

# BRUNIANA & CAMPANELLIANA

*Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*

---

*Con il patrocinio scientifico di:*

ISTITUTO PER IL LESSICO INTELLETTUALE EUROPEO  
E STORIA DELLE IDEE  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

CATTEDRA DI STORIA DELLA FILOSOFIA DEL RINASCIMENTO  
DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE

*Comitato scientifico / Editorial Advisory Board*

MARIO AGRIMI, Istituto Universitario Orientale, Napoli  
MICHAEL J. B. ALLEN, UCLA, Los Angeles  
A. ENZO BALDINI, Università degli Studi, Torino  
MASSIMO L. BIANCHI, Università degli Studi, Lecce  
PAUL R. BLUM, Loyola College, Baltimore  
LINA BOLZONI, Scuola Normale Superiore, Pisa  
EUGENIO CANONE, Lessico Intellettuale Europeo - CNR, Roma  
MICHELE CILIBERTO, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze  
GERMANA ERNST, Università degli Studi di Roma Tre  
JEAN-LOUIS FOURNEL, Université Paris 8  
HILARY GATTI, Università degli Studi «La Sapienza», Roma  
GUIDO GIGLIONI, The Warburg Institute, London  
ANTHONY GRAFTON, Princeton University  
MIGUEL A. GRANADA, Universitat de Barcelona  
TULLIO GREGORY, Università degli Studi «La Sapienza», Roma  
JOHN M. HEADLEY, The University of North Carolina at Chapel Hill  
ECKHARD KESSLER, Inst. f. Geistesgesch. u. Philos. d. Renaissance, München  
JILL KRAYE, The Warburg Institute, London  
MICHEL-PIERRE LERNER, CNRS, Paris  
NICHOLAS MANN, University of London  
JOHN MONFASANI, State University of New York at Albany  
GIANNI PAGANINI, Università del Piemonte Orientale, Vercelli  
VITTORIA PERRONE COMPAGNI, Università degli Studi, Firenze  
SAVERIO RICCI, Università della Tuscia, Viterbo  
LAURA SALVETTI FIRPO, Torino  
LEEN SPRUIT, Università degli Studi «La Sapienza», Roma  
CESARE VASOLI, Università degli Studi, Firenze  
DONALD WEINSTEIN, University of Arizona

*Direttori / Editors*

EUGENIO CANONE, Lessico Intellettuale Europeo, Università di Roma,  
via Carlo Fea 2, I-00161 Roma (e-mail: eugenio.canone@iliesi.cnr.it)  
GERMANA ERNST, Università degli Studi di Roma Tre, Dip. di Filosofia,  
via Ostiense 234, I-00144 Roma (e-mail: ernst@uniroma3.it)

*Redazione / Editorial Secretaries*

Delfina Giovannozzi, Teodoro Katinis, Francesco La Nave, Giuseppe Landolfi Petrone,  
Annarita Liburdi, Margherita Palumbo, Ornella Pompeo Faracovi,  
Tiziana Provvidera, Ada Russo, Dagmar von Wille

*Collaboratori / Collaborators*

Lorenzo Bianchi, Anna Cerbo, Antonio Clericuzio, Maria Conforti, Luigi Guerrini, David  
Marshall, Martin Mulsow, Amalia Perfetti, Sandra Plastina, Paolo Ponzio, Andrea Rabassini,  
Francesco Paolo Raimondi, Pietro Secchi, Andrea Suggi, Pina Totaro, Oreste Trabucco,  
Michaela Valente

*Sito web:* [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

BRUNIANA  
&  
CAMPANELLIANA

*Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*

ANNO XIII

2007/2



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMVIII

Sotto gli auspici dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

\*

La rivista ha periodicità semestrale. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, spagnolo, tedesco e vanno inviati ai direttori.

I manoscritti non saranno restituiti.

Two issues of the journal will be published each year. Contributions may be written in English, French, German, Italian or Spanish, and should be sent to the Editors. Typescripts will not be returned.

*Amministrazione e abbonamenti*

Accademia editoriale · Casella postale n. 1 · Succursale n. 8 · I-56123 Pisa

*Uffici di Pisa*

Via Santa Bibbiana 28 · I-56127 Pisa

Tel. +39 050 542332 · Telefax +39 050 574888 · E-mail: iepi@iepi.it

*Uffici di Roma*

Via Ruggiero Bonghi 11/B · I-00184 Roma

Tel. +39 06 70493456 · Telefax +39 06 70476605 · E-mail: iepi.roma@iepi.it

*Abbonamento (2007): € 120,00 (Italia privati); € 245,00 (Italia enti, con edizione Online)*

*Subscriptions: € 195,00 (abroad Individuals); € 295,00 (abroad Institutions, with Online Edition)*

*Fascicolo singolo (single issue): € 130,00*

Modalità di pagamento: versamento sul c.c.p. n. 17154550 intestato all'Editore; contrassegno; mediante carta di credito (Mastercard, Visa, American Express, Eurocard).

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima.

Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (Dlgs. 196/2003).

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 17 del 1995

*Direttore responsabile: Alberto Pizzigati*

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra · Editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma, un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2008 by

*Fabrizio Serra · Editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma,

un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1125-3819

ISSN ELETTRONICO 1724-0441

## SOMMARIO

### STUDI

- CESARE VASOLI, *Il De Christiana religione di Marsilio Ficino. Parole chiave: religione, sapienza, profezia, vita civile, Ebrei* 403
- VITTORIA PERRONE COMPAGNI, *Il De occulta philosophia di Cornelio Agrippa. Parole chiave: uomo-microcosmo, prisca theologia, cabala, magia* 429
- EUGENIO CANONE, «*Scuoprir quel ch'il nostro vase asconde*». *La lettura bruniana di una rivelazione* 449
- MARIA PIA ELLERO, *Aristotele tra Dante e Petrarca: la ricezione della Poetica nelle lezioni di Giambattista Gelli all'Accademia Fiorentina* 463
- HIRO HIRAI, *Atomes vivants, origine de l'âme et génération spontanée chez Daniel Sennert* 477
- MICHELE MIELE, *Il «mio curatore affezionatissimo cui devo anche me stesso»: Serafino Rinaldi da Nocera e Campanella* 497
- ANDREA SUGGI, *Educazione umanistica e pace religiosa nella Oratio de instituenda in Republica juventute di Jean Bodin* 521
- MARCO VERSIERO, *Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. 1. La metafora organologica della città come 'corpo politico'* 537

### TESTI E DOCUMENTI

- SIMONE TESTA, *The ambiguities of censorship: Tesori politici (1589-1605) and the Index of Forbidden books* 559
- LEEN SPRUIT, *Un nuovo documento sulla censura degli scritti di Bruno* 573

### HIC LABOR

### VOCI ENCICLOPEDICHE

- PIETRO SECCHI, *Teologia* (sez. Giordano Bruno) 579
- FLORENCE PLOUCHART-COHN, *Venezia* (sez. Tommaso Campanella) 589

### NOTE

- MARIO BIAGIONI, MATTEO DUNI, LUCIA FELICI, *Antonio Rotondò, maestro e storico* 579
- ANGELIKA BÖNKER-VALLON, *Giordano Brunos Londoner Schriften. Selbstmarketing und publizistische Werbestrategien* 609
- FRANCESCO GIANCOTTI, *Tommaso Campanella: Le poesie. Intorno all'edizione del 1998* 617
- LEEN SPRUIT, *Agostino Nifo's De intellectu: sources and issues* 625

ARISTOTELE TRA DANTE E PETRARCA:  
LA RICEZIONE DELLA *POETICA*  
NELLE LEZIONI DI GIAMBATTISTA GELLI  
ALL'ACCADEMIA FIORENTINA

MARIA PIA ELLERO

SUMMARY

Along with the exegesis of Dante's opus and the debate about the Horatian theme of *ut pictura poesis*, the Florentine Academy offered a reception of Aristotle's *Poetics* that was unique and peripheral within the context of Late-Renaissance culture. In particular, Gelli's lectures on Petrarch and Dante show an interpretation of the *Poetics* that emphasizes ethical issues rather than formal ones. Gelli's reading pursues forms of representation free of the processes of selection and abstraction typical of the contemporary appropriation of the Aristotelean text. According to Gelli, poetry does not aim to evoke ideal representations of the world, but rather to trigger an emotional response in the reader. Gelli's position thus focuses more on the issue of reception rather than on the formal aspects of a literary artifact.

1. L' *UT PICTURA POESIS* E L'ARISTOTELE PER IMMAGINI DELLA *COMMEDIA*

NELL'AMBIENTE dell'Accademia Fiorentina, attorno al *topos* oraziano dell'*ut pictura poesis* e all'esegesi dantesca si snodano le linee guida di una ricezione della *Poetica* di Aristotele eccentrica e minoritaria nella cultura del secondo Cinquecento. Per documentarne i contenuti, ho tratto gli esempi da un corpus limitatissimo di testi – gli scritti teorici di Gelli –, ma ritengo che questi possano costituire un campione rappresentativo, perché, Varchi escluso, le posizioni gelliane erano diffuse nell'intero ambiente accademico.

Quando Cosimo affidò a Gelli il compito di leggere Dante per i corsi pubblici dell'Accademia, la ricezione della *Commedia*, fuori dall'ambiente fiorentino, era, com'è noto, fortemente condizionata dal giudizio negativo che Bembo aveva espresso nelle *Prose*; di recente poi, Bernardino Tomitano, amico di Speroni e legato all'Accademia degli Infiammati, aveva ribadito il medesimo giudizio nei *Ragionamenti della lingua toscana* del 1546. Ne conseguiva che l'esposizione di Dante dovesse configurarsi anche come una difesa di Dante. Commentando l'incipit del quinto canto, Gelli osserva che coloro che preferiscono a Dante quei poeti «che cercando molto più diletta-re che giovare, scrivon con più leggiadria e più eleganza che fanno concetti e pensieri dolci d'amore» assomigliano

a quegli a' quali piacciono più, per la vaghezza de' colori e per la varietà de' paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche [...] che non farebbe un quadro di Michelagnolo, ove fussero in campo un scuro, e d'un coloro solo, che figure si volessero, che mostrassero [...] che l'arte, se ella potesse dare alle cose ch'ella fa la vita e il moto, come fa la natura, ella non arebbe da vergognarsi punto da lei; senza considerare, oltre a di questo, quanto ei sia maggiore arte il fare un uomo, ch'è una delle più belle cose che facesse mai la natura, [...] che e' non è il fare un paese o un arbore o un prato fiorito.<sup>1</sup>

La contrapposizione tra la pittura di paesaggio e quella che si concentra sulla figura umana, tra poeti di *inventio* e poeti di *elocutio* corrisponde al discrimine oraziano tra il dilettere e il giovare, ma nello stesso tempo conferisce a questa serie di opposizioni un surplus di senso, ossia l'idea che una poesia che giovi non possa che avere al suo centro l'uomo e le sue azioni. Come altri suoi contemporanei, Gelli legge Orazio sullo sfondo della *Poetica* di Aristotele: è utile quella sola poesia che imiti le azioni degli uomini.<sup>2</sup> Più avanti, sviluppando il paragone topico tra organismo e opera d'arte, Gelli contrappone il corpo d'uomo, vario e complesso, della *Commedia*, al corpo elementare della poesia d'amore, simile alla nuda unità della terra e dell'acqua. La poesia erotica comporta un preliminare lavoro di selezione dei contenuti: la molteplicità e le contraddizioni del reale non si riflettono nel testo, perché del continuum dell'esperienza è stato ritagliato solo quel tanto che può essere convenientemente espresso nel linguaggio estremamente selettivo codificato nelle *Prose della volgar lingua*, sulla base della lirica petrarchesca. La materia enciclopedica del poema dantesco, che segue le pieghe dell'esperienza, impone, al contrario, un ventaglio di scelte linguistiche più ampio:

avendo a fare una opera intera e continovata, simile a un corpo composto di diverse parti, ma eterogenee e dissimilari, come è verbigrizia un corpo umano, il quale è

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lecture edite e inedite sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. Negroni, Firenze, Bocca, 1887, vol. I, pp. 330-331.

<sup>2</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1448a. Si veda G. MAZZACURATI, G. B. Gelli: un "itinerario della mente" a Dante, «Filologia e letteratura», xv, 1969, pp. 49-94: 75. Sulla lettura comparata della *Poetica* e dell'*Epistola ai Pisoni* nel Cinquecento si vedano L. BORSETTO, *La Poetica d'Horatio tradotta. Contributo allo studio della ricezione oraziana tra Rinascimento e Barocco*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno di Licenza (19-23 aprile 1993), nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 171-220: 185-187; A. M. GRIMALDI, *L'Arte Poetica nei commenti e nelle traduzioni del Cinquecento*, in *Orazio e la letteratura italiana*, cit., pp. 53-88: 62-67; A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in *La poetica di Aristotele e la sua storia*, Atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), a cura di D. Lanza, Pisa, ETS, 2002, pp. 45-58: 51-54.

composto di ossa, di carne, di nervi, di muscoli e di molte altre varie cose; e non un corpo omogeneo e composto di parti simili, come è verbigratia l'acqua e la terra.<sup>1</sup>

La metafora dell'opera corpo era in genere associata alla ricezione classicista della *Poetica*. In particolare, erano opere-corpo quelle che, attraverso sorvegliati procedimenti di selezione e astrazione dell'esperienza, realizzavano le norme aristoteliche dell'unità d'azione, tempo e luogo. In questo ideale estetico confluivano i precetti vitruviani e tardoquattrocenteschi dell'armonia e della proporzione.<sup>2</sup> Gelli, al contrario, insiste sulla varietà del corpo umano e non sulla sua fondamentale omogeneità; il precetto dell'unità infatti non realizza corpi armonici e soprattutto non realizza organismi, ma corrisponde alla nuda semplicità dell'inanimato. I poeti che giovano e che perciò pongono, aristotelicamente, al centro della loro opera l'uomo e le sue azioni non realizzano forme selettive di *imitatio naturae*. La metafora gelliana dell'opera-corpo, in sostanza, rende pertinente l'opposizione aristotelica di storia e letteratura, imitazione come copia illusionistica dell'esperienza individuale o come rappresentazione di modelli intellegibili, ideali e universali, il cui valore conoscitivo, nella *Poetica*, è equiparabile a quello dei modelli filosofici.<sup>3</sup>

Come ha osservato Mazzacurati, l'esegesi e la difesa di Dante catalizza tutti gli elementi di un dibattito letterario e, aggiungo, testimonia una ricezione della *Poetica*, che oppone ragioni etiche a ragioni formali.<sup>4</sup>

L'interpretazione della *Poetica* che emerge dagli scritti teorici di Gelli da un lato schiaccia il trattato aristotelico su forme di ricezione nelle quali confluiscono la normatività della poetica oraziana e le derive etico-retoriche del commento di Averroè<sup>5</sup> (ancora attuale nella lettura di Gelli, come sarebbe stato ancora attualissimo per il Bruno dei *Furori*<sup>6</sup>), allineandosi su una linea interpretativa anteriore alla storia tardo cinquecentesca della *Poetica*, segna-

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lecture edite e inedite*, cit., vol. 1, p. 327.

<sup>2</sup> Sull'armonia come concetto estetico cfr. W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica, 1993 e R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995.

<sup>3</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, 1451a-b.

<sup>4</sup> G. MAZZACURATI, G. B. Gelli: un "itinerario della mente" a Dante, cit., pp. 68-69.

<sup>5</sup> Su questi temi cfr. A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, cit., pp. 46-47. Sulla diffusione dell'averroismo nel Cinquecento si vedano: *L'averroismo in Italia*, Convegno internazionale (Roma, 18-20 aprile 1977), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979; C. B. SCHMITT, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1983, pp. 22-23.

<sup>6</sup> Nei *Furori* (*De gli eroici furori*, commento di M. A. Granada, in OIB II, pp. 497-498; 652-655), Bruno interpreta la poesia lirica e quella eroica come varianti dell'encomio, un genere a forte funzione etico-morale perché rende immortali gli individui che canta. L'identificazione dei diversi generi letterari con le forme della retorica epidittica rinvia a AVERROIS *In librum Poeticae Aristotelis*, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, Venetiis, apud Junctas, 1562-1574 (rist. an. Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H, 1962), vol. II, c. 218E-F.

ta dalle nuove traduzioni e dai nuovi commenti. Dall'altro lato – e di conseguenza – Gelli e l'Accademia Fiorentina in generale, Varchi compreso, non cessano di interrogarsi sul nesso tra poetica ed etica, dando risposte del tutto divergenti rispetto alla nuova ricezione di Aristotele, che si sarebbe espressa in forma compiuta alcuni anni dopo nel commento di Castelvetro, il quale tendeva a recidere ogni nesso tra Aristotele, il suo commentatore e Orazio, e a leggere la poesia come unicamente intesa al diletto delle «genti grosse».

I due volti dell'Accademia, Varchi e Gelli, sono concordi almeno su questo punto, tanto che entrambi, dovendo parlare di poesia e belle arti in modo appena sistematico, commentano punto per punto il sesto libro dell'*Etica nicomachea*, in modo da incardinare arte ed etica nell'attività di un'unica facoltà, la cogitativa, che presiede al giudizio e alla deliberazione. In questo contesto, l'arte, e particolarmente la poesia, che verte sulle azioni degli uomini, è il volto «fattibile» della prudenza.

Non dovemo credere che la retorica, la poetica, e la storica siano così logiche e razionali, come la logica e la dialettica; perciocché, se bene possono trattare generalmente di tutte le materie, si restringono nondimeno per lo più e nella maggior parte alle cose civili.<sup>1</sup>

Poesia e retorica sono sì parti della filosofia razionale, come la logica e la dialettica, ma il loro campo di applicazione non è, come nel caso di queste ultime, universale, poiché la materia che loro è propria coincide con le «cose civili».

La buona poesia, dunque, non solo è corpo d'uomo, ma verte, aristotelicamente, sulle sue azioni, delle quali, si dice nel secondo libro dell'*Etica nicomachea*, non si dà scienza certa. La poesia diventa così uno strumento conoscitivo, che riguarda di preferenza i temi della filosofia morale e che sta alla dialettica nello stesso rapporto di contiguità e concorrenza delle immagini esemplari rispetto alle forme del ragionamento discorsivo.

Proviamo a vederne un primo esempio. Nelle lezioni d'apertura sulla *Commedia*, dovendo esporre l'*intentio auctoris*, Gelli prende in mano il primo libro dell'*Etica Nicomachea* commentata da Donato Acciaiuoli:

la mente de l'autore e la intenzione dell'opera è mostrare a gli uomini che fine conseguiti a ciascuna di quelle tre maniere del vivere, secondo le quali ei vivon comunemente [...]. Per dichiarazione della qual cosa è da notare, che, ricercando il filosofo, nel primo libro della Etica, della felicità umana, [...] dice nel quinto capitolo di quella che le vite principali, seguitate dalla maggior parte degli uomini, sono tre; la prima delle quali è chiamata vita voluttuosa, la seconda vita civile e la terza contemplativa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> B. VARCHI, *Della poetica in generale. Lezione una*, in *Opere*, a cura di A. Mauri, Milano, Ufficio generale di commissioni ed annunci, 1834, vol. II, pp. 681-694: 685.

<sup>2</sup> G. B. GELLI, *Letture sopra la Commedia di Dante*, a cura di D. Maestri, Torino, Utet, 1976, p. 578.

A ciascuna di queste vite «conseguita», naturalmente, uno dei tre regni ultramondani descritti nel poema. Il sito dell'Inferno è invece visto quasi come una 'trascodificazione' in immagini del settimo dell'*Etica*, e, in particolare del passaggio in cui Aristotele analizza l'incontinenza e la confronta al vizio, e individua i termini estremi del vizio bestiale e della virtù eroica:

Incontinenti si chiamon queglii i quali conoscono e amono naturalmente il bene [...] ma sono di tal sorte alterati, quando e' son sopraggiunti dalle passioni sensitive [...] che ei si lasciano bene spesso indurre e tirar [...] da loro a fare quel che non è bene [...], per il che son messi dal Poeta a sopportare la pene de' loro falli ne' primi cerchi dell'Inferno [...]. Viziosi, o maligni, son dipoi queglii i quali hanno corrotta [...] di tal sorte la volontà loro che ella non tien più il principato [...]. E questi finge il nostro poeta che sien puniti delle lor colpe [...] dentro a la città di Dite. Efferati e bestiali son di poi ultimamente queglii, che hanno soffocata e legata di tal maniera da i vizii la ragione, che ella non si scorge e non apparisce più in loro [...]. E questi son puniti dalla divina iustitia nel fondo de l'Inferno.<sup>1</sup>

L'esposizione gelliana dell'argomento e intenzione della *Commedia* fa del poema dantesco un Aristotele visualizzato. Un Aristotele per immagini immediatamente connesso al dibattito sui problemi pedagogici sollevati dall'*Etica Nicomachea*, il cui studio, secondo i dettami aristotelici, non è di per sé sufficiente per l'acquisizione della virtù, che è legata, al contrario, alla continua e deliberata pratica di essa, la quale consente di acquisire un abito virtuoso. Ricordo per inciso che una ricezione per immagini (e più spesso per *tabulae*) programmatica dell'*Etica Nicomachea* si sarebbe di lì a poco profilata nei progetti editoriali dell'Accademia della Fama, fondata nel 1557, pochi anni dopo le lezioni pubbliche di Gelli, e sarebbe stata realizzata, ad esempio, nelle *Tabulae interrogatoriae in Ethicam, Oeconomiam et Politicam Aristotelis* di Giason Denores e, nel nord Europa, nell'*Etica* curata da Zwinger a Basilea, nel 1566, o nello *Speculum quaestionum moralium* di John Case, pubblicato a Francoforte nel 1594.<sup>2</sup> Si tratta di edizioni dell'opera aristotelica nelle quali il testo dell'*Etica Nicomachea* è ridotto ad alberi, come accadeva nella tradizione aristotelica manoscritta o nei trattati di medicina a stampa destinati allo studio universitario.

Gelli collega esplicitamente la trascodificazione dei concetti della filosofia morale in immagini letterarie alle dinamiche della memoria.<sup>3</sup> Il problema

<sup>1</sup> Ivi, pp. 583-584.

<sup>2</sup> Sui progetti editoriali dell'Accademia della Fama si veda L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 3-25; sulla diffusione di *tabulae* e alberi nelle edizioni di opere aristoteliche, in funzione mnemotecnica, cfr. C. B. SCHMITT, *Aristotle and the Renaissance*, cit., pp. 56-59; D. A. LINES, *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650). The Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 513.

<sup>3</sup> Cfr. G. B. GELLI, *Lecture sopra la Commedia*, cit., pp. 599-600.

della memorabilità del testo si pone per ogni poesia che miri all'utile. Nell'economia di un testo che si propone di giovare, le immagini (metafore o favole allegoriche) svolgono la funzione di rendere memorabili e perciò ripetibili i modelli di comportamento che il testo delinea.<sup>1</sup> Se trasposto in *imagines agentes*, che abbiano cioè un potere sull'anima, il trattato morale di Aristotele cessa di essere sterile nella prospettiva dell'acquisizione dell'abito virtuoso: la ricezione per immagini non conferisce al testo un surplus di senso, ma ne modifica la portata sotto il profilo pragmatico, dandogli una presa sul mondo e sul lettore che originariamente non gli appartiene. Per le loro ricadute sul piano comportamentale, sistema letterario e sistema mnemotecnico diventano per Gelli modelli di rappresentazione in parte sovrapponibili e intercambiabili, là dove permettono di ricostruire, per la loro natura di *sermo corporeus*, legata alla *phantasia*, dei sistemi di segni che rappresentino un doppio del mondo reale e rendano visibile il sapere.

## 2. LE IMMAGINI E I FONDAMENTI METODOLOGICI DELL'IMITAZIONE ARISTOTELICA

Al di là del suo risvolto pragmatico, connesso alla memoria, l'etica per immagini dell'esposizione alla *Commedia* implica per Gelli una consapevole distinzione tra *conoscenza categorica* e *conoscenza poetica* dei vizi e delle virtù. Come ha mostrato Mazzacurati, questo concetto emerge nel commento al dialogo tra Dante e Cavalcante del canto degli eretici. Nella parafrasi gelliana, Cavalcante chiede a Dante:

Se tu sei entrato in questa speculazione de' vizi col tuo ingegno, mediante gli studi delle cose morali, perché non ha fatto il simile il mio figliuolo, che attendeva pure ancora egli agli studii di filosofia?

Commentando i versi di risposta – «[...] da me non vegno;/ colui che attende là, per qui mi mena/ forse cui Guido vostro ebbe a disdegno» – il commentatore osserva che, con il riferimento a Virgilio, Dante dimostra come

Guido poteva essere entrato molto bene ancora egli nella cognizione de' vizii filosoficamente, ma ch'ei non v'era entrato figuratamente e sotto velame poetico, come aveva fatto egli.<sup>2</sup>

Per quanto riguarda le azioni degli uomini e le loro virtù, c'è dunque una distinzione netta tra conoscenza filosofica e conoscenza per immagini. Per articolare questo punto preferisco abbandonare per il momento l'esegesi

<sup>1</sup> Su questi temi si veda L. BOLZONI, *Il "Colloquio spirituale" di Simone da Cascina*, «Rivista di letteratura italiana», III, 1, 1985, pp. 9-65: 22.

<sup>2</sup> G. B. GELLI, *Letture edite e inedite*, cit., vol. I, pp. 612-613 (i corsivi sono miei). Cfr. G. MAZZACURATI, G. B. Gelli: un "itinerario della mente" a Dante, cit., p. 72.

dantesca e ricorrere all'interpretazione gelliana dei sonetti petrarcheschi sul ritratto di Laura di Simone Martini.

Come l'esegesi dantesca, anche quella del Canzoniere imponeva agli Accademici Fiorentini una scelta di campo: stavolta più problematica e delicata. Petrarca era infatti il poeta più rappresentativo rispetto ai partiti presi teorici di Bembo e dei suoi seguaci. Il Canzoniere realizzava anzitutto un imponente lavoro di selezione dei materiali della poesia, limitandosi alla sola tematica erotica, e di conseguenza rendeva possibile un controllo totale sul lessico. Proprio a causa del lavoro di selezione sul contenuto, Petrarca inoltre sembrava rientrare nel canone aristotelico elaborato nelle corti padane e, in particolare, nello Studio e nelle accademie padovane. «Narrare cose realmente accadute», aveva osservato Aristotele,

non è compito del poeta, ma piuttosto quello di rappresentare cose quali potrebbero accadere [...]. E perciò la poesia è più filosofica e più elevata della storia, perché la poesia esprime piuttosto l'universale, la storia il particolare.<sup>1</sup>

Dagli ambienti culturali legati alle corti padane emergeva una interpretazione di questo passaggio della *Poetica* (1451a-b) che poneva alla base del lavoro dell'artista rigorosi processi di selezione e astrazione del dato sensibile. La ricezione classicista della *Poetica* individua un'analogia tra il piano delle forme della rappresentazione storica e letteraria e quello dei processi cognitivi: l'opposizione aristotelica di storia e letteratura, particolare e universale, infatti, è sentita come equivalente allo scarto che distingue la percezione dall'intelletto. Il lavoro dello storiografo, che registra dei dati nel loro statuto di realtà empiriche, è analogo al ruolo della percezione, che riproduce i dati nella loro individualità. Il poeta, al contrario, non imita il portato dei sensi, ma costruisce rappresentazioni ideali del mondo; per questo motivo, il suo lavoro è vicino a quello dell'intelletto agente, il quale, a partire dalle rappresentazioni del particolare (*species sensibiles*) registrate dai sensi, coglie i caratteri universali comuni a un insieme di oggetti (*species intelligibiles*), mediante un processo di astrazione dei dati individuali e accidentali, e ne individua l'essenza, che preesiste e sopravvive ai singoli. Diversamente dalla storia, dunque, la letteratura è più vicina al grado di verità superiore delle essenze rispetto agli individui e della conoscenza intellettuale rispetto a quella sensibile. In questa interpretazione del lavoro dell'artista come lavoro di selezione e astrazione rispetto all'esperienza confluisce anche il concetto bembiano di *decorum*, come «processo di decantazione ideale dei contenuti» della poesia,<sup>2</sup> che sta alla base della ricezione bembiana di Petrarca e di Dante.

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *La poetica*, a cura di F. Albergiani, Firenze, La Nuova Italia, 1934 (rist. an. 1987), p. 16.

<sup>2</sup> G. MAZZACURATI, *G. B. Gelli: un "itinerario della mente" a Dante*, cit., p. 68.

In definitiva, Petrarca rientrava a pieno titolo nel canone degli ottimi autori delineato da chi opponeva ragioni formali alle ragioni etiche dei fiorentini. Diventava perciò necessario proporre una diversa lettura di Petrarca, perché il poeta potesse essere riassorbito nel canone antibembesco dell'Accademia, con l'eccezione di Varchi, più vicino alle posizioni dei 'padovani'. Nelle lezioni di Gelli, infatti, Petrarca non è il poeta dell'*elocutio* ma il poeta della dottrina, il filosofo morale che riflette sulle passioni. Su questo punto, l'interpretazione di Gelli rientrava pienamente nel solco dell'esegesi petrarchesca di Simone Porzio, che aveva impostato il suo trattato sull'amore come commento a un sonetto del Canzoniere. Come per Porzio, anche per Gelli, Petrarca è il poeta di una riflessione sulle passioni dell'anima che fa riferimento alla filosofia di Aristotele. Per contro, né Porzio ovviamente né, meno ovviamente, Gelli sono troppo interessati al Petrarca platonizzante dei commentatori recenti: lo stesso Bembo degli *Asolani*, il Gesualdo. Proveremo più avanti a capire perché.

Ma intanto vediamo un saggio dell'esegesi petrarchesca di Gelli. Il commento ai primi due versi del secondo sonetto sul ritratto, il 78 – «Quando giunse a Simon l'alto concetto / ch'a mio nome gli pose in man lo stile» – ripercorre i principii che concorrono alla generazione delle cose naturali, discussi da Aristotele nella *Metafisica*; espone i concetti di forma, materia e privazione e, infine, spiega che i versi di Petrarca li elencano nello stesso ordine gerarchico delineato da Aristotele: a cominciare dalla causa finale, ossia l'alto concetto di dimostrare in pittura la bellezza di Laura, che muove la causa agente, Simone, il quale esegue materialmente il ritratto, introducendo la forma, ossia l'effigie artificiale di Laura, nella materia, la tela, e scacciandone la privazione originaria.<sup>1</sup> Il selettivo lessico petrarchesco può essere traslitterato *verbum ad verbum* nei tecnicismi del linguaggio filosofico e si frantuma in una costellazione di lemmi, il cui campo semantico risulta incredibilmente dilatato dal confronto con l'enciclopedia che Gelli individua come sostrato del Canzoniere. Questa lettura del testo di Petrarca, che oggi non esiteremmo a definire una sovra-interpretazione, tradisce un rapporto quasi agonistico con l'opera del poeta, che può essere riassorbito nel canone solo a prezzo di una radicale trasformazione.<sup>2</sup> La 'ricostruzione', alquanto creativa, della 'fonte' aristotelica ha dunque come funzione primaria quella di reintegrare Petrarca nel canone antibembesco dell'Accademia Fiorentina, agganciando a una solida matrice filosofica anche i componimenti meno impegnativi sotto il profilo contenutistico.

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, a cura di C. Negroni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, pp. 270-271.

<sup>2</sup> Su questi temi cfr. L. BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, «Lettere Italiane», XLVIII, 1996, pp. 527-558: 530.

Scarso interesse invece per il Petrarca neoplatonico degli *Asolani*. Tra le poche eccezioni, il primo dei sonetti sul ritratto, il 77. Gelli, infatti, legge i due componimenti come le due parti solidamente interrelate di un dittico: al sonetto 78, aristotelico, corrisponde il 77, di matrice platonica. Prima di procedere all'esegesi dei due testi, il commentatore discute il concetto di imitazione sulla base di un importante paragrafo della *Poetica* di Aristotele, del quale il testo di Gelli è un'accurata parafrasi. Oltre che da una naturale inclinazione, il piacere dell'imitazione nasce dal desiderio di conoscere che anima ogni uomo: quando osserviamo delle immagini infatti «ci rallegriamo non tanto per il diletto che noi ne caviamo, quanto per l'imparare che noi facciamo». <sup>20</sup> Fin qui Aristotele. Gelli tuttavia non dice, in questa sede, quale surplus di senso distingua le immagini dalle esperienze sensoriali, per cui le une hanno un contenuto informativo diverso dalle altre, evitando un nodo teorico che tradizionalmente impegnava i commentatori.

L'interpretazione del sonetto 77 sembra in un primo momento chiarire il dubbio. Il ritratto di Laura, a opera di Simone Martini, non è un ritratto 'dal naturale': il pittore infatti ha visto la donna in Paradiso nella sua vera effigie ideale, di questa ha prodotto un simulacro mentale, che ha poi ritratto in carte, ignorando del tutto l'immagine terrena. Apparentemente, dunque, per Gelli, i fondamenti teorici dell'imitazione, che per Aristotele definisce la poesia, e dell'apprendimento che se ne ricava risiedono fuori dalla filosofia di Aristotele stesso. <sup>21</sup> In realtà, mobilitando la dottrina dell'anamnesi, il riferimento a Platone permette a Gelli di superare lo scarto tra imitazione del particolare e rappresentazione dell'universale, facendo a meno del ricorso al processo di selezione e astrazione presupposto dall'interpretazione classicista della *Poetica*.

Credo che la ripresa di Platone, nel contesto di un discorso sull'imitazione di riconoscibile impronta aristotelica, possa essere letta come la traccia di una diversa ricezione della *Poetica*, più che come una diversa scelta di campo. Negli scritti teorici di Gelli, infatti, questo rinvio al concetto neoplatonico di imitazione appare del tutto occasionale e la riflessione sulla poesia si sviluppa in tutt'altra direzione. Già nell'introduzione alla lezione petrarchesca che abbiamo appena visto, Gelli accenna all'idea che l'imitazione non piaccia solo per una naturale inclinazione dell'uomo o per i materiali che essa apporta al lavoro della ragione discorsiva, ma anche per l'efficacia emotiva delle immagini, che si imprimono prima nella fantasia e poi nella memoria. Nelle lezioni su Dante, Gelli articola il suo pensiero a proposito dell'efficacia delle immagini, collegandola allo scarto tra imitazione del particolare e rappresentazione ideale:

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, cit., p. 227; cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1448b.

<sup>2</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, cit., pp. 261-262.

Grande arte è certamente quella che usa questo poeta nel descrivere tutte le azioni, le storie, le favole, ch'egli racconta e finge in questo suo poema: con ciò sia ch'ei non lasci mai, *per dar lor forza, e farle parer vive e in fatto*, accidente né cosa alcuna, *ancor che minima*, che si ricerchi e appartenga a le materie delle quali egli tratta; né solamente che si ricerchi e appartenga loro, ma *che si potessi considerare e pensare che fussero avvenute*, o istorialmente e realmente, o spiritualmente e moralmente.<sup>1</sup>

Lo stesso Omero, al quale Aristotele conferisce esemplarità assoluta, osserva Gelli, descrive «tutte l'azioni e d'Achille e di Ettore e di Ulisse [...] di tal sorte e con tali modi, che a chiunque le leggessi *paressi essere presente e vederle realmente e in fatto*».<sup>2</sup> L'immagine efficace non è selettiva e non è l'esito di un processo di astrazione; al contrario, essa si sovrappone perfettamente al procedimento retorico dell'*enargeia*. L'esemplarità di Omero, in sostanza, è virtù della «energia e [del]la efficace rappresentazione delle cose», che si realizza «col dire diligentemente ogni *particolarità* delle azioni, e *non lasciare indietro nulla per bassa o minima che ella sia*».<sup>3</sup>

Nel dibattito sulla letteratura del secondo Cinquecento, la valorizzazione dell'*enargeia* è spesso la spia di un radicale ripensamento dei contenuti e delle funzioni dell'*imitatio naturae*. La retorica classica attribuiva all'*enargeia* due effetti di senso diversi ma complementari: come descrizione particolareggiata e perciò vivida, l'*evidentia* è in grado anzitutto di 'rendere visibile' l'oggetto descritto, ossia di riprodurre una determinata esperienza percettiva. Grazie a questa proprietà, poi, la figura può mobilitare le passioni dei destinatari e suscitare, attraverso le parole, una reazione emotiva analoga a quella indotta dalla percezione diretta delle cose. La retorica dell'*enargeia* è frutto di amplificazione: la scrittura si frammenta in un'infinita proliferazione di dettagli che rende il discorso *eikongraphes*, costruttore di immagini. Da qui le deriva il potere di rendere visibile l'invisibile – la vita del pensiero, le impressioni sensoriali ormai svanite, le immagini lontane per interposizione di tempo e di spazio – e di estendere l'orizzonte della percezione.

Se presentata come riproduzione non selettiva della realtà empirica, che assume la forma dell'*evidentia*, il senso dell'*imitatio naturae* non consiste tanto nel suo essere conforme a un modello, empirico o ideale, quanto nel suo essere esibita, nella proprietà di rappresentare una specifica realtà naturale come *presenza*. Il valore della mimesi allora non è tanto quello semantico della copia, quanto quello pragmatico dell'illusione evocativa che essa suscita nello spettatore.

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lecture edite e inedite*, cit., vol. II, p. 457. I corsivi sono miei. Sul tema dell'*enargeia* nelle lezioni dantesche di Gelli si veda G. MAZZACURATI, *G. B. Gelli: un "itinerario della mente" a Dante*, cit., p. 74.

<sup>2</sup> G. B. GELLI, *Lecture edite e inedite*, cit., vol. II, pp. 371-372 (corsivo mio).

<sup>3</sup> Ivi, vol. II, p. 372 (corsivi miei).

La strategia non selettiva dell'*enargeia* nella rappresentazione delle azioni contrappone un Aristotele fiorentino alla ricezione 'padana', e in particolare patavina, della *Poetica*. Tuttavia, un'imitazione che segua le pieghe della percezione, e pertanto non tralasci «accidente né cosa alcuna, ancor che minima», non volta necessariamente le spalle alle istanze della ragione e dell'intelletto. L'«energia» di Dante, infatti, non comprende solo la menzione dei particolari delle azioni, quali esse sono realmente accadute, ma anche quali «si potessi considerare e pensare che fossero avvenute». Nella visione di Gelli, universale e particolare aristotelici si saldano in un nodo che prescinde dai processi di selezione e astrazione dell'intelletto, perché convergono, strutturalmente, nella tradizione retorica dell'*exemplum*, contemporaneamente fatto storico individuale e rappresentazione universale. Come argomento di tipo analogico, similitudine estesa o sineddوحة («ab uno disce omnes»), la sua forza persuasiva risiede nella capacità di trasformare, attraverso il confronto con il passato, il tempo lineare e aperto del presente-futuro in un tempo circolare. Per questa ragione, secondo Aristotele, dei due mezzi di persuasione, l'*exemplum* e l'entimema, il primo è il più appropriato alla deliberazione:<sup>1</sup> da qui il suo legame organico con l'etica, che verte sul giudizio e sulla scelta. Perché l'*exemplum* fosse efficace, dunque, era auspicabile che apparisse vero, che si supponesse già avvenuto almeno una volta: questo carattere di 'storicità' lo distingue tanto dalla prova di tipo logico, quanto dalle altre forme di narrazione.

Nella tradizione della predicazione, inoltre, l'*exemplum* è sentito come un *sermo corporeus*, un discorso dotato della stessa evidenza della percezione sensoriale: da qui il suo legame con l'*enargeia*.

Del resto, l'idea che l'*exemplum* potesse rappresentare una chiave di volta per l'esegesi di alcuni dei passaggi più difficili della *Poetica* era diffusa fra gli Accademici Fiorentini: Varchi tendeva a usarlo per interpretare la catarsi e Pier Vettori, nell'introduzione al suo commento della *Poetica* per la giuntina del '60, lo legava all'*enargeia* e lo proponeva come chiave interpretativa della imitazione aristotelica.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, 1368a.

<sup>2</sup> Cfr. B. VARCHI, *Della poesia. Lezioni cinque*, in *Opere*, vol. II, pp. 694-733: 724 (ma si veda anche *Della poetica in generale*, p. 684); sull'*exemplum* come chiave interpretativa dell'imitazione poetica cfr. PETRI VICTORII *Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum*, in *ARISTOTELIS Opera cum Averrois commentariis*, cit., vol. II, c. 199r: «[...] qua enim alia re magis ad virtutem colendam adolescentes, quam vocibus poetarum infammantur? aut quomodo illi magis a vitiis revocantur, turpitudinemque eorum prope oculis intuentur, quam spectatis, et tamquam ante pedes positus exemplis illarum rerum, quae summo consilio a poetis, ea de causa, describuntur?». I corsivi sono miei.

## 3. LE IMMAGINI E L'UMANA PERFEZIONE

L'efficacia delle immagini è fortemente legata da una parte alle passioni, dall'altra alla loro capacità di riprodurre il dato percettivo e di depositarsi nella fantasia. Sotto il profilo etico e conoscitivo, la loro importanza, dunque, è estrema. Per chiarire questo punto è opportuno ritornare alle lezioni petrarchesche. Proverò in questa sede a formulare solo qualche ipotesi di lavoro, poiché, al momento, la mia indagine si limita alle sole, poche, lezioni selezionate da Gelli per le stampe torrentiniane del '49 e del '51.

Il commento di Gelli al Canzoniere, dicevo, è fortemente orientato in senso aristotelico: dell'impianto dei commenti platonizzanti, il nostro commentatore conserva unicamente l'idea che l'opera di Petrarca debba essere letta come un libro organico e non come un'antologia, che vi si narri cioè una vicenda esemplare. Tuttavia, con l'eccezione della Canzone alla Vergine e dei sonetti sul ritratto, le lezioni date alla stampa selezionano dal Canzoniere i componimenti dell'io diviso e tendono a recidere il nesso tra la bellezza dell'amata e la bellezza ideale e astratta, che apre la via dell'*ascensus*.

Alla bipartizione del Canzoniere su base 'cronologica', di rime in vita e rime in morte di Laura, Gelli sovrappone una classificazione tematica che separa i componimenti erotici da quelli del pentimento e che il commentatore riconduce a una intermittenza della coscienza di sé. I testi di riferimento sono il *De anima* e l'*Etica nicomachea*: l'amore è una passione dell'appetito sensitivo, un desiderio sfrenato della bellezza corporale, ribelle alla ragione, il quale dapprima limita la libertà del volere e infine rende la volontà serva. E poiché la libertà del volere è il principio individuativo che definisce l'uomo, la sua limitazione e il sovvertimento delle normali gerarchie dell'anima comportano la perdita di sé. Da qui il motivo dell'intermittenza della coscienza: i sonetti del pentimento, scritti quando il poeta «poteva alcuna volta riconoscere sé stesso»,<sup>1</sup> sono il frutto amarissimo degli *intervalla insaniae*.

Commentando il sonetto «Io son dell'aspettar ormai sì vinto», dopo una lunga parafrasi del terzo libro del *De anima*, Gelli descrive le dinamiche del conflitto tra appetito e volontà e osserva che è il conflitto stesso a rafforzare l'appetito, che diventa tanto più «gagliardo» quanto più la volontà lo contrasta. Questa,

vinta e sviata, il più delle volte, dai sensi per non poter l'intelletto che la guida, mentre che egli è in questo corpo, aver cognizione alcuna se non per mezzo di quegli, cede e consente a esso appetito, lasciandosi da lui tor di mano l'imperio del comandare.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, cit., p. 14.

<sup>2</sup> Ivi, p. 299.

L'assenso della volontà alla tensione del desiderio non rappresenta una libera elezione del male, ma una privazione della natura che le è propria, che Gelli, talvolta, presenta come irreversibile: sotto la pressione del desiderio, infatti, la volontà «fa per accidente, ciò che essa non farebbe per natura». Lo sfrenato volere dell'amore limita la libertà dell'uomo e ne rimette in discussione lo statuto ontologico: dal desiderio non solamente sono nati

mille altri errori, ma gli fu tolta la sua libertà, e fatto quasi un animale senza ragione. Laonde, essendo fatto servo, gli è dipoi sempre convenuto fare a modo d'altrui.<sup>1</sup>

Se il capovolgimento della gerarchia dell'anima equivale alla perdita di sé, l'appetito sensitivo è visto come altro da sé, alterità radicale, che non solo ostacola l'acquisizione di un abito virtuoso, ma divide l'anima e si fa tramite di una metamorfosi degradante. Traspare qui l'ontologia della *Circe*, ricostruita da Vittoria Perrone Compagni.<sup>2</sup> Del resto, osserva il commentatore, il sonetto di Petrarca non è che una variante del mito di Circe. La «sentenza del sonetto» infatti è

molto simile a quello che scrissero gli antichi secondo che recita Plutarco sotto la favola di Circe. La quale da loro per la sensualità figurata, dicono ch'ella con le sue lusinghe e con i suoi incanti tirava gli uomini nel suo regno, dove poi li trasformava in vari animali; cioè toglieva loro il libero arbitrio, e a guisa di bestie gli guidava dove a lei pareva.<sup>3</sup>

Nella limitazione della libertà del volere le immagini hanno un ruolo: l'appetito sensitivo infatti fa leva sulla loro forza: «non vale [...] ch'io m'armi il cuore con tutti quei miglior mezzi che io posso; ché in ogni modo la immagine di lei, venendo spesso in quello, mi accende nuova fiamma e nuovo desio». <sup>4</sup> Il procedere del desiderio è circolare e inesauribile, perché alimentato dall'immagine dell'amata, conservata nella fantasia. È significativo che Gelli riconduca alla fisiologia aristotelica della normalità – le potenze dell'anima operano *normalmente* attraverso le immagini e queste alimentano le passioni – un elemento chiaramente mutuato dalla fisiologia patologica dell'erotomania, rispetto alla quale cadono i motivi tradizionali della *immoderata cogitatio* e dell'inganno della cogitativa, responsabili dell'energia del simulacro mentale e dell'autoalimentarsi del desiderio.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ivi, p. 57.

<sup>2</sup> V. PERRONE COMPAGNI, *Cose di filosofia si possono dire in volgare. Il programma culturale di Giambattista Gelli, in Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*. Atti del Congresso internazionale di Mantova (18-20 ottobre 2001), a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2003, pp. 301-337: 319-320.

<sup>3</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, cit., p. 18.

<sup>4</sup> Ivi, p. 333.

<sup>5</sup> Sulla tradizione medica dell'erotomania si vedano B. NARDI, *L'amore e i medici medievali*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 238-267; M. CIAVOLELLA,

Nel solco tracciato da Porzio, Gelli interpreta l'uomo come ente che non può prescindere dalla datità corporea:<sup>1</sup> da qui l'importanza delle immagini. Come immagine del divino, l'intelletto umano è in continua tensione per la realizzazione della perfezione che gli è propria, ma per conoscere ciò che non ha l'evidenza dei primi principi gli sono necessari i simulacri che la fantasia «descrive» negli spiriti vitali che risiedono nel cuore; nella parafrasi del *De memoria et reminiscentia* di Temistio, osserva Gelli, questa è paragonata a un libro nel quale l'intelletto legge continuamente e le cui lettere sono le immagini.<sup>2</sup> Le immagini letterarie, che riproducono il dato percettivo, ma sono sottoposte a un controllo razionale, costituiscono un museo mentale capace di reintegrare la coscienza.

*La malattia d'amore*, Roma, Bulzoni, 1976; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>; M. CIAVOLELLA, *Eros and the Phantasms of Hereos*, in *Eros & Anteros. The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, a cura di D. Beecher, M. Ciavolella, Toronto, University Press, 1992, pp. 75-85.

<sup>1</sup> Si vedano C. VASOLI, *Tra Salerno, Napoli e Firenze: il Dell'amore di Simone Porzio*, in *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di G. Cacciatore, M. Martirano, E. Massimilla, Napoli, Morano, 1997, vol. 1, pp. 663-675: 675 e IDEM, *Tra Aristotele, Alessandro di Afrodisia e Juan de Valdés: note su Simone Porzio*, «Rivista di storia della filosofia», LVI, 2001, pp. 561-607: 566.

<sup>2</sup> G. B. GELLI, *Lezioni petrarchesche*, cit., p. 42.

COMPOSTO, IN CARATTERE DANTE MONOTYPE,  
IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA DALLA  
ACCADEMIA EDITORIALE<sup>®</sup>, PISA · ROMA

★

*Febbraio 2008*

(CZ2 / FG3)

