), pp. 147-180.

¹⁶ Per tale argomento cfr. l'esautivo studio di GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi 1981 («Il ramo d'oro»), nel quale sono riportati molti esempi di componimenti figurativi.

¹⁷ JONATHAN SWIFT, *Gulliver's Travels*, 1726, trad. italiana consultata *I viaggi di Gulliver*, trad. di Carlo Formichi, a cura di Masolino d'Amico, con uno scritto di Walter Scott, Milano, Oscar Mondadori 2003 («Oscar classici», 186), p. 191.

¹⁸ LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, 1450, ed. consultata *L'architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil'huomo & accademico fiorentino. Con la aggiunta de disegni*. In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale 1550.

¹⁹ Cfr. ID., *De pictura*, ed. consultata *La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per M. Lodouico Domenichi*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1547.

²⁰ La prima versione illustrata del trattato vitruviano si deve a Fra Giocondo di Verona, ed. consultata *M. Vitruuius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit*, impressum Venetiis, sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino 1511 die XXII Maii.

²¹ WERNER OECHSLIN, *Architettura est scientia aedificandi. L'influenza della letteratura sull'architettura*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, a cura di Henry A. Millon, catalogo della mostra tenuta alla Palazzina di Caccia di Stupinigi dal luglio al novembre 1999, Milano, Bompiani 1999, pp. 207-217.

²² GIORGIO VASARI, *Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori, scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuouo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de morti dall'anno 1550. insino al 1567*, in Fiorenza, appresso i Giunti 1568.

²³ LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995 («Saggi», 797), p. 98.

²⁴ «I moti dell'animo si conoscono dai moti del corpo [...] bisogna dunque che i moti del corpo siano perfettamente noti al pittore».

²⁵ Cfr. GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, *De humana physiognomonia Ioannis Baptistae portae neapolitani. Libri IV... Nunc ab innumeris mendis quibus passim neapolitana scatebat editio, emendati...*, Ursellis, sumptibus Ione Rosae Fr., typis Cornelii Sutorii 1601; ID., *Della fisionomia dell'huomo del sig. Gio Battista Della Porta napoletano. libri VI. tradotta dal latino al volgare, e dall'istesso autore, accresciuta di figure & di luoghi necessari à diverse parte dell'opera...*, in Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino, e Costantino Vitale, ad istanza di Salvatore Scarano 1610; CESARE RIPA, *Iconologia ouero descrizione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, trouate & dichiarate da Cesare Ripa perugino.... di nuouo reuista & dal medesimo ampliata di 400 & piu imagini et di figure ... humane*, in Roma, appresso Lepido Facij 1603; e ancora sull'argomento: FLAVIO CAROLI, *Storia della fisionomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Leonardo 1995.

²⁶ M. F. QUINTILLIANUS, *Institutio oratoria*, cit., XI, II, 17-22.

²⁷ Cfr. FRANCES A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul 1966, trad. italiana consultata *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972 («Saggi», 487), p. 4.

²⁸ Cfr. MICHELA FONTANA, *Matteo Ricci, un gesuita alla corte dei Ming*, Milano, Mondadori 2005 («Le scie»); *Padre Matteo Ricci: l'Europa alla corte dei Ming*, a cura di Filippo Mignini, catalogo della mostra tenuta a Macerata nel 2003, Milano, Mazzotta 2003.

²⁹ J. D. SPENCE, *The Memory Palace*, cit., p. 115.

³⁰ L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 196.

³¹ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, cit. Ad Alberti non interessa documentare archeologicamente la meraviglia dei teatri e degli anfiteatri antichi, il trattato presenta 'un solo'

modello di teatro esemplare, ridotto nella forma che consideriamo la più perfetta e raccomandabile sotto ogni aspetto.

³² CORNELIUS GEMMA, *De arte cyclognomica, tomi 3. Doctrinam ordinum universam, unaque philosophiam Hippocratis, Platonis, Galeni & Aristotelis in unius communissimae, ac circularis methodi speciem referentes...*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini 1569.

³³ C. ROSSELLI, *Thesaurus*, cit.

³⁴ GIORDANO BRUNO, *De Umbris idearum*, Parisiis, apud Aegidium Gorbinum 1582; ed. consultata *Opere mnemotecniche*, edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Marco Matteoli, Rita Sturlese, Nicoletta Tirinnanzi, Milano Adelphi, 2004 («Classici», 71). La figura di Bruno viene in questo testo appena accennata, ma ha una importanza enorme per la cultura dell'epoca: il destino della memoria artificiale si carica di tensione emotiva nel momento in cui si congiunge con il segreto ermetico. Giordano Bruno è la figura emblematica di tale percorso, in cui la mnemotecnica diventa imprudente e misteriosamente magica. Nei suoi studi egli promulga il rapporto fortissimo tra memoria e natura mercuriale: la materia, e quindi l'uomo, come principio unico ed eterno, la metasomatosi attraverso cui l'anima universale s'incarna con vicenda perenne in forme diverse. E da qui la reità come eretico, gli intrecci con la cabala, i timori di esoterismo. L'anima di Bruno dopo la morte voluta dall'Inquisizione nel 1600 sarebbe «ascesa con quel fumo in paradiso» come da lui stesso preferito ma sarebbe continuamente risorta dalle ceneri, come la fenice.

³⁵ G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit.

³⁶ R. FLUDD, *Utriusque Cosmi*, cit.

³⁷ JOHN WILLIS, *Mnemonicæ, siue reminiscendi ars: è puris artis naturæque fontibus hausta, & in tres libros digesta*, Londini, per Humfredum Lownes, sumptibus Nathanaelis Browne 1618, trad. inglese consultata *Mnemonicæ, or, the Art of Memory, drained out of the pure fountains of art & nature. Digested into three books...*, London, printed and are to be sold by Leonard Sowersby 1661.

³⁸ L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984 («Biblioteca di cultura»), p. 35.