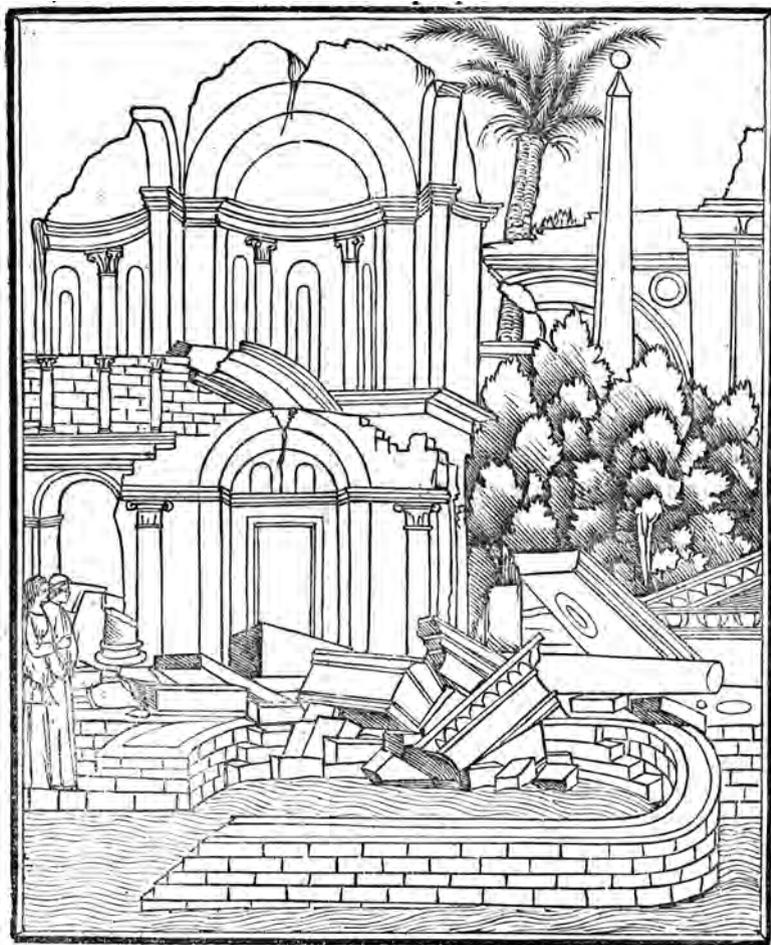


Tra l'*antica sapientia* e l'*imaginatio*

Nuovi studi sul Polifilo

a cura di Anna Klimkiewicz



Tra l'*antica sapientia*
e l'*imaginatio*

Nuovi studi sul Polifilo

Tra l'*antica sapientia*
e l'*imaginatio*

Nuovi studi sul Polifilo

a cura di

Anna Klimkiewicz



Kraków

Anna Klimkiewicz

Università Jagellonica di Cracovia

 <https://orcid.org/0000-0001-7097-8301>

 anna.klimkiewicz@uj.edu.pl

© Copyright by individual authors, 2020

Recensore: prof. dr hab. Piotr Salwa, Accademia Polacca delle Scienze di Roma

A cura di: Michelle Atallah, Piotr Łozowski, Serafina Santoliquido

Progetto di copertina: Tomasz Gawłowski

ISBN 978-83-8138-262-5 (stampo)

ISBN 978-83-8138-263-2 (on-line, pdf)

<https://doi.org/10.12797/9788381382632>

Sulla copertina è stata riprodotta la xilografia p iii v, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499

Pubblicazione finanziata in parte dall'Istituto di Filologia Romanza dell'Università Jagellonica



WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Libreria online: <https://akademicka.pl>

Indice

Prefazione.....	7
Tavola delle abbreviazioni.....	9
Guido Arbizzoni	
Appunti sulla lingua del <i>Polifilo</i> e la sua (s)fortuna	11
Mino Gabriele	
Polifilo alla finestra: una nota su <i>HP</i> 425-426	37
Giuseppe Fornari	
La tradizione dell'Amor Cortese e l' <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> : uno sguardo diverso sul Rinascimento	47
Anna Klimkiewicz	
<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> – per un sincretismo culturale.....	91
Sonia Maffei	
L' <i>ekphrasis</i> dell' <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> tra <i>evidentia</i> e <i>narratio</i>	109
Magdalena Bartkowiak-Lerch	
<i>Locus amoenus</i> nell' <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> : strumento interpretativo del viaggio onirico sapienziale.....	129
Sophia Rhizopoulou	
Plants and Mediterranean Flora in <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	143

Nadia J. Koch

Archaeology and Immersion: Poliphilo's Staircase to Knowledge..... 159

Miriam Knechtel

“Di excogitato dignissimo”. I monumenti funerari
nell'*Hypnerotomachia Poliphili* 197

Maren Elisabeth Schwab, Hartmut Laue

L'isola di Citera storta. Riflessioni su una traduzione 'sbagliata'
di un brano del *De re aedificatoria* albertiano nell'*Hypnerotomachia*
Poliphili..... 217

Carlo Caruso, James Russell

Hypnerotomachia Poliphili: Thoughts on the Earliest Reception 231

Joanna Pietrzak-Thébault

Hypnerotomachia Poliphili: enigma o successo editoriale? 253

**Tavole. Per un confronto: edizione Aldo Manuzio (1499) –
edizione Jacques Kerver (1546)**

Sommari / Abstracts	271
Autori / Authors	285
Elenco delle illustrazioni.....	293
Elenco delle tavole.....	297
Indice dei nomi.....	299
Indice dei luoghi.....	309
Indice dei personaggi.....	311

Prefazione

Il pensiero umano non conosce frontiere. La ‘sapiencia’ e l’*imaginatio* non si lasciano fermare né nel tempo né nello spazio ed ogni elemento dell’universo si anima del sapere e della fantasia.

Il capolavoro di Francesco Colonna, “oggetto di immani ricerche non meno che di aspre contese”¹ rimane oggi solo parzialmente indagato nelle sue componenti intertestuali, contenutistiche e lessicali, anche se l’incunabolo pubblicato da Aldo Manuzio nel 1499 ha sempre invitato ad una discussione intorno ai contenuti, modi e finalità dell’opera che si mostra una *summa* del sapere umanistico-rinascimentale.

Il nostro volume prende spunto da un fervido discorso svolto tra studiosi del testo ed esperti selezionati in discipline diverse che con le loro peculiari prospettive di ricerca hanno analizzato alcuni particolari enigmatici dell’affascinante trattato-romanzo, tra i più complessi del Rinascimento italiano. Partendo dall’analisi delle fonti, della terminologia tecnica e della lessicografia rinascimentale, ci siamo proposti una lettura interdisciplinare dell’opera di Colonna finora mai sperimentata; il discorso svolto tra gli studiosi abbraccia questioni specifiche delle differenti branche scientifiche e discipline: archeologia, architettura, storia dell’arte e critica d’arte, iconografia e iconologia, scienze del restauro, filosofia, scienze umane e sociali, filologia classica e medievale, linguistica e retorica, storia della letteratura italiana, letteratura greca,

¹ Dal frontispizio dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di MARCO ARIANI e MINO GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, t. I.

storia del libro, matematica e geometria e, infine, botanica e ecofisiologia delle piante.

I dodici saggi qui raccolti sono testimonianze di un viaggio intellettuale ancora in corso nei domini della Sapienza, della Lingua e Letteratura, ma soprattutto dell'Immaginazione, un viaggio il cui fine è tuttora aperto alle direzioni molteplici. Al termine di questo viaggio desidero esprimere la gratitudine a Deutsch-italienisches Zentrum für europäische Exzellenz che ha promosso la realizzazione del progetto „Gli uernacoli, proprii, et patrii uocabuli” – Terminologie und Quellen der *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig 1499) (“Gli uernacoli, proprii, et patrii uocabuli” – Terminologia e fonti dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499), manifestato a Villa Vigoni nei giorni 22-26 ottobre 2018. Il progetto, nato per l'iniziativa di Thomas Reiser, Sonia Maffei e anche mia, ha sostenuto la collaborazione scientifica tra i contributori di questo volume. Un doveroso ringraziamento va inoltre alle Autorità dell'Università Jagellonica di Cracovia per aver favorito la pubblicazione di questo libro con cui si affida al giudizio dei lettori il mondo del sapere e dell'immaginazione del sogno di Polifilo.

Anna Klimkiewicz

Tavola delle abbreviazioni

<i>Ad Her.</i>	Cicerone, <i>Rhetorica ad Herennium</i>
D.K.	Eraclito di Efeso, <i>Fragmenta</i> , edizione Diels-Kranz,
<i>De or.</i>	Cicerone, <i>De Oratore</i>
HP	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i>
HP 1	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2004, tomo I: riproduzione dell'edizione aldina del 1499
HP 2	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2004, tomo II: introduzione, traduzione italiana e commento
HP s vii r [293]	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , s vii r = carta dell'incunabulo <i>recto</i> ; [293] numero di pagina del vol. I ed. Ariani-Gabriele
<i>Inst.</i>	Quintiliano, <i>Institutio Oratoria</i>
<i>Met.</i>	Apuleio, <i>Metamorphoseon Libri XI</i>
Quint.	Quintiliano
<i>r</i>	<i>recto</i>
<i>Rhet. Her.</i>	Cicerone, <i>Rhetorica ad Herennium</i>
RV/F	Francesco Petrarca, <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>
<i>Tim.</i>	Platone, <i>Il Timeo</i>
<i>Tr. Et.</i>	Francesco Petrarca, <i>Triumphus Eternitatis</i>
<i>v</i>	<i>verso</i>
Varr. ling.	Marcus Terentius Varron, <i>De lingua latina</i>
Vitr.	Vitruvio

Guido Arbizzoni

Appunti sulla lingua del *Polifilo* e la sua (s)fortuna

1. Prendo avvio dalla sintetica definizione della lingua del *Polifilo*, quale si legge nel volume dedicato al *Quattrocento* di una nota, diffusa ‘storia della lingua’:

Il linguaggio artificiale in cui il testo è scritto è unico: «l’orditura italiana di un periodare boccaccesco è, non già infarcita, ma addirittura saturata dei più affollati e squisiti latinismi di estrazione argentea, all’ingrosso apuleiana e gelliana». Un volgare che sopporta l’estrema dose di latinizzazione possibile, al limite dello snaturamento. È tradizionale vedere nel polifileasco l’esperimento linguistico inverso e complementare (nella stessa regione veneta e nello stesso momento di trapasso) rispetto al macaronico [...]. Contini immagina il polifileasco come «la posizione linguistica macaronica ... rovesciata e trasposta dal latino al volgare» e trova questa connessione «morfologicamente ovvia». Non bisogna però dimenticare la fondamentale dissimmetria creata dal fatto che il macaronico è parodico, il polifileasco a quanto, pare, no. Corrispondentemente, nel macaronico la componente volgare è la più bassamente dialettale, per ottenere il massimo dislivello in funzione comica; nel polifileasco al contrario il volgare è il toscano appunto boccaccesco con patina settentrionale illustre: cioè non si gioca affatto sul dislivello, ma si parte dal volgare già alto per farlo ‘impennare’.¹

¹ M. TAVONI, *Il Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 169-170 (“Storia della lingua italiana”).

La citazione, nelle corrette esigenze di un ‘manuale’, presenta lo stato della questione secondo le acquisizioni dei maggiori studiosi della materia: da Contini, virgolettato nel testo,² a Segre³ e Pozzi-Ciapponi⁴ almeno.

Riper corro la definizione: la lingua del *Polifilo* vi è detta artificiale (non corrispondente ad alcuna lingua d’uso, né di tradizione letteraria, né, tantomeno, parlata); la sua artificialità è ottenuta innestando su base volgare, che diventa quasi irriconoscibile, il massimo possibile di latino, prevalentemente non classico. È introdotto quindi il confronto, su base formale, con l’altro linguaggio artificiale che fa irruzione, prima timidamente, poi prepotentemente con Folengo, entro la tradizione letteraria. Se il rapporto tra il linguaggio del *Polifilo* ed il maccheronico è accettabile in prospettiva didascalica e da un punto di vista strettamente morfologico, i due linguaggi vanno però distinti nell’‘intenzione’ (“il macaronico è parodico, il polifilescio, a quanto pare, no”): l’innesto semantico su base strutturale allotria è, in essi, del tutto antitetico, dacché il macaronico attinge al lessico triviale, compreso quello che esprime le funzioni basso-corporee, il polifilescio al lessico eletto delle lingue tecniche e delle attività dello spirito. Nella sua sintesi Tavoni, con quella precisazione

² Dal ‘cappello’ introduttivo alla scelta antologica dell’*Hypnerotomachia*, in: G. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 590.

³ C. SEGRE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in: *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del convegno (Mantova 15-17 ottobre 1977), a cura di E. BONORA-M. CHIESA, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 62-74, a p. 63: “Toscano letterario che s’impenna verso il latino: la gara col latino umanistico si avverte in quasi tutti gli autori del tempo [...]. Caso limite il linguaggio di Francesco Colonna, dove morfologia e sintassi padane illustri accolgono un lessico latino o tardo-latino, con molti neologismi ancora classicheggianti”. Ristampato in: C. SEGRE, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 170.

⁴ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. POZZI-L.A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1980, vol. II, p. 10*: “Il suo risultato linguistico può sì essere inserito nel quadro generale della crisi che diede luogo alle diverse soluzioni del latino ciceroniano e del latino eclettico, del volgare toscaneggiante e del volgare crudamente dialettale, delle miscele latino-volgari del maccheronico e del pedantesco; ma si deve tener distinto da tutte quante [...]. Maggiore è ancora la distanza che separa il polifilescio dal maccheronico, nella misura, che è grande, in cui la sua formula esclude ogni elemento vernacolo intenzionale. La sua prosa può parerci oggi talora goffa, talora parodistica; ma è una deviazione del nostro sguardo, che non ha fondamento nello stato storico delle cose. Dietro alle sue deformazioni linguistiche non stanno il ghigno e le brame dell’eroe rusticale, non l’urto d’un senso esasperato dell’esistenza, bensì l’eden asettico ed imperturbato, il prurito lieve d’un rapimento estatico senza interruzioni”.

(“a quanto pare”) inserisce un sostanzioso distinguo rispetto alla posizione di Contini che accennava invece, ancora nel ‘cappello’ all’antologia succitata, alla tentazione di

riconoscere a questo delirio verbale, concomitante per epoca e per regione al macaronico di Tifi e Corrado e al vernacolo dei pavani e del Sommariva, e da inquadarsi a più largo raggio in una cornice di espressività veneta già visibile nel Trecento, dalla canzone di Auliver in giù, un tratto di impegno caricaturale.⁵

Al proposito credo che rimangano valide le considerazioni di Carlo Dionisotti relative alla sede di stampa: “Aldo non era un editore che stampasse per lucro qualunque cosa gli venisse offerta. Neppure era un editore che stampasse qualunque cosa un amico gli offrisse”.⁶ Pur con tutte le esitazioni e le cautele (l’assenza, ad esempio, di una propria prefazione) Aldo, prima dell’incontro con Bembo e di fronte al primo testo in volgare da stampare, dovette avvertire una qualche fascinazione di quella proposta che rispondeva, estremizzandola, alla ipotesi umanistica di nobilitazione del volgare attraverso un forte innesto di latino, nella quale certo non doveva avvertire alcuna intenzione parodica, stante l’assenza di dislivello tra la base volgare eletta e l’apporto delle lingue classiche.⁷

Orientamenti in questo senso non erano mancati nei decenni precedenti, da parte di umanisti che non accoglievano l’ipotesi estrema del ritorno al

⁵ G. CONTINI, *Letteratura italiana...*, cit., p. 591.

⁶ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 5.

⁷ Cfr. anche G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 174-175: “Tutti quelli della sua [di Bembo] generazione che erano stati allevati nel mito del latino come strumento insostituibile di trasmissione intellettuale, quando approdavano a sporadiche esperienze volgari, lo facevano in genere con tono dimesso e con aperta volontà mimetica nei confronti della lingua madre. Particolarmente nell’area padana, i tentativi di integrazione o meglio di reintegrazione si erano andati facendo sempre più frequenti, nel decennio precedente. Il sogno filologico ed estetico di Francesco Colonna continuava a segnare il risultato estremo di tali esperimenti, al limite del tutto involontario della parodia: ma già da prima l’itinerario di questo italiano umanistico risultava comunque condizionato da una ricerca di contaminazione, nella quale si esprimeva un perdurante sentimento di inferiorità e il conseguente bisogno di riabilitare il nuovo strumento linguistico entro le forme che un tempo erano state sue, prima della degenerazione volgare e barbarica, risentita come una tabe e una condanna”.

latino (unica ‘lingua litterata’ di fronte alla agrammaticalità del volgare, riservato dunque alla sola comunicazione ‘bassa’ delle donnette e della plebe) per progetti letterari ‘seri’, di impegno morale e filosofico, e che progettavano di dare al volgare una ‘grammatica’ che lo sottraesse alla varietà delle realizzazioni locali e un lessico che lo nobilitasse attraverso l’innesto di calchi dal latino.⁸ Un proposito ardito era pur stato quello dell’Alberti, mezzo secolo prima: organizzare il Certame coronario e presumere di farne ottenere la vittoria, da parte di una giuria di umanisti ‘integrali’, al sodale Leonardo Dati con gli esperimenti di metrica quantitativa dei suoi versi *De amicitia*, infarciti peraltro di latinismi. Alberti, insomma, aveva sperato di ‘spiazzare’ i giudici e ottenere un riconoscimento per un volgare tutto sbilanciato verso il latino, fino a rinnegare la tradizione versificatoria moderna per un forzoso innesto di prosodia e metrica latina su un corpo linguistico allotrio, che difficilmente avrebbe potuto superare il rigetto.⁹

Tornando all’*Hypnerotomachia* si potranno preliminarmente considerare le dichiarazioni intorno al progetto linguistico che nel libro stesso si incontrano. La prima, notissima, nella lettera di dedica di Leonardo Grassi a Guidubaldo di Montefeltro:

Res una in eo miranda est, quod, cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana quam tusca et vernacula.¹⁰

Da questo passo muovono un po’ tutte le analisi della lingua dell’*Hypnerotomachia*: una lingua dunque che si riconosce come *nostras* (una forma di ‘volgare’), ma che risulta da una complessa miscela di ingredienti: le due lingue classiche (greco e latino) e le due moderne (il toscano in espansione, che tende ad affermarsi grazie al proprio prestigio letterario, e il ‘vernacolo’, la lingua

⁸ Per un quadro complessivo cfr. M. TAVONI, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore, 1984.

⁹ Per tutta la questione del Certame (testimoni, edizione critica dei testi, polemiche) cfr. *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, a cura di L. BERTOLINI, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Franco Cosimo Panini, 1993.

¹⁰ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, Venezia, Aldus, 1499, [1] v. Il passo è discusso in: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, vol. II, pp. 489-490. Da questa edizione le successive citazioni con rinvio alla cartulazione dell’incunabulo.

materna regionale non ancora del tutto sopraffatta). Un passo meritevole di attenzione è quello che segue immediatamente e con cui Grassi esprime la funzione di questo inedito ircocervo linguistico (“dicendi novitas”):

Cogitavit enim vir sapientissimus, si ita loqueretur, unam esse viam et rationem qua nullus quin aliquid disceret veniam negligentiae suae praetendere posset; sed tamen ita se temperavit ut, nisi qui doctissimus foret in doctrinae suae sacrarium penetrare non posset, qui vero non doctus accederet, non desperaret tamen. Illud accedit, quod si quae res natura sua difficiles essent, amoenitate quadam, tamquam reserato omnis generis florum viridario, oratione suavi declarantur et proferuntur figurisque et imaginibus oculis subiectae patent et referuntur.

Sia che la *negligentia* si riferisca all'autore (chi non apprendesse qualcosa non potrebbe addurre la scusa della ‘negligenza’ dell'autore), sia al lettore (come intendono Ariani e Gabriele: “nessuno possa pretendere comprensione per la propria negligenza”)¹¹ il senso complessivo rimane lo stesso: l'autore ha adottato l'unica via in grado di rendere accessibile un discorso di natura iniziatica, attraverso un nuovo lessico e una accattivante presentazione. Interpretando l'intenzione dell'autore, Leonardo Grassi sostiene insomma che la scelta linguistica attuata è la sola che possa rendere possibile, seppur con sforzo d'intelligenza, l'accesso alla dottrina che l'opera intende trasmettere e riconosce una possibilità di avvicinamento anche a chi non fosse dotato di tutta la strumentazione erudita (greco, latino...) necessaria per il pieno intendimento dell'opera: chi accedesse alla sua lettura *non doctus* si potrà accostare ai passi più difficili grazie alla seduzione dell'eloquio e all'ausilio delle immagini (come chi entrasse in un giardino fiorito si compiacerà della vaghezza e dell'aroma dei fiori anche se non ne sapesse indicare nomi né riconoscerne qualità). In altre parole: sul piano della scelta linguistica l'autore ha fatto il massimo sforzo per rendere partecipabile un racconto dalle forti implicazioni filosofiche e morali¹² oltretutto impegnato a far rivivere, nel viaggio onirico, fa-

¹¹ F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 6.

¹² Così seguita il Grassi: “Non hic res sunt expositae et triviis decantandae, sed quae ex philosophiae penu depromptae et musarum fontibus haustae quadam dicendi novitate perpolitae ingeniorum omnium gratiam mereantur”.

sti dell'antichità così remoti rispetto al moderno decadimento e perduti anche nelle parole capaci di rappresentarli.

È una lingua che nasce dalla percezione di una mancanza: ai ruderi dell'antichità fanno riscontro le macerie di una lingua non più in grado di riesumare, almeno a parole, quelle meraviglie architettoniche, bisognevole dunque di un'opera di ricostruzione e di restauro dei 'vernacoli' della patria latina oggi perduti:

gli vernacoli, proprii et patrii vocabuli et di l'arte aedificatoria peculiari sono cum gli veri homini sepulti et extincti. O execrabile et sacrilega barbarie, come hai exspoliabonda invaso la più nobile parte dil pretioso thesoro et sacrario latino et l'arte, tanto dignificata, al praesente infuscata da maledicta ignorantia perditamente offensa?¹³

Un simile rammarico per la perdita delle 'parole' è espresso poco più oltre, in analoga situazione: "Vulgatissime prolatione et non vernacule mi convene usare, perché degenerati siamo et scemati da tale thesoro che dritamente explicare potiamo tutte le particularitate di tale operamento."¹⁴

A chiarire la contrapposizione può forse contribuire un passo del *Proemio* al commento dantesco di Cristoforo Landino:

Leggete priego e coetanei di Guido Cavalcanti, et giudicherete in quegli essere insulsa infantia, et niente contenere che non sia vulgatissimo. Ma in Guido cominciarono apparire, se non expressi almancho adombrati, non pochi ornamenti oratorii et poetici.¹⁵

¹³ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 31 = b iiii r.

¹⁴ Ivi, pp. 47-48 = c iiii r-v. Nel vol. II, p. 638 il commento di Ariani: "La contrapposizione è tra lingua parlata, comprensibile ai più, e lingua culta, cioè tra una terminologia architettonica tradotta in volgare (destinata dunque ai «rudi») e i preziosi («thesoro») tecnicismi della tradizione, propri («vernacule») della lingua latina". Un accenno a parola del 'volgo' compare poco dopo, nella descrizione della figura della Vittoria alata che decora i pennacchi di un arco: "Negli triangoli che l'arco causava era una pastophora per una nobilissima scultura, di artificio quale nomina il vulgo chameo" (p. 51 = c [vi] r). Dopo avere recuperato un prezioso vocabolo apuleiano (*Met.* XI, 27, ecc.) ma trasportato ad altro significato (*pastophori* sono i sacerdoti che portano in processione immagini sacre, qui invece la figura stessa della Vittoria alata), non può che ricorrere, per la deprecata perdita, a parola d'uso per indicare la 'fattura' dell'immagine.

¹⁵ C. LANDINO, *Comento sopra la «Comedia»*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001, vol. I, p. 236.

“Vulgatissime” sono parole comuni, ma inerti, vuote, in uso, ma imperfetto surrogato di quelle originarie (“vernacole”) perdute. Nelle parole di Grassi più sopra riferite *vernacula* era invece la lingua materna, componente della mescolanza linguistica dell'*Hypnerotomachia* (insieme al toscano, che tende a realizzare una coiné sopraregionale, e alle lingue classiche chiamate a restaurare le perdite lessicali), che si rivela pallida e povera erede dell'originario, vero vernacolo, la lingua piena e adeguata all'espressione dei più rari concetti e in possesso della terminologia tecnica delle arti e delle scienze.

2. Nella realizzazione linguistica del *Polifilo*, del volgare si conservano gli elementi morfologici (desinenze, flessione verbale) e connettivi, articoli, congiunzioni, preposizioni e un lessico di base, venato di regionalismi di area veneto-lombarda (identificati e classificati da Marco Mancini),¹⁶ ma anche deformato e nobilitato (almeno nelle intenzioni) attraverso rese grafiche etimologiche (conservazione di nessi consonantici e persino di dittonghi, per cui tra le *figurae* di cui tocca Grassi nella prefatoria, si può comprendere anche l'aspetto visivo delle parole) e attraverso l'uso sovrabbondante di prefissi e suffissi (particolarmente ricorrente il diminutivo *-ulo*, senza giustificazione semantica (*ramuli, lectulo, cavernicole* [“cavernicole de noxii animali”, 6], *tritulo* [da ‘trito’ orma], *pauculo, potiuncula, aetatula*, ecc.). È tutta una componente di lingua personale la cui generale meccanica d'invenzione è così descritta da padre Pozzi:

egli applica un suffisso esistente nella grammatica latina a delle radici pure esistenti nel tesoro lessicale latino o volgare, con dei risultati che non appartennero mai alla realtà storica del latino o del volgare: si tratta cioè di centauri o di sirene lessicali.¹⁷

Di questo repertorio di idioletti Pozzi fornisce classificazione e regesto di esempi,¹⁸ da integrare almeno con le osservazioni di Pier Vincenzo Men-

¹⁶ M. MANCINI, *Intorno alla lingua del «Polifilo»*, “RR. Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note”, 1989, pp. 29-48.

¹⁷ M.T. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 voll., Padova, Antenore, 1964, vol. II (G. Pozzi, *Opere*), pp. 269-308; G. POZZI, *Opere*, Padova, Antenore, 1959, p. 103.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 78-126, da integrare con il *Glossario* in calce a F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento a cura di G. POZZI-L.A. CIAPPONI, 2 voll., Padova, Antenore, 1964, vol. II, pp. 269-308.

galdo¹⁹ e di Maria Corti,²⁰ che in parte corregge le classificazioni di Pozzi, osservando, in particolare, come varie formazioni ritenute *apax* siano in realtà presenti nei lessici medievali (la Corti ha in particolare esplorato il *Catholicon* di Giovanni Balbi).

Nel processo di ibridazione, che mira a dare il più possibile di apparenza ‘latina’ alla prosa che ne risulta, portando a limiti estremi orientamenti diffusi della prosa volgare maneggiata da ‘umanisti’, ma anche aspirazione nobilitante di non umanisti, spicca l’innesto di vocaboli latini di provenienza tecnica (architettura, ma anche, ad esempio, botanica) o utili a rappresentare costumi, abiti, accessori (soprattutto delle pratiche di culto dell’antichità) che servono a compensare la lamentata perdita del vero ‘vernacolo’. Ma anche si attua la sostituzione di vocaboli latini a vocaboli volgari d’uso (*fabrefare* e non *costruire*, *puerulo*/*puera* e non *fanciullo*/*fanciulla*), si prediligono avverbi di forma latina (*bellule*, *blandicule*), si introducono neologismi omofoni a parole d’uso, il cui significato va raggiunto attraverso il contesto e giustificato attraverso una ricostruzione etimologica (*discolo*, ad esempio, che ricorre più volte nel significato di ‘errabondo’, presumibilmente da *discurro*, in significato dunque diverso da quello corrente [‘riottoso, rozzo’] e dall’etimologia dei lessici medievali).²¹

Alla stessa stregua l’innesto di grecismi consente ulteriore compensazione delle manchevolezze dei moderni volgari, avallata anche dal fatto che gli stessi servirono, nell’antichità, a nutrire e arricchire la lingua latina. Lo osservava anche Landino nel *Proemio* al commento dantesco, ricordando, pur lui fiorentino, la necessità di arricchire il proprio volgare:

¹⁹ P.V. MENGALDO, rec. all’edizione critica e commento di POZZI-CIAPPONI, qui sopra cit., “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. CXLIII, 1966, pp. 138-144.

²⁰ M. CORTI, *Da un convento veneto a un castello piacentino. L’autore del «Delfilo» non è Francesco Colonna*, “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. CXXXVIII, 1961, pp. 161-195, poi in: EADEM, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 251-279: il saggio sposta l’attribuzione del *Delfilo*, anonimo poemetto in terza rima tramandato dal ms. C 20 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano da Francesco Colonna (M.T. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna...*, cit., vol. II, pp. 159-299) al nobile piacentino Marco Antonio Ceresa. Alle considerazioni di Pozzi sulla lingua del *Polifilo* sono in particolare dedicate le pp. 256-259 dell’ed. in volume.

²¹ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di E. CECCHINI *et alii*, Firenze, Edizioni del Gal-luzzo, 2004, vol. II, p. 1147: “scola componitur discolus –a –um, discors a scola, indoctus, ydiota, illitteratus”.

chome la latina lingua diventò abundante dirivando molti vocaboli greci in quella, chosì è necessario che la nostra di riccha vengha ricchissima, se ogni dì più transferiremo in quella nuovi vocaboli tolti da' Romani e faremoli triti appresso de' nostri.²²

Ma certo Landino pensava al latino ciceroniano, mentre il repertorio a cui attinge il *Polifilo* è piuttosto il latino argenteo, di Apuleio soprattutto, secondo le predilezioni della scuola bolognese di Beroaldo (editore e commentatore di Apuleio) e del suo discepolo Giovan Battista Pio, in una ricerca di lessico raro e prezioso, raggiunto spesso per via di compilazioni: certamente (com'è noto) il *Cornucopiae* del Perotti, pubblicato nel 1489, data che costituisce anche un punto certo per la cronologia del *Polifilo*. Come conclude Pozzi, dopo una incontrovertibile dimostrazione, “per il Perotti non è possibile supporre una diffusione manoscritta prima della stampa del 1489: in quell'anno dunque il Colonna lavorava ancora a delle parti vitali del suo libro”.²³

Come immediata impressione di lettura ricordo almeno il vistoso effetto di rallentamento dovuto alle continue interruzioni descrittive, i minuziosissimi dettagli architettonici con meticolosa enumerazione di qualità e colori dei materiali, la nomenclatura floristica, i particolari delle cerimonie, tutto con esibizione di lessico tecnico ricostruito dall'antico, magari attraverso moderne mediazioni (Alberti, i repertori...); ovvero le soste comparative per esplicitare analogie con l'antico, frequenti nel secondo libro per rallentare un ritmo diegetico qui meno soggetto a soste descrittive: così, ad esempio, Polia rievocando la sua durezza che porta alla morte Polifilo:

cum displicibile et torvo aspecto et caperata fronte mirantilo, durissima più che Daphne, più sclerata di Medea, più iniqua di Atreo et Thyeste, più dira di Theseo, più perfuga di Narciso, molto più aspera di Anaxarete al suo Iphi crudele.²⁴

²² C. LANDINO, *Comento sopra...*, cit., vol. I, p. 255.

²³ M.T. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna...*, cit., vol. II, p. 138.

²⁴ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 396 = A[viii] v. Per 'caperata' cfr. VARR. *ling.* 7, 107: “caperrata fronte a caprae fronte”; UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes...*, cit., vol. II, p. 183: “hic caper [...] et inde caperatus –a –um, idest squarrosus, verrucosus, tuberosus, gibberosus, populosus, inequalis, rugosus ad instar cornu capri”.

O anche comparazioni reiterate per accumulazione analogica, come per cogliere l'occasione di esibire il massimo di occorrenze in una sorta di ambizione enciclopedica. Così Polifilo a proposito del suo rovello amoroso:

Tanto continua pena in me tribulosamente corrodendo più che la rodente tinea agli lanacci indumenti, et più che sitibonda eruca nel liquore delle pallide fronde de Minerva, et più che rosicante teredine nel trabe ceso sotto lo hirsuto Ariete, et più che uredine ad gli arbori et ad gli cariosi stipiti, et più che mordicante terma nella suilla carne, et più che croceo rugine al duro calybe, et più che de spuma le canescente unde impetuosamente le petracee ripe demoliente.²⁵

Una parola chiama l'altra per analogia concettuale, estensione del modello praticato nei repertori di *derivationes*:

Item a tero hec teredo –nis, vermis lignum terens et comedens, qui et hic tarmus –mi, et hic termes –tis dicitur. Item a tero hec tinea –ee, vestimentorum vermis [...] et hic tarmus, vermis lardi.²⁶

La stessa voluttà nomenclatoria è riscontrabile anche a livello di mere sequenze verbali, in serie di lemmi etimologicamente affini: “né ancora silvatica né silvicola né silvia né domestica fera”,²⁷ o nella tendenza ad evitare termini generici, optando piuttosto per serie di vocaboli specifici in funzione di arricchimento semantico: “non videva opilione alcuno, né epolo né busequa né equisio”.²⁸

Nel glossario allegato all'edizione Pozzi²⁹ trovo tutti questi termini (ad eccezione di ‘epolo’) genericamente spiegati come ‘contadino’: in realtà, a norma etimologica, si tratta di una elencazione completa e volutamente distintiva degli addetti alla cura di ciascuno degli animali da allevamento, attraverso la ripresa di una sequenza apuleiana (*Met.* 8, 1: “equisones opilionesque etiam buseque” [da *equus*, *ovis*, *bos*]), integrata e completata con il grecismo ‘epolo’

²⁵ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 393 = A [vii] r.

²⁶ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes...*, cit., vol. II, p. 1211.

²⁷ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 13 = a iiii r.

²⁸ Ivi.

²⁹ Vol. II, pp. 267-308, alle pp. 293, 273, 281.

(da *αἴξ*, ‘capra’). Non si tratta dunque di una semplice serie sinonimica, ma dell’espressione della volontà di recuperare una perduta ricchezza di linguaggio, che rifugge dai termini generici.

3. Lo sperimentalismo linguistico del *Polifilo* può trovar posto, secondo il suggerimento di Contini, entro la linea del vario espressionismo veneto che muove dalla canzone di Auliver e che, “per una trafila culturale ininterrotta, produrrà nel Quattro e nel Cinquecento il linguaggio macaronico, il fidenziano (includendo sotto questa etichetta anche il *Polifilo*), il pavano pastorale e il ruzzantino”.³⁰ Ma forse, più che guardare a una prospettiva diacronica, lungo la quale si produce una lettura ‘deformata’ rispetto al progetto d’autore,³¹ è utile indagare possibili convergenze sincroniche: con modalità personali il *Polifilo* estremizza una diffusa tendenza (soprattutto fuori Toscana) nel trattamento della prosa (più che della poesia), fin quasi a occultarne la *facies* volgare.

Uno dei più noti accenni alla lingua del *Polifilo* ricorre nel terzo libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, all’interno della discussione intorno alle donne e, in particolare, censurando le più comuni sconvenienze in cui un amante può incorrere nel corteggiamento:

Ho io conosciuti alcuni che, scrivendo e parlando a donne, usan sempre parole di Polifilo e tanto stanno in su la sottilità della retorica, che quelle si diffidano di se stesse.

³⁰ *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. I, p. 507 (“La letteratura italiana. Storia e testi”).

³¹ Ricordo l’acuta e umorosa valutazione di Carlo Emilio Gadda: “La *Ipnerotomachia* è una sorta di macchinone allegorico-fantastico-sensorio di una rara stoltezza, redatto in un italiano-latino-greco della più strana qualità, nato dalla solitudine e dalla follia letteraria. [...] La prosa del dissennato umanista perviene (involontariamente?) ai confini della maccheronea e del grottesco e ha perciò un’enorme importanza storica. Ci mostra in quale «impasse» è venuto a cacciarsi lo scrittore da tavolino che volle inventare una lingua su documenti letterari senza tener conto della realtà realmente linguacciuta di Padania, o di Toscana, o di Napoli” (*La novellistica del ’400*, originariamente pubblicato in “Radiocorriere”, XXXI, 52 [26 dicembre 1954 – 1° gennaio 1955], p. 12, si legge ora in: C.E. GADDA, *Divagazioni e garbuglio*, a cura di L. ORLANDO, Milano, Adelphi, 2019, pp. 242-243).

se e si tengon per ignorantissime, e par loro un'ora mill'anni finir quel ragionamento e levarsegli davanti.³²

Se qui evidentemente la lingua del *Polifilo* è connotata come lingua che eccede nell'artificio e scade nell'affettazione, va anche considerato che l'osservazione, del tutto incidentale, è messa in bocca a Giuliano de' Medici che, quando s'era discusso di lingua, aveva sostenuto proprio la posizione antitetica proponendo, come lingua d'uso per la conversazione cortese, il fiorentino parlato modernamente (non quello 'letterario' dei trecentisti)³³ e che inoltre, qui, si tratta di lingua per la conversazione (sia pur estendibile alla forma epistolare) e per di più con interlocutrice femminile (verso la quale, pur con tutta la possibile condiscendenza, rimane il dubbio di un qualche *gap* culturale). Discutendo di lingua e sposando la causa della lingua 'cortigiana' Ludovico di Canossa aveva invece proposto:

Talor vorrei che pigliasse alcune parole in altra significazione che la lor propria e, trasportandole a proposito, quasi le inserisse come rampollo d'albero in più felice tronco, per farle più vaghe e belle, e quasi per accostar le cose al senso degli occhi proprii e, come si dice, farle toccar con mano, con diletto di chi ode o legge. Né vorrei che temesse di formarne ancor di nove e con nove figure di dire, deducendole con bel modo dai Latini, come già i Latini le deducevano dai Greci.³⁴

E, poco oltre, riferendosi a opinioni espresse da Federico Fregoso:

secondo che altre volte vi ho udito dire, volete poi che in loco de *Capitolio* si dica *Campidoglio*; per *Ieronimo*, *Girolamo*; *aldace* per *audace*; e per *patrone*, *padrone*, ed altre tai

³² B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, III, 70; III, 6, 104 nella nuova paragrafatura di B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano. I. La prima edizione. Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2016, p. 368.

³³ "Disse il Magnifico: «Io non posso né debbo ragionevolmente contradir a chi dice che la lingua toscana sia più bella dell'altre. È ben vero che molte parole si ritrovano nel Petrarca e nel Boccaccio, che or son interlassate dalla consuetudine d'oggi; e queste io, per me, non userei mai né parlando né scrivendo; e credo che essi ancor, se insin a qui vivuti fossero, non le userebbono più»" (*Cortegiano*, I, 31 = I, 5, 28).

³⁴ Ivi, I, 34 = I, 5, 58-59.

parole corrotte e guaste, perché così si trovan scritte da qualche antico Toscano ignorante e perché così dicono oggidi i contadini toscani. La bona consuetudine adunque del parlare credo io che nasca dagli omini che hanno ingegno e che con la dottrina ed esperienza s'hanno guadagnato il bon giudicio, e con quello concorrono e consentono ad accettar le parole che lor paion buone, le quali si conoscono per un certo giudicio naturale e non per arte e regula alcuna.³⁵

Un simile progetto, di affidare alla sensibilità personale dell'uomo d'ingegno e di spirito la manipolazione della lingua, liberamente attingendo alle varie possibilità offerte dalla molteplicità dei modelli, era ancora ben vivo al momento in cui si fingono i dialoghi urbinati (1508), meno al momento della pubblicazione del *Cortegiano* (1528), quando peraltro, nella dedica al Da Silva, Castiglione ancora afferma l'opportunità di preferire, anche nella scrittura, vocaboli non toscani, se più prossimi al latino dei corrispondenti toscani: ancora una fuga da un modello rigido, a salvaguardia di iniziativa personale:

usansi in Toscana molti vocabuli chiaramente corrotti dal latino, li quali nella Lombardia e nelle altre parti d'Italia son rimasti integri e senza mutazione alcuna, e tanto universalmente s'usano per ognuno, che dalli nobili sono ammessi per boni e dal vulgo intesi senza difficoltà. Perciò non penso aver commesso errore, se io scrivendo ho usato alcuni di questi e più tosto pigliato l'integro e sincero della patria mia che 'l corrotto e guasto della aliena.³⁶

Ma, nella dedica al Da Silva, si legge anche l'insorgere di una contrapposizione tra l'eclettica ipotesi 'cortigiana' e la rigida 'classicista': l'opposizione può focalizzarsi proprio nei confronti del latino, serbatoio a cui attingere con grande liberalità, ovvero alterità da rispettare nella sua indiscutibile eccellenza, ma da tenere nettamente separata, in un bilinguismo avverso alle contaminazioni.³⁷ Quando Castiglione scrive che “sempre è vizio usar parole che non

³⁵ Ivi, I, 35 = I, 5, 68-69.

³⁶ Ivi, *Al reverendo ed illustre Signor don Michel de Silva*, 2 = 24-25.

³⁷ Ivi, 2 = 26: “Né mi par bona regula quella che dicono molti, che la lingua vulgar tanto è più bella, quanto è men simile alla latina”. Su questo punto del dibattito si può vedere la contrapposizione tra due protagonisti del *Dialogo della volgar lingua* di Pierio Valeriano, così riassunta da Angelo Colocci: “Ma fra messer Alessandro [Pazzi de' Medici] e messer Claudio [Tolomei]

siano in consuetudine³⁸ appare teorizzare una lingua agli antipodi di quella del *Polifilo*: certo dopo la stampa aldina del romanzo la situazione rapidamente evolve, ma mi sembra non inutile rievocare le considerazioni del Castiglione nel suo sforzo di fornire il quadro della ‘questione della lingua’ quando, ancora al termine del primo decennio del nuovo secolo, sopravvivono opinioni contrastanti e ragioni che, pur da lontano, non sembrano del tutto aliene da quelle che mossero l’autore del *Polifilo* che poteva pure aver pensato alla possibilità di creare una nuova ‘consuetudine’, tutta dentro una prospettiva umanistica di restauro di un patrimonio obliato ma non per sempre perduto, soprattutto se si intendesse ricostruire una lingua capace di esprimere un percorso iniziatico entro onirici paesaggi antiquari, una lingua da scrivere per un lettore erudito, ma in grado anche di sedurre un lettore non sufficientemente colto con il fascino di parole misteriose visualizzate attraverso le immagini.

4. Quando, nel secondo libro, il livello linguistico (e in parte anche la strumentazione retorica) del romanzo muta, passando a rievocare una mondana vicenda amorosa e, per la natura della narrazione, vengono a mancare i tecnicismi architettonici, botanici, antiquari, si accresce anche la possibilità di confronti. Pressoché contemporaneo all’*Hypnerotomachia* è il *Peregrino* del parmense Iacopo Caviceo, anch’esso un romanzo amoroso, stampato nel 1508, ma la cui composizione fu avviata nell’ultimo scorcio del XV secolo: l’edizione e gli studi di Luigi Vignali documentano *ex abundantia* la massiccia immissione di

era differenza, ché messer Alessandro voleva che la dipendesse in bona parte dal latino e messer Claudio la voleva alienar del tutto, sì che non solamente la non avesse del latino, ma che non dovesse aver pur uno scrupolo né odor di latinità” (P. VALERIANO, *Dialogo della volgar lingua*, in: *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Torino, UTET, 1988, p. 50). Nel corso del dialogo il Trissino sosterrà la causa di una lingua “italica commune” che tien saldo il rapporto di continuità con il latino, seppur adducendo, in inciso, un invito alla cautela che sembra alludere agli eccessi ‘polifileschi’ (“quanto più l’omo s’avvicina nel parlar suo al latino, purché fugga la pedanteria e l’affettazione, tanto più elegantemente parlerà”), mentre il Tolomei negherà addirittura la discendenza del toscano dal latino, affacciando l’ipotesi di una alterità d’origine (“né vi concedo che la toscana venga dal latino, perché è lingua propria e separata e indipendente [...]. E come questa vostra commune italica dite esser derivata dalla latina, così la toscana moderna potemo creder che venga dall’antica lingua etrusca” (ivi, p. 69).

³⁸ P. VALERIANO, *Cortegiano*, *Al reverendo ed illustre Signor Michel de Silva*, 2 = 20.

latinismi e la cospicua convergenza del lessico con quello del *Polifilo*.³⁹ Si può dire, con Vignali, che il *Peregrino* “costituisce forse la più ampia e significativa testimonianza prosastica della cosiddetta lingua ‘cortigiana’”,⁴⁰ mentre Ghinassi lo adduce proprio come testimonianza dell’effettiva consistenza di una letteratura cortigiana alternativa ai modelli toscanisti: “diventa [...] sempre più chiaro che la letteratura ‘cortigiana’ non fu quel fenomeno effimero né la lingua ‘cortigiana’ quel fantasma del tutto inafferrabile ed evanescente di cui si è favoleggiato in passato”.⁴¹ Al *Peregrino* (il cui volgare è definito ‘apuleiano’ da Paolo Trovato) può accostarsi l’iperlatineggiante *Commedia Ardelia*,⁴² o ancora la prosa bucolica di Giovanni Badoer segnalata dalla Grignani,⁴³ o il Marco

³⁹ L. VIGNALI, *Il «Peregrino» di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 466: “L’opera che presenta l’affinità più estesa e più probante [col *Peregrino*] è il *Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) del Colonna”.

⁴⁰ I. CAVICEO, *Il Peregrino*, a cura di L. VIGNALI, premessa di G. GHINASSI, Roma, La Fenice, 1993, p. IX.

⁴¹ Ivi, p. VIII. Per una ricostruzione complessiva cfr. C. GIOVANARDI, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁴² P. TROVATO, *Norma o norme? Qualche sondaggio sull’italiano letterario del Cinquecento*, in: *Modello, regola, ordine. Parcours normatifs dans l’Italie du Cinquecento*, sous la direction de H. MIESSE-G. VALENTI, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 91: “Ancora negli anni ’20, cioè dopo il successo della grammatica del Fortunio, ma prima della splendida *Veniexiana*, un caso particolare è l’*Ardelia*, di anonimo settentrionale degli anni Venti-Trenta. Più o meno negli stessi anni in cui Belo scrive il *Pedante*, fissando le caratteristiche di un tipo (e di un linguaggio) che avrà grande fortuna, l’autore dell’*Ardelia* utilizza senza nessun intento parodico o comico una *scripta* settentrionale iperlatineggiante: dalle grafie (*liaeto*, *moesto*, *foesta*) al lessico (*com(m)inare* «minacciare», *copulare* «essere sposati», *correpto* «preso», *errato* «errore», *finitimo* «confinante», *impremeditato* «imprevisto», *incoepti* «iniziative», *munifico*, *obtemperante*, ecc.) alla sintassi (omissione dell’articolo, proposizioni infinitive, negazione semplice in luogo della doppia). [...] tutti i personaggi si esprimono [...] nello stesso artificiosissimo linguaggio. Più dell’*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna, il modello più prossimo di questo rigido monolinguisimo – già individuato con sicurezza da Annalisa Agrati – è ovviamente il volgare «apuleiano» del singolare, ma spesso ristampato nel Cinquecento, *Peregrino* del Caviceo (una ventina di edizioni tra il 1508 e il 1559)”. La *Commedia Ardelia* si legge nell’edizione a cura di A. AGRATI, Pisa, Pacini, 1994.

⁴³ M.A. GRIGNANI, *Badoer, Filenio, Pizio. Un trio bucolico a Venezia*, in: *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 77-115, p. 89: “Di quest’ultimo [Apuleio], assai conosciuto nel Quattrocento e fonte precipua dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, che non a caso viene alla mente leggendo i frigidì e pedanteschi latinismi del Badoer, questi fa un vero e proprio esperimento di traduzione e quindi di intarsio inserendo

Antonio Ceresa, riconosciuto da Maria Corti come il vero autore del poemetto *Delfilo*, a torto da Pozzi attribuito allo stesso autore del *Polifilo*; e sarà pur significativo che uno studioso come Pozzi si sia lasciato ingannare, nella sua attribuzione, da convergenze del linguaggio⁴⁴ e che dunque, accertata senza alcun dubbio la nuova attribuzione, lo *standard* linguistico dell'*Hypnerotomachia* non possa più esser considerato un *unicum*.

A proposito della resistenza all'egemonia del toscano e dell'ipotesi di un volgare nutrito di latinismi si possono anche ricordare le dichiarazioni della lettera di dedica a Isabella d'Este della redazione manoscritta del *Libro de natura de amore* di Mario Equicola:

Ma la toscana quale excellentia habia più che le altre italiane non cognosco, qual più suavità o elegantia non discerno. Et benché nesciuna lingua sola da sé stessa habia in tucto del delectevole, per che chi le dictioni trunca et mutila, chi le prolunga et dilata, chi le exsibila, chi le fa crasse, la toscana, colla bocca patente et spumosa, nella gola con vehemente spirito insuavemente pronuntia, et de ortographia ha nulla cura [...]. Non observo le regule del toscano, se non tanto quanto al latino son conforme et le orecchie delectano. [...] in modo che, dove li imitatori de la toscana lingua totalmente ogni studio poneno in lontanarse dalla lingua latina, io ogni cura et diligentia ho usato in aproximarme ad quella.⁴⁵

Mentre la poesia è più stabilizzata sui grandi modelli volgari (un'eccezione le già accennate aspettative albertiane del *Certame*), più travagliata è certo la ricerca intorno alla prosa. Un esempio marginale, ma, forse, di qualche significato, può essere offerto da un poeta popolare per eccellenza, che godette di grande fortuna editoriale attraverso stampe di bassa qualità, da vendere nei mercati e nelle fiere, ma anche ricercato nelle librerie da un pubblico di

a freddo la descrizione della figurazione marmorea di Diana e Atteone in un *raptus* onirico. Chiaro pretesto per uno sfoggio di umanistica passione”.

⁴⁴ M.T. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna...*, cit., vol. II, p. 171: “Passando ora ad un esame diretto del testo, si tratta per prima cosa di fissarne i rapporti coll'*Hypnerotomachia*. Essi sono tanto stretti, numerosi, vari, complessi, da obbligarci a concludere che l'autore dell'inedito e quasi ignoto testo ambrosiano non può essere altri che l'autore del famoso incunabolo: cioè Francesco Colonna”.

⁴⁵ *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, a cura di L. RICCI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 213-214.

lettori di modesta cultura, quale Baldassarre Olimpo da Sassoferrato⁴⁶. Ebbene Olimpo, facile poeta di popolo, quando si cimenta con la prosa non sa esimersi dal darle una patina latineggiante:

El vigile pronunciatore del canto l'antilucano o vero l'ucello cristato ch'el giorno predice con la sua chiara voce dal somno me destava, nondimeno dapoi Morfeo con li soi gravi ciglia me agresse occupando li mei lascie membra, quando in spiritu educto me parve remirar in un profundissimo pelago una monita et fortificata nave spenta dal suflante austro, dal nembifero notho.⁴⁷

Il gusto di una scrittura latina che voleva impreziosirsi del più astruso repertorio lessicale attinto agli scrittori tardi e in particolare ad Apuleio e, in parallelo, quello di una scrittura volgare alimentata al massimo di latinismi, in particolare provenienti dalle stesse fonti, conoscono analoga parabola ed entrano in irreversibile crisi a partire dai primi anni del Cinquecento: poco prima della morte di Beroaldo, nel 1505, il Pio, che rimaneva il maggior rappresentante di quel gusto di una scrittura latina in cui, per citare Dionisotti, "l'artificio stilistico tocca i limiti del grottesco",⁴⁸ doveva riconoscere l'isolamento in cui ormai si trovava e si induceva ad una "sottomissione forzata"⁴⁹ al gusto ormai prevalente:

⁴⁶ Sulla sua fortuna editoriale cfr. G. ARBIZZONI, *Appunti sulle stampe delle 'operette amorose' di Olimpo da Sassoferrato*, "Res publica Litterarum", 10, 1987, pp. 9-20; IDEM, *Una tipologia popolare. Le 'operette amorose' di Olimpo da Sassoferrato*, in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989, pp. 183-192. Aggiungo qui che ancora nel 1588 Leonardo Salviati nello *'Nfarinato secondo* replicava all'argomento che la *Liberata* aveva goduto di immediata fortuna editoriale, osservando che così la si poneva alla stregua delle "barzellette e l'altre rime d'Olimpio, poiché si stampano ogni anno in Italia almanco cinquanta volte" (*Lo 'nfarinato secondo ovvero dello 'nfarinato accademico della Crusca risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino [...]*, Firenze, Per Anton Padovani, 1588, p. 328).

⁴⁷ *Libello de' probemii*, Perugia, Baldassarre di Francesco Cartulari, 1522, c. A ii r.

⁴⁸ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., p. 80.

⁴⁹ Ivi, p. 93.

Redeamus ad annotamenta nostra bene favente virtutis genio: stilo non asio, non florido, non tumentis, non obscuro, non desito, sicut antea consuevimus, utentes.⁵⁰

Asius, floridus, tumens, obscurus, desitus: epiteti non incongrui se applicati alla descrizione della lingua del *Polifilo*. Documenti eloquenti intorno a questa congiuntura sono stati studiati e in parte pubblicati da Dionisotti: il *Dialogus in lingua mariopionea sive piomariana* e l'*Epistola eloquentissimi oratoris ac poetae clarissimi D. Marii Aequicolae in sex linguis*,⁵¹ databili tra il 1512 e il '13, due opuscoli satirici in cui sono presi di mira in coppia il Pio e l'Equicola (a cui l'*Epistola* è falsamente attribuita): il primo è una parodia della lingua oscura e involuta, farcita di arcaismi e di preziosismi apuleiani definita *mariopionea* o *piomariana*; il secondo una epistola, attribuita a Mario Equicola, in cui si presentano in successione brani in sei 'lingue', latine e volgari, presenti nella prassi di scrittura di primo Cinquecento, così definite nei margini della stampa: "lingua antiqua latina", "Apuleiana sive del Pio", "Mariana latina", "Lingua polyphylesca", "Thoscana", "Mariana vulgare". Nella finzione l'Equicola è rappresentato dunque come scrittore in latino e in volgare e il suo accostamento al Pio, in entrambi gli opuscoli, può essere illuminato a posteriori da una lettera di Girolamo Verità del 1520, a giudizio della *Osservantia de la italica lingua* (opera dell'Equicola perduta), inviategli in lettura; così il Verità:

Molte cose et il più dele ragioni dedutte et regule di essa volgar lingua mi pareno tanto latine quanto è la latinità istessa, et parole ancor assai latinamente prolate, il che da molte persone di questa lingua materna observantissime sole esser biasimato.⁵²

Più direttamente interessa lo stralcio in *lingua polyphylesca*, parodia "perfetta", come la definisce Dionisotti.⁵³ Aggiungerei che il congedo dell'epistola, fuori dal contesto parodico è pure in buon stile polifilescico: "Lo aggladiato e confixo dal arcitenente allato iddio e continovo amichevole servo de la

⁵⁰ *Annotamenta Ioannis Baptistae Pii Bononiensis*, [Bologna], Excussum typis aereis apud Ioannem Antonium Platonicum de Benedictis civem Bononiensem, 1505, c. B 1 r.

⁵¹ L'*Epistola* è pubblicata in: C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., pp. 117-121.

⁵² A. LUZIO-R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, "Giornale storico della letteratura italiana", XXXIV, 1899, p. 20.

⁵³ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., p. 120, n. 3.

amata Isabella, tuo Mario Aequicola”.⁵⁴ In particolare “aggladiato et confixo corculo” è coppia del *Polifilo*.⁵⁵

Evocato a proposito del vezzo di moderni fiorentini di andare in caccia di arcaismi e di parole del contado, il nesso tra lingua polifilescia e culto per il latino pre o post classico è ancora riconosciuto da Giambattista Gelli, interlocutore del dialogo *In difesa della lingua fiorentina* di Carlo Lenzoni, stampato a Firenze nel 1557:

Cinquanta o sessanta anni fa tutti i litterati d’Italia che scrivevano latinamente pare che facessero a gara a chi meglio sapesse ritrovare le parole latine non intese, rovistando Plauto, Persio, Svetonio, Marziano, Apuleio, Sidonio e tutti gli altri di questa guisa [...]. Questo medesimo avvenne [...] alla maggior parte di que’ toscani che mettevano penna in sul foglio, ché non pareva loro poter esser letti con ammirazione degli ingegni loro se a guisa del Filocolo non riempievano gli scritti loro di parole latine e di costruzion così fatte. Avvegna che Polifilo, autore non toscano, vi messe le arabe, le greche e le ebre, e le greche e le latine il nostro Matteo Palmieri, e Leonbatista.⁵⁶

5. Il progetto ‘cortigiano’ cadeva per l’incapacità di fornire certezze, per il connaturato individualismo che certo non poteva porre rimedio a quella che, agli occhi degli umanisti era percepita come la maggior manchevolezza delle parlate volgari, la loro irriducibilità a unità e a norma condivisa: esigenze tanto più avvertite da quando la circolazione della lingua scritta non era più affidata alla singolarità del manoscritto ma alla pluralità degli esemplari prodotti dalla stampa, bisognosa di omogeneità riconosciuta per essere accolta da un mercato sovraregionale. Il classicismo volgare, la soluzione bembiana dell’adozione del lessico e della grammatica di Petrarca e di Boccaccio, forniva la desiderata certezza, ma spegneva la fervida creatività della ricerca tra tardo Quattrocento e primo Cinquecento. Non senza qualche resistenza, ma anche ormai nel riconoscimento che una lingua come quella del *Polifilo* oltrepassava ogni limite e diveniva oggetto di censura se non di scherno.

⁵⁴ Ivi, p. 121.

⁵⁵ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 463 = F ii r. L’espressione è in bocca a Polia: “Poliphile mia delitia [...] dominatore licentioso del mio aggladiato et confixo corculo”.

⁵⁶ C. LENZONI, *In difesa della lingua fiorentina e di Dante, con le regole da far bella e numerosa la prosa*, in: *Discussioni linguistiche...*, cit., pp. 352-353.

A Bologna, ad esempio, Giovanni Filoteo Achillini nel 1536 pubblicava delle *Annotationi sopra la volgar lingua*⁵⁷ nelle quali rivendicava il diritto di allontanarsi dal toscano qualora diversi esiti regionali conservassero maggior vicinanza al latino, che rimane lingua modello, di riferimento (e il criterio della maggior prossimità al latino, già avanzato da Castiglione, poteva apparire potenzialmente capace di oggettivare le scelte):

La lingua volgar nostra ha due dependentie, l'una da l'antica romana, l'altra dalle barbare lingue. Senza dubbio la romana è più nobile, e generalmente migliore; il che così essendo, come veramente è, sempre in ogni cosa il meglio pigliar si deve. Meglio è la romana: dunque la romana più presto usar deviamo, ovvero quelle voci che l'assimigliano, che quelle che troppo barbare, o troppo thosche [...] sono.⁵⁸

Ma, subito appresso, è affermato il ripudio della lingua 'poliflesca':

Non già voglio che troppo affettato si prononci o scriva, come fanno molti, che per mostrar o per parer dotti, anzi per farsi adorare, scrivono o prononciano un tanto affettato volgare, come del Poliphilo è detto, ovvero come quel gentilhuomo quando in villa al suo contadino disse: «Agricola, abbreviami esto sostentaculo, ch'è nimio prolisso». Altra fiata: «Quella muliere pexata attrahe gli oculi mei». Il che mi provoca a riso, per l'ostentatione ch'in così fatte genti veggio.⁵⁹

⁵⁷ Le *Annotationi* sono definite da Maurizio Vitale "l'estrema appassionata difesa del concetto di lingua comune, quale è elaborata in età del definitivo tramonto delle esperienze eclettiche cortigiane, del declino delle dottrine *italianiste* e dell'incipiente trionfo del bembismo letterario e, soprattutto, rappresentano la compiuta e chiara esposizione della teoria linguistica cortigiana identificata nella tesi dell'*italiano comune*" (M. VITALE, *Dottrina e lingua di G.F. Achillini teorico della lingua cortigiana*, in: *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarko Muljačić*, hrsg. von G. HOLTUS-J. KRAMER, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1987, p. 512).

⁵⁸ G.F. ACHILLINI, *Annotationi della volgar lingua*, ed. critica a cura di C. GIOVANARDI con la collaborazione di C. DI FELICE, Pescara, Libreria dell'Università, 2005, p. 200.

⁵⁹ Ivi, pp. 200-201; *pexatus*, 'dalla bella toga', è in MARZIALE, 2, 58, 1: "Pexatus pulchre rides mea, Zoile, trita". Nello stesso anno il primo esempio, senza però il riferimento al *Polifilo*, ma presentato come generico ammonimento ad evitare l'affettazione, applicabile anche a chi volesse 'toscaneggiare' fuor di Toscana, compare anche in: F. LUNA, *Vocabulario di cinquemila vocabuli Toschi non men oscuri che utili e necessari del furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante novamente dichiarati e raccolti*, Napoli, Per Gioianni Sultzbach alemanno appresso alla gran corte dela Vicaria, adi 27 di ottobre 1536, c. A [4] r.: "Sono ancora de gli altri spiriti torti che dicono non voler favellare

Anche a Napoli, all'incirca negli stessi anni, Benedetto di Falco, in un raro opuscolo studiato da Vincenzo Tisano,⁶⁰ accompagna una difesa di Dante (nei confronti del Bembo che – scrive Di Falco – “parla di Dante in mal senso e pravo”)⁶¹ con analisi del lessico, oltre che di Dante stesso (“Parole una volta usate da Dante”), di Ariosto (“Parole latine usate d’Ariosto”) e Boccaccio (“Parole del Boccaccio disusate”), inaspettatamente del *Polifilo* (“Parole di Polifilo non ricevute nel commune parlare italiano”)⁶², la cui lista è così presentata:

È da sapere che parlando o scrivendo a nessuno è lecito usare parole che non siano chiare et usitate, là onde Polifilo il quale scrisse della architettura usò parole che leggendo a pena ti potrai contenere di ridere, di tanto fu impudente nel scrivere fidatosi del suo ingegnazzo.

È vero che qui il di Falco sembra circoscrivere il lessico censurabile del *Polifilo* al settore tecnico dell’architettura, ma è comunque avvenuta la divaricazione: nonostante la sua propensione per i latinismi e per i neologismi, il di Falco non può non prendere le distanze dagli eccessi polifileschi e registrare esempi di uso comico di una lingua iperculta.

altrimenti che si parla in sua patria, dicendo che s’altrimenti dicessero seriano beffeggiati, dico che tali non son da stimarsi, né tengo io per bene che tra quelli si faccia del toscano, come quel gentiluomo volea far del latino con gli staffieri e gente rozza, dicendo a quelli «O famuli, famuli, abbreviatimi questi sustentacoli che son troppo prolissi» o altresì ad un villano: «O villico, villico, quanto constituisti il pretio di quest’ede cornifero?», ma seria bene che fussi accontio favellator e retto scrittore”.

⁶⁰ V. TISANO, *Dante, Bembo e la grammatica volgare del Cinquecento. Uno sconosciuto opuscolo del napoletano Benedetto di Falco*, “Rivista di letteratura italiana”, VIII, 1990, pp. 595-637, a p. 601: “L’opuscolo, di settantadue pagine, è privo di note tipografiche e di indicazioni cronologiche, ma, benché sia stato pubblicato di fatto dopo il marzo del 1539, può essere valutato [...] una appendice organica al *Rimario* del 1535” (*Rimario del Falco*, Napoli, Per Matthio Canze da Brescia, e Ioannes Sultzbach tedesco compagni, 1535). Sul dibattito sulla lingua a Napoli cfr. P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Editrice Ferraro, 1986; IDEM, *L’idiotismo volgare. Il dibattito sulla lingua letteraria nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1995 (in particolare il cap. II, *L’idiotismo napoletano e la componente dialettale nel primo Cinquecento*, pp. 75-130).

⁶¹ V. TISANO, *Dante, Bembo...*, cit., p. 618.

⁶² Ivi, p. 601, n. 14.

6. Ma va segnalato un equivoco: nel progetto della lingua ‘cortegiana’ si tiene costantemente uno stretto rapporto tra lingua parlata e lingua scritta, mentre la lingua del *Polifilo* voleva essere una lingua ‘libreria’, strettamente legata all’oggetto (compreso l’accompagnamento figurativo); il ridicolo nasce dall’inadeguata contestualizzazione, nell’usare la lingua del *Polifilo* per rivolgersi a un contadino, scambiando una lingua ‘speciale’ in una lingua d’uso. È questa estensione che fa scivolare la lingua del *Polifilo* verso l’uso comico, lingua della maschera del ‘precettore’ della commedia: prima apparizione nel *Pedante* di Francesco Belo,⁶³ seppure con modalità linguistiche non del tutto coincidenti con quelle del *Polifilo* (frequenza di inserti latini e formazioni latineggianti su base dialettale), prima della parodia esplicita del personaggio nei *Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa, già sporadicamente circolanti a metà secolo e stampati la prima volta intorno all’anno 1560, dove invece il rapporto con il *Polifilo* (forse suggerito dalla ristampa del 1545 più che dal remoto incunabolo)⁶⁴ è esplicitamente dichiarato:

Non fu nel nostro lepido Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sì rare alte divitie.⁶⁵

⁶³ È attestata una prima edizione, perduta, del 1529; del 1538 la prima stampa conservata (Roma, per Valerio Dorico & Loygi fratelli bresciani in Campo di Fiore); cfr. *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. BORSELLINO, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1962-1967, vol. II, p. 104.

⁶⁴ C. SCROFFA, *I cantici di Fidenzio con appendice di poeti fidenziani*, a cura di P. TRIFONE, Roma, Salerno Editrice, 1981, *Introduzione*, pp. IX-X: “se nel 1499 i clienti umanisti del Manuzio sembrarono disdegnare il *pastiche* latineggiante dell’*Hypnerotomachia* e «l’editore impiegò anni per smerciare le trecento copie della prima edizione», ora, nel 1545, in un clima culturale diverso e apparentemente refrattario [...], l’opera di Francesco Colonna fu apprezzata e addirittura imitata, dando luogo alla straordinaria fioritura della poesia fidenziana” (la citazione interna da L. FEBVRE-H.-J. MARTIN, *La nascita del libro*, a cura di A. PETRUCCI, tr. it., 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1977, vol. I, p. 114). Sulla ristampa aldina del 1545 cfr. F. COLONNA, *Hypnerotomachia...* [a cura di G. POZZI-L.A. CIAPPONI], cit., vol. II, p. 23 (*Nota al testo*). Nelle parole di Trifone qui sopra citate, “ammirazione” e “imitazione” debbono essere pensate in rapporto ad una ricezione ‘distorta’ del *Polifilo*, l’unica ormai possibile a quell’altezza cronologica e in contesto radicalmente mutato, come esercizio di linguaggio parodico, come tale imitato in funzione comica.

⁶⁵ C. SCROFFA, *I cantici di Fidenzio...*, cit., p. 5.

Il personaggio satireggiato dallo Scroffa e in commedia possedeva pure una originaria realtà fisica, se Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana, detto Glottocrisio, è persona storica, insegnante a Padova e autore di alcuni scritti a stampa,⁶⁶ sbeffeggiato per il suo vezzo di usare un linguaggio ‘polifileso’ in contesto improprio: tipologia del personaggio e vezzo evidentemente di lunga durata se Antonio Gramsci, scrivendo dal carcere alla moglie, poteva evocare un “umanista calabrese”, Diego Vitrioli, pur notevole poeta in latino, vincitore di un *Certamen poeticum Hoeyffianum*, onorato in morte dal Pascoli con un eloquente discorso del 1898,⁶⁷ “che per dire a un contadino di accorciarli le staffe così si esprimeva: «Appropinquati, villico, accorciami questi perpendicoli sostentacoli, che per troppo equitare si fer prolissi»”.⁶⁸

Insomma, sciolta la questione del volgare a favore dell’ipotesi del classicismo toscano trecentesco (e, in parallelo del latino a favore del ciceroniano), pur con qualche concessione a neologismi tratti dal latino ‘per necessità’ e non più per opzione, l’ipotesi umanistica della nobilitazione del volgare attraverso l’immissione senza limiti di latinismi, restava pratica comica di attardati pedanti. Scriveva a fine secolo Orazio Lombardelli, enunciando i “pericoli” dell’abuso del primo “fonte, che è la lingua latina”, cui attingere a incremento del toscano:

Ma, come che sia tant’utile questo fonte, s’egli per mala sorte avviene che alcuno vi attinga sconsideratamente, subito n’è schernito e chiamasi il suo parlare o scrivere or pedantesco, ora fidenziano e ora polifileso, secondo che più o meno s’ingolfa nelle voci latine o nelle forme del dire o nella testura o anco in una mischianza di linguaggi antichi e moderni, vicini al nostro e lontani. Se in una sera volete chiarirvi di questo pericolo e del modo che non avete a tenere, ma a schifare, nel vostro parlare o scrivere

⁶⁶ Cfr., tra gli altri, G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, 2 voll., Padova, Coi tipi della Minerva, 1832, vol. I, pp. 469-472; ulteriori testimonianze in: K. HARTMANN, *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi. Il canone classico, l’eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, V & R unipress – Bonn University Press, 2013, pp. 51-53.

⁶⁷ G. PASCOLI, *Un poeta di lingua morta*, in: IDEM, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 195-207.

⁶⁸ A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. CAPRIOGLIO-E. FUBINI, Torino, Einaudi, 1965, pp. 657-658; l’episodio è ricordato da Trifone in: C. SCROFFA, *I cantici di Fidenzio...*, cit., p. XXXII.

toscanamente, leggete o la satira o l'*Itinerario* di Giovammaria Tarsia, o alcuno degli infami *Cantici di Fidenzio*, o due carte delle *Occorrenze umane* di Nicolò Liburnio o della *Hypnerotomachia* [...] di Polifilo, libri per alcun rispetto degni d'un'attenta lezione. Anco potrete scorrere una o più commedie per le scene ove sieno introdotti pedanti, perché in tal modo non con molta fatica vedrete qual sia la differenza tra 'l valersi per necessità della lingua latina o per occasione o per baia, con grazia e lode o con disonore e sgarbo.⁶⁹

Concludo con l'interpretazione della lingua del *Polifilo* offerta da Emanuele Tesauo nel *Cannocchiale aristotelico*:

Morissi adunque la Lingua Latina e morendo partorì la Lingua Italiana sua matricida, null'altro essendo questa che una Latinità sporcata da voci barbare e principalmente delle Galliche, onde ancor prese gli articoli e' piegamenti de' Casi. Quinci se tu leggessi quel primo idioma italiano e' ti parrebbe una piacevole pedanteria di Fidentio, qual fu appunto il Filosofico Sogno di Polifilo, studiosamente descritto per via di Anaboli, delle quali un saggio solo ti porgerò.⁷⁰

⁶⁹ O. LOMBARDELLI, *I fonti toscani*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1598, pp. 24-25. Giovanni Maria Tarsia, più noto per scritti di argomento religioso e, soprattutto per l'*Oratione o vero Discorso* [...] *Fatto nell'essequie del diuino Michelagnolo Buonarroti. Con alcuni sonetti, e prose latine e volgari di diversi, circa il dispartire occorso tra gli scultori, e pittori*, Firenze, Appresso Bartolomeo Sermartelli, 1564, è autore di un *Itinerario in lingua pedantesca*, Firenze, Per Bartolomeo Sermartelli, 1564; l'opera citata del Liburnio è modernamente edita: N. LIBURNIO, *Le occorrenze umane*, a cura di L. PEIRONE, Milano, Marzorati, 1970.

⁷⁰ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocutione* [...], Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 240. Segue, come esemplificazione il brano del *Polifilo* a c. a [v] r., da "Volendo dunque io Poliphilo territo et afflicto" a "che la potiuncola offerentise, mi se praestava". "Anaboli" sono chiosate da Tesauo, nell'*Indice delle materie*, „clausolone prolisse", con rinvio a p. 125, dove si esemplifica la sopravvivenza nella tradizione letteraria italiana del "garrulo e sciapito stile, chiamato dal nostro Autore «oration pendente»" (p. 124): "Altretanto fu gradita a' primi autori dell'Idioma Italico quella parlantina: principalmente a Giovan Boccaccio ancor giovine folleggiante nella *Fiammetta*, & nello *Admeto*. Stile veramente proportionato al suo cognome: imitato dappoi da molti Storiografi Italiani, che riponevano il bello e il vago della facondia nel dire ogni cosa in un fiato". Il riferimento è ad ARISTOTELE, *Retorica*, III, 9, 1409a, allegato in margine dal Tesauo in traduzione latina: "Dico autem pendentem, quae nullum per se habet exitum nisi res quae dicitur ad exitum pervenerit".

Agli occhi del Tesauro, insomma, il linguaggio del *Polifilo* non rappresenta un'ipotesi di progresso verso l'arricchimento del volgare attraverso il latino, ma un regresso verso una fase primitiva di incondita mistione delle due lingue.

Mino Gabriele

Polifilo alla finestra: una nota su *HP*^{*} 425-426

In *HP* 425-426 si ha una descrizione tecnica con annessa illustrazione dell'attività immaginativa ("officina dilla imaginativa" di *HP* 283), raramente così descritta in letteratura e ancor meno raffigurata da una immagine specifica (Fig. 1 in *HP* 426).

Desidero ora integrare con nuove osservazioni il commento già proposto in merito¹. Di seguito il testo e la traduzione del passo considerato. Polia racconta:

Per questi tali accidenti già inclinata, et nelle extreme legie d'amore avida demersa, cum la vigile et degulatrice, et furace imaginativa, operava ... nel Cubiculo mio sola sedendo circumvallata de insueti accendimenti. Ecco che io vedo ... fora ussire delle aperte fenestre ... uno Vehiculo tutto di Crystallino giazo ... Sopra il quale sedeva una irata Dea ... Subitamente retro questo un altro sequiva, quello fugabondo tutto di corrusco

* L'edizione di riferimento è F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004 (1a ed. 1998), a cui si rinvia con la sigla *HP*, a cui segue il numero che indica sia la pagina del volume I (il facsimile dell'originale aldino del 1499) sia la corrispondente della traduzione con commento che corre a margine del foglio nel volume II.

¹ *HP* 425-426.



Fig. 1. HP 426.

foco ... Et seco haveva uno pennigero puerulo, cum gli svellati ochii havendo una fiammante face, fugabondo la freda et torpente Dea.

(si sottolineano le parole chiave)

Già piegata da questi eventi precipitavo vogliosa ai limiti della legge d'amore e la desta immaginativa, avida e rapace, agiva ... mentre sedevo solitaria nella mia cameretta, assediata da un fuoco inaudito, vedo ... passare fuori dalle finestre spalancate ... un carro di ghiaccio cristallino ... Su di esso sedeva una dea in preda all'ira ... Subito dietro ne seguiva un altro che lo metteva in fuga, tutto corrusco di fiamme ... Vi trionfava una possente e divina signora ... Portava con sé un fanciullo alato, che impugnava una torcia fiammeggiante, a scacciare la fredda e torpida dea.²

² La dinamica psicologica caldo/freddo, con lo scontro tra le "fiamme" e il "ghiaccio" in cui quelle debellano questo, ricorre in *HP* per l'evidente conflitto, all'interno del processo psicologi-

La sequenza con Polia che, in solitudine, nella sua cameretta, immagina attraverso la finestra mentale una scena, dove da destra (come mostra la xilografia) appare una ‘figura’ (il gelido carro di Diana) inseguita da un’altra (il fiammeggiante carro di Venere) che la sostituisce e vince, pare riprendere la sequenza della prima parte della canzone 323 del *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca:³

Standomi un giorno solo a la fenestra,
 onde cose vedea tante, et sí nove,
 ch’era sol di mirar quasi già stanco,
 una fera m’apparve da man destra,
 con fronte humana, da far arder Giove,⁵
 cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;
 che l’un et l’altro fiancho de la fera gentil mordean sí forte,
 che ’n poco tempo la menaro al passo
 ove, chiusa in un sasso,¹⁰
 vinse molta bellezza acerba morte:
 et mi fe’ sospirar sua dura sorte.

Anche qui, pur in diverso contesto,⁴ il poeta immagina (“vedea”) “solo a la fenestra” della sua camera una ‘figura’ (la “fera gentil con fronte humana”) inseguita da un’altra (“duo veltri”) che la sopraffà (“vinse molta bellezza acerba morte”).

Ma la *visio* di Polifilo è elaborata anche su altre fonti. Rammento ancora che l’intera scena di *HP* è una descrizione della pratica immaginativa e che l’*imaginatio* o *phantasia*⁵ è la *facoltà dell’anima intermediaria fra i sensi e l’intelletto*,

co di Polia, tra l’infuocato erotismo di Venere e l’algida castità di Diana; cfr. *HP* 16, n. 4; 52, n. 9; 216, n. 10; 248, n. 7; 249, n. 1; 250, n. 6; 425, n. 2.

³ F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. BETTARINI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, vol. II, p. 1406; sul tema della “fenestra”: 86, 1-2, in vol. I, pp. 425-426; 323, 1, in vol. II, p. 1406; 325, 17 e 41-42, in vol. II, pp. 1423 sgg.; si veda sotto n. 17.

⁴ Cfr. il commento alla canzone, con rimandi e luoghi paralleli, nella citata *ivi*, vol. II, pp. 1408-1419.

⁵ Lo stato onirico appartiene alla *phantasia* (ARISTOTELE, *Somn.*, 459a sgg., da cui deriva tutta la tradizione in merito), “phantastice imaginatione” la chiama COLONNA in: *HP* 185. Non si può pensare senza immagini (ARISTOTELE, *De an.*, 427b sgg.; *De mem.*, 449b sgg.; PLOTINO,

capace di porgere a questo, per le sue operazioni noetiche, immagini che essa elabora autonomamente traendole dal mondo sensibile. Di fatto la vis imaginativa è lo strumento operativo con cui il Colonna⁶ costruisce, vede e fa vedere il suo sogno al lettore. Esaminiamo ora il senso della terminologia che trama il brano di HP:

– Il “fuoco inaudito” che assedia Polia da cui poi scaturisce la visione immaginale (ma pure nell’“officina immaginativa” di HP 283 i pensieri forgiato le immagini con fuoco e fiamme) trova corrispondenza nello “spirito igneo” di Ugo da San Vittore.⁷ Il teologo e filosofo, ispirandosi alla dottrina medica galenico-araba degli spiriti corporei,⁸ attribuisce al sottile fuoco/spirito o forza

4, 3, 30; PROCLO, *In Eucl.*, 121, 6-7); ampia la bibliografia sull’*imaginatio* e i suoi vari aspetti psicologici, medici, mistico-filosofici e artistici, mi limito a segnalare per la tradizione occidentale: E. MOUTSOPOULOS, *Le problème de l’imaginaire chez Plotin*, Athènes, Broché, 1980; N. AUJOLAT, *Les avatars de la phantasia dans le «Traité des songes» de Synésios de Cyrène I-II*, “KOINWNIA”, 7/2, 1983, pp. 157-177 e 8/1, 1984, pp. 33-55. Per il Medioevo e il Rinascimento: A. LANCI, s.v. “immaginare” e “immaginazione”, in: *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, vol. III, pp. 367-370; D.P. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Warburg Institute, 1958, pp. 76-82, 136-137; R. HARVEY, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1975, pp. 31-61; R. KLEIN, *La forma e l’intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 45-74; M.F. MANZANEDO, *La imagination y la memoria segun Santo Tomas*, Roma, Herder, 1978, pp. 11 sgg., 55-82, 130 sgg.; G. SPINOSA, *Vista, spiritus e immaginazione, intermediari tra l’anima e il corpo nel platonismo medievale dei secoli XII e XIII*, in: *Anima e corpo nella cultura medievale*, a cura di C. CASAGRANDE-S. VECCHIO, Firenze, Sismel, 1999, pp. 207-230; diversi e autorevoli contributi in: *Phantasia-imaginatio. Atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*, a cura di M. FATTORI-M. BIANCHI, Roma, dell’Ateneo, 1988. Sul rapporto *phantasia*/produzione artistica: G.M. RISPOLI, *L’artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli, Liguori, 1985. Sempre utile e importante per la mole di materiali riuniti: M.W. BUNDY, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, The University of Illinois, 1928.

⁶ Memorabile in: HP 283; 425-426; ma anche XV, XXIX-XXX, 93, 114, 129, 185, 193; M. ARIANI, *Descriptio in somniis. Racconto e ékphrasis nell’«Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Storia della lingua e storia dell’arte in Italia*, a cura di V. CASALE-P. D’ACHILLE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 153-160; M. GABRIELE, *Festina tarde. Sognare nella temperata luce dell’immaginazione*, in: *Storia della lingua...*, cit., pp. 161-174.

⁷ *De unione corporis et spiritus*, in: PL 177, coll. 285-289; UGO DI S. VITTORE, *I tre giorni dell’invisibile luce. L’unione del corpo e dello spirito*, Introduzioni, testi emendati, traduzioni e note di V. LICCARO, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 210-225.

⁸ Per le fonti: H. OSTLER, *Die Psychologie des Hugo von St. Viktor. Ein Beitrag zur Geschichte der Psychologie in der Frühscholastik*, Münster, Aschendorffsche Buchhandlung, 1906, pp. 107-109, 119-132; Introduzione di V. LICCARO nel cit. UGO DI S. VITTORE, pp. 185-207; A.M. PIAZ-

igneo (che vivifica, secondo gradi diversi, la vita vegetativa e quella sensitiva), la genesi dell'immaginazione, che ha luogo quando tale *vis ignea*, purificata, raggiunge il cervello ed entra in contatto con l'anima razionale e suscita, provoca il discernimento che sa distinguere (*novissime purificata et collata introrsum, ad cerebrum usque traducitur, et imaginatio efficitur. Postea eadem imaginatio ab anteriore parte capitis ad mediam transiens, ipsam animae rationalis substantiam contigit excitat discretionem ... Tamen quod summum est in corpore propinquum est spiritui, et in ipso vis imaginandi fundatur, supra quam est ratio*).⁹ Si noti che nella vicenda di HP 425-426 Polia crea immagini nitide e distinte, che le mostrano e annunciano la sua nuova decisione, l'imminente, consapevole cambio di giudizio: da Diana a Venere. Queste icone, che scorrono nella finestra immaginativa prodotta in uno stato di meditazione, uniscono azione e contemplazione, divenendo degli efficaci supporti visivi alla trasfigurazione interiore di Polia, che grazie a questa nuova esegesi visuale realizza la sua piena identità psicologica di amata/amante di Polifilo.

– La camera,¹⁰ cubicolo o cella, indica il luogo o la stanza mentale in cui avviene il raccoglimento per le alte speculazioni dell'anima razionale a cui l'immaginazione porge le rappresentazioni opportune a figurare il discorso interiore. La cameretta ("conscia camera familiare" di HP 12) è identificabile, come vuole la tripartizione delle facoltà (immaginazione, ragione, memoria)¹¹

ZONI, *Il «De unione spiritus et corporis» di Ugo di San Vittore*, "Studi Medievali", 21, 1980, pp. 861-888.

⁹ *De unione corporis...*, cit., coll. 267B-C; pp. 220-222 [ed. V. LICCARO].

¹⁰ HP 12, 406, 418-419, in particolare 12, n. 1 e 424, n. 3 per fonti antiche e medievali come Dante e Boccaccio; cfr. F. PETRARCA, *RVF* 234, 1 (O cameretta che già fosti un porto), si veda il commento nella citata ed. BETTARINI, vol. II, pp. 1073-1074; F. SALSANO, s.v. "Camera", in: *Enciclopedia Dantesca...*, cit., vol. I, p. 773; sull' "alta camera" dantesca come sede dell'immaginazione: L. GIUFFRÈ, *Dante e le scienze mediche. Anatomia e fisiologia generale espressione organica delle passioni*, Bologna, N. Zanichelli, 1924, pp. 45-47; nella camera di Polifilo (HP 12) le "operatione" sono "alte" (da PETRARCA, *Tr. Et.*, 15). Per le implicazioni della "conscia camera" come *locus imaginandi* HP 12: "Nella confidente camera familiare ... Rimasto solo negli alti pensieri d'amore"; HP 406: "la rinserrata soglia della mia camera"; HP 418: "le visioni che ebbe nella sua camera"; HP 419: "Uscita la nutrice dalla camera, rimasi sola".

¹¹ Sulla tradizione di questa tripartizione e le sue varianti: M.W. BUNDY, *The Theory of Imagination...*, cit., pp. 179-184, 195; R. HARVEY, *The Inward Wits...*, cit., pp. 43-46; R. KLEIN, *La forma...*, cit., pp. 45-50; G. SPINOSA, *Vista, spiritus...*, cit., pp. 217-227, fondamentali per il Medioevo.

nella testa umana della fisiologia antica, medievale e rinascimentale, di cui riferisce anche Polifilo,¹² nel ventricolo centrale o cella della ragione, dove l'immaginazione entra in contatto con l'anima razionale e questa può discernere e operare grazie alla *vis imaginativa*. A riguardo, seguendo per esempio una illustrazione (Fig. 2)¹³ coeva al Colonna, si può osservare che nel primo ventricolo si trovano le facoltà *Imaginatio* e *Sensus communis* (questo riunisce tutte le forme ricevute dai cinque sensi), nel secondo ventricolo si trovano le facoltà *Imaginativa* ed *Extimativa* (questa è il giudizio e il discernimento razionale) e nel terzo ventricolo la facoltà *Memorativa* (cioè Motoria delle membra e della Memoria).

Lungo il collo è scritto: *Ab hinc ramificantur nervi per nucam et spondilia dorsi ad totum corpus* (da qui si ramificano i nervi attraverso la nuca e le vertebre della schiena in tutto il corpo). Importante, e da sottolineare, la distinzione tra *Imaginatio* e *Imaginativa*, risalente ad Avicenna¹⁴ e accolta nel mondo latino: l'*imaginatio* è la facoltà interiore che non produce immagini ma raccoglie i dati sensibili che riceve dal *sensus communis*, dunque è passiva, mentre l'*imaginativa* è attiva, in quanto compone e scompone i dati ricevuti creando nuove immagini mentali. Questa distinzione, si noti, è anche in Colonna, il quale usa il termine "imaginativa" solo in alcuni passi dove il fervore di questa facoltà è particolarmente dinamico, vivo artefice.¹⁵

vo e il Rinascimento le traduzioni latine di Nemesio d'Emesa e di Avicenna: NÉMÉSIS D'EMÈSA, *De natura hominis*, traduction de BURGUNDIO DE PISA, Édition critique avec une introduction par G. VERBEKE-J.R. MONCHO, Leiden, E.J. Brill, 1975, pp. V sgg., XVII-XXII, LXXXVI-CXXI, 70-73, 86-89 (un manoscritto dell'opera, nella versione del citato BURGUNDIO, faceva parte della collezione del cardinale Bessarione: si tratta dell'attuale cod. Marcianus 276); AVICENNA LATINUS, *Liber de anima I-II-III*, édition critique par S. VAN RIET, *Introduction sur la doctrine psychologique d'Avicenne* par G. VERBEKE, Louvain-Leiden, E.J. Brill, 1972, pp. 269-72; AVICENNA LATINUS, *Liber de anima IV-V*, édition critique par S. VAN RIET, *Introduction doctrinale* par G. VERBEKE, Louvain-Leiden, E.J. Brill, 1968, pp. 182-183.

¹² HP 93-94: le tre cortine attraversate da Polifilo, cfr. HP 93, n. 6.

¹³ ALBERTO MAGNO, *Opus philosophie naturalis*, Brescia, Battista Farfengo, 1490, c. 2a8r.

¹⁴ D.N. HASSE, *Avicenna's «De Anima» in the Latin West. The Formation of a Peripatetic Philosophy of the Soul 1160-1300*, London-Turin, Warburg Institute, 2000, pp. 157-158, 166-167.

¹⁵ HP 425: "cum la vigile et degulatrice, et furace imaginativa, operava"; HP 283: "et dil questo aptissimi artificii ad fabriculare et componere di foco et di fiamme sì dolce tormento, sì venerando idolo, sì formoso simulachro, sì praestante forma. Nella officina dilla imaginativa et solatiosamente fingere"; HP 286: "Et d'indi cum tute mie excitate virtute in me ristrecto non po-



Fig. 2. Alberto Magno, *Opus philosophie naturalis*, Brescia, Battista Farfengo, 1490, c. 2a8r.

– L’operazione immaginativa, come ogni attività di introspezione e di concentrazione, ha bisogno di silenzio, di solitudine da ogni disturbo sensoriale esterno, da qui il “solo a la fenestra” di Petrarca e il “rimanere soli” di Polifilo e di Polia.¹⁶

teva altro reasumere, se non una solacievole imaginativa, et gloriosa”; *HP* 425-426: “Ma di altra qualitate immutata. Et quivi hylara et periuconda, in lo conscio et peculiare Talamo intrando. Non vedeva più la imagine della Dea Diana offerirse, et nella imaginativa incomincioe a vacare. Et introducto il benigno effigiato del mio dolcissimo Poliphilo, solo praecipuamente di ello pensiculava, et in omni angulo del mio core infixio dominante efficacemete il sentiva. Donde procedete tale effecto”.

¹⁶ Si veda sopra n. 10.

– La finestra è termine figurato nei processi psicologici inerenti la relazione tra mondo esterno e organi interni (finestra del cuore, degli occhi, ecc.),¹⁷ ma qui assume un valore tecnico specifico. Infatti, nella pratica meditativo-immaginativa indica la cornice visiva all'interno della quale si costruiscono le immagini mentali, delimitazione geometrico-spaziale necessaria a configurare con disciplina il flusso delle immagini create (nei citati passi di Petrarca e di *HP* le immagini compaiono e scompaiono ordinatamente nello spazio della finestra): limite che regola la fantasia, paragonabile ai margini del foglio o della pagina su cui si dispone lo scritto. Si tratta dell'applicazione di una norma fondamentale dell'*ars memorandi* già stabilita da un celebre passo dell'*Ad Herennium*¹⁸ (seguito da tutta la successiva trattatistica del genere) a proposito delle misure dei loci dove il pensiero deve disporre le immagini. Tali luoghi devono essere di grandezza limitata e media, troppo estesi rendono le immagini che vi poniamo sfocate, troppo piccoli non sono in grado di contenere la collocazione delle immagini come dovuto. Si preferiscono membri architettonici come colonne, finestre o simili, comunque semplici superfici geometriche.¹⁹ Esempio la costruzione immaginale dell'*arca* nella tecnica contemplativa

¹⁷ *HP* 151, n. 3; 288, n. 8; 386, n. 5; 425, n. 1; 440, n. 16. Sul *topos* della finestra interiore: M.A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla metafora della «Sinceritas» nella tradizione occidentale)*, "Lettere italiane", 4, 1974, pp. 434-458; B. BASILE, s.v. "finestra", in: *Enciclopedia Dantesca...*, cit., vol. II, p. 889; si veda sopra n. 3.

¹⁸ III, 31; cfr. III, 29 sgg.; CICERONE, *De or.*, II, 354; L. DOLCE, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, a cura di A. TORRE, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, pp. 60-65; cfr. M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2006, pp. 9 sgg., 183 sgg., 267 sgg.

¹⁹ L'uso di cornici quadrangolari dove inserire immagini secondo una successione di vignette didattico-mnemoniche ha una grande fortuna nel Medioevo come in seguito grazie alla diffusione di testi illustrati di natura religiosa ed edificante: S. RISCHPLER, *Biblia Sacra figuris expressa. Mnemotechnische Bilderbibeln des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Reichert, 2001, pp. 32 sgg., 74 sgg., Abb. 3 sgg.

e pedagogica di Ugo di San Vittore,²⁰ dove l'intera composizione visuale,²¹ appunto l'Arca di Noè, simbolo di salvezza, è architettata con rigore, con una puntuale collocazione delle immagini da meditare e introiettare: una *aedificatio* sapienziale che procede con attenta *vis* immaginativa e mnemonica.

La geometrica “fenestra” di Colonna si può considerare a pieno titolo un *locus* mnemonico-immaginale anche perché in essa, tecnicamente, compaiono tipiche *imagines agentes*,²² spaventose (“Ecco che io vedo repentina et inopinatamente fora ussire delle aperte fenestre cum grande vehementia, et impetuoso strepito et terrore ... uno Vehiculo tutto di Crystallino giazio ... sopra il quale sedeva una irata Dea ... in me dimonstrando terricoso aspecto, et di furore incandente di volere usare crudele vindicta. Subitamente retro questo un altro sequiva, quello fugabondo tutto di corrusco foco, da dui candidi Cygni invinculati di funiculi d'oro. Sopra questo triumphava una potente et Diva”),²³ che Polia ricorda con orrore (“Et havendo integramente gli occorsi casi di tanto perturbativo horrore narrato, et le apparitione et nocturne et diurne vise”).²⁴ Dunque immagini impresse nella memoria per la loro eccezionalità, qualità che obbedisce a uno dei principali precetti dell'arte della

²⁰ HUGONIS DE SANCTO VICTORE, *De Archa Noe. Libellus de formatione Arche*, cura et studio P. SICARD, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 121-61; P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèses visuelle. Le «Libellus de formatione Arche» de Hugues de Saint-Victor*, Paris-Turnhout, Brepols, 1993, in particolare pp. 21-69; M. MOCAN, *L'arca della mente. L'«edificazione della Sapienza» nella Scuola di San Vittore*, in: *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, a cura di F. ZAMBON, Milano, Medusa, 2007, pp. 157-176.

²¹ Sull'esegesi visuale e la composizione didattica delle immagini: A.C. ESMEIJER, *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, Van Gorcum Assen, 1978.

²² *Ad Her.*, III, 35; CICERONE, *De or.*, II, 358; QUINTILIANO, *Inst.*, VIII, 3, 75; XI, 2, 22; cfr. S. RISCHPLER, *Biblia Sacra...*, cit., pp. 72, 113 sgg.; su queste immagini: *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell'«Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum» (1470)*, a cura di M. GABRIELE, *Postfazione* di U. ROZZO, Trento, La Finestra, 2006, pp. 7 sgg.; cfr. anche in: P. ROSSI, *Clavis universalis*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1960, pp. 12-13; F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 11-19, 60-62, 88 ss., 100-109; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 59-69, 130-131, 148-149; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 47, 101.

²³ HP 425-426.

²⁴ HP 427: il riferimento è al sogno “notturno” di HP 406-407 e alla visione “diurna” di HP 425-426 che stiamo commentando.

memoria: rammentiamo l'inconsueto e lo stravagante mentre dimentichiamo la ripetitiva banalità. Direttiva psicologica, ripresa concordemente nei trattati medievali e dei secoli seguenti, che sta alla base dell'uso delle immagini *monstruose* nell'iconografia mnemonica.

La portentosa visione di Polia si configura, pertanto, come uno studiato e articolato insieme concettuale, dove confluiscono più fonti e ancora una volta emerge, come traspare dall'intero romanzo, in qual modo Colonna abbia saputo elaborare con raffinate tecniche espressive e formali le sue eccellenti conoscenze circa l'*imaginatio*, l'*imaginativa* e l'*ars memoriae*.

Giuseppe Fornari

La tradizione dell'Amor Cortese e l'*Hypnerotomachia Poliphili*: uno sguardo diverso sul Rinascimento

1. L'enigma dell'*Hypnerotomachia*: questioni di metodo

La prima difficoltà nell'interpretare l'*Hypnerotomachia Poliphili* banalmente consiste nel decifrare un testo oggi *quasi* illeggibile, sia per la lingua che lo rende un *unicum* nel panorama della letteratura rinascimentale, sia per i contenuti simbolici di esorbitante complessità e di criptica comprensione anche per i lettori più adusi agli scritti del periodo. Il *quasi* in corsivo vuole sottolineare che un notevole lavoro interpretativo è già stato svolto, ma che quello che è mancato finora è un contesto sufficientemente ampio, per quanto concerne la cultura tardo-medievale e rinascimentale italiana, e nello stesso tempo specifico per quel che riguarda la cultura veneta e segnatamente veneziana di fine Quattrocento. Viene spontaneo menzionare in proposito il balletto delle attribuzioni autoriali dell'opera, uscita anonima nel 1499 ma già *ab antiquo* attribuita a un Francesco Colonna che Maurizio Calvesi si è incaponito contro ogni verosimiglianza ad ascrivere a un membro dell'omonima fami-

glia patrizia romana, quando tutto indica l'origine inconfondibilmente veneta e veneziana dell'autore, né sono da passare sotto silenzio le assurde attribuzioni a Leon Battista Alberti, a Lorenzo il Magnifico, a Pico della Mirandola.¹ Una labilità interpretativa anzitutto geografica favorita da una circostanza difficilmente negabile, ossia una relativa indifferenza verso un *milieu* culturale veneto e veneziano molto meno studiato e apprezzato del *milieu* fiorentino, unilateralmente assunto dal canto suo come paradigma centripeto e assiale del Rinascimento. Che la cultura toscana e fiorentina abbia svolto un ruolo essenziale non significa che debba essere sovrapposta a situazioni autoctone ed eterogenee. Le mentalità, le identità e i punti di riferimento simbolico tra polo fiorentino e polo veneziano non potrebbero essere più differenti. Orgogliosamente arroccata sulle sue posizioni di culla dell'Umanesimo, Firenze è sostanzialmente proiettata verso l'epicentro storico e religioso di Roma, da cui traggono alimento il suo prestigio politico e la sua influenza economica. Capitale di un dominio solo in piccola parte italiano, Venezia è invece proiettata da sempre verso il centro imperiale e religioso della seconda Roma, di cui ha voluto prendere il posto nel Mediterraneo. Nel primo caso abbiamo una municipalità chiusa in se stessa, che si apre verso il mondo attraverso l'interlocuzione con Roma e, in seconda battuta, con il mondo francese e fiammingo; nel secondo ci troviamo dinanzi alla capitale di un piccolo impero, aperta *ab origine* a una molteplicità di componenti culturali, religiose, linguistiche. Gli equivoci grossolani circa l'autore dell'*Hypnerotomachia* possono essere letti come un esempio particolarmente imbarazzante di deformazione facilitata dalla preminenza eccessiva assegnata dagli studiosi moderni al versante fiorentino-romano, dove l'implicita premessa è che un testo di questa importanza *non possa* provenire da una città troppo eccentrica rispetto al modello adottato come unico e normativo. Ed è inutile aggiungere che una simile impostazione ha ostacolato anche una visuale più approfondita dei rapporti di Venezia con Firenze e con Roma, testimoniati nella fattispecie dell'*Hypnerotomachia* dall'influenza del *De re aedificatoria* di Alberti, che comun-

¹ Sull'identità dell'autore e la confutazione della tesi di CALVESI, vedi le due principali edizioni dell'opera: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI-L.A. CAPPONI, Padova, Antenore, 1980, vol. II, pp. 1-7* [I ed. 1968 – ed. POZZI-CAPPONI]; F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 1998, vol. II, pp. LXII-XC [ed. ARIANI-GABRIELE].

que si staglia sullo sfondo di un retroterra tardo-medievale e bizantino che l'opera di Francesco Colonna riflette nei suoi modi idiosincratici e mercuriali.

L'intento non è certo quello di rimpiazzare il Rinascimento toscocentrico dell'immagine più accreditata con una sommatoria di Rinascimenti 'locali', che sortirebbero l'unico esito di sostituire a uno stereotipo ormai consunto un altro stereotipo più dispersivo e frammentato, laddove al contrario si capisce ben poco del Rinascimento se non se ne registra l'inconfondibile tensione universalistica e religiosa. Tensione di cui si coglie la piena portata storica se la si collega ai due poteri universali della cristianità che avevano dominato il Medioevo in Occidente, segnando con peculiare intensità la storia italiana, e che suggeriscono quasi da sé le ragioni anche teoriche del loro universalismo, da me riassunte nel concetto di mediazione.

Per mediazione io intendo il *medium*, il mezzo, che consente agli esseri umani di accedere a una realtà dotata di significato, ma una simile definizione non è ancora sufficiente. Accanto all'accezione della mediazione come *medium*, dobbiamo considerarne un'altra che la sostiene e la rende possibile, vale a dire la mediazione come istanza suprema, in origine religiosa, che permette di conferire a tale realtà uno statuto autonomo e stabile, facendone un mondo e garantendo in questo mondo l'accesso all'oggetto da cui il soggetto umano deriva la propria esistenza. Non esiste alcuna realtà che l'uomo si trovi già preparata e che possa assumere automaticamente come già data: la realtà, il mondo, non sono un dato spontaneo e naturalistico dal quale partire, bensì il risultato di processi storici e collettivi che devono essere garantiti dai simboli e dalle istituzioni della collettività, e che sono periodicamente minacciati da soglie di instabilità e di crisi che la collettività cerca di prevenire o di curare. Ogni società, civiltà, epoca storica ha la sua peculiare mediazione che le consente di vivere e di essere un mondo, anche se ciò non vuol dire che codesto mondo sia il semplice risultato di proiezioni collettive e storiche che 'immaginano' di dare un ordine stabile al flusso disordinato e caotico che le circonda. Il punto centrale, pressoché ignoto al pensiero attuale, è che le mediazioni storiche un mondo reale lo hanno costruito davvero, portando a configurazioni effettivamente stabili e oggettuali, ossia capaci di dare significato alle cose e di trasformarle in autentici oggetti.²

² Sulla mia teoria della mediazione applicata al Rinascimento vedi G. FORNARI, *Leonardo e la crisi del Rinascimento*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

Questa riflessione ci aiuta, intanto, a capire la cornice storica del romanzo allegorico di Colonna, costituita dalle mediazioni storiche che innervano il Rinascimento e che permettono di afferrarne le molteplici varietà e tendenze a partire dalle mediazioni del Medioevo, senza le quali nulla si capisce della Rinascenza italiana dell'antico. L'età di mezzo è stata davvero per l'Occidente l'epoca del *medium* che ha dato a ciò che restava dell'Impero romano d'Occidente un'identità storico-religiosa fortissima, grazie alla quale l'Europa ha preso forma diventando una civiltà capace, nell'era moderna, di influenzare l'intero pianeta. Un simile universalismo sarebbe stato inconcepibile senza l'Impero romano, ma soprattutto senza la rielaborazione stratificata quanto geniale della sua mediazione che il Medioevo ha compiuto tramite le due istituzioni della Chiesa cattolica e del Sacro Romano Impero. Abbiamo già gli strumenti per intuire come i due centri rinascimentali di Firenze e Venezia propongano due mediazioni universalistiche sottilmente diverse: Firenze col suo gravitare verso Roma per così dire impadronendosi e proponendo mediante i suoi intellettuali e i suoi artisti una versione di conciliazione perfetta tra antichità e cristianesimo, nella cifra di una razionalità pienamente padroneggiata grazie all'autorizzazione divina; Venezia col suo gravitare verso Bisanzio e il suo universalismo cristiano-orientale, mediando tra la prima Roma e la seconda Roma, e proponendosi quale unico vero *medium* capace di connettere mondo greco e mondo latino. Rispetto alla sintesi vigorosa ma profondamente latina di Firenze, il Rinascimento di Venezia assorbe in sé la mentalità e la cultura greca e trae dalla spiritualità bizantina una diversa fiducia nel valore salvifico di quella dimensione sensibile e sensuale che invece l'umanesimo fiorentino tende a controllare nei suoi dispositivi razionali ed estetici. Venezia non è affatto identica alla civiltà bizantina, giacché non rinnega mai la sua origine latina e la sua appartenenza al mondo occidentale, ma elabora una straordinaria sintesi che traduce e attualizza in termini occidentali la visione cesaropapista e trascendente di Bisanzio. Per la capitale veneta Rinascimento non vuol dire semplicemente riscoperta di Roma e conseguimento di un nuovo equilibrio tra i suoi due aspetti di capitale imperiale e di capitale cristiana, quanto piuttosto raggiungimento di una nuova *complexio oppositorum* che si rifrange in una molteplicità di Rome, di cui la Città di San Marco si presenta

come anello di congiunzione e di realizzazione storica, come indispensabile *quid medium* tra Oriente e Occidente.

La mia prima tesi è che l'*Hypnerotomachia Poliphili* non solo rifletta questo ruolo identitario stratificato nei secoli, ma lo rielabori coscientemente, ricavandone lo sfondo complessivo della sua narrazione e della sua tessitura allegorica. Pensiamo alla descrizione dell'isola di Citera che costituisce la tappa culminante del viaggio iniziatico del I libro, e che sarebbe divenuta un *topos* nella cultura dei secoli successivi, particolarmente in quella francese,³ con una sovrapposizione tra l'isola di Citera, ormai trasformata in *locus amoenus* di piaceri amorosi (come nei dipinti di Watteau), e la città di Venezia assurta, nei suoi stessi adattamenti successivi alla graduale perdita di centralità in Occidente, a città sede del divertimento e del piacere. La storia interpretativa di questa topologia 'venerica' associata a un'insularità apertamente edonistica ci illustra la mondanizzazione e l'impoverimento di una costruzione simbolica in origine assai più ricca risalente all'*Hypnerotomachia*, in cui Venezia funge da archetipo nascosto e insieme trasparente dell'isola iniziatica meta della navigazione di Polifilo e Polia:

Questo sancto loco, alla faceta (ad gli mortali et miserabunda) natura dicato, alumno degli dii et statione et degli beati spiriti diversorio,⁴ circuiva (come rectamente coniec-tare valeva) tre miliarii, et, da qualunque parte interfluxo di salse aque limpidissime.⁵

La Citera colonnesca è la riconoscibile traslazione allegorica di una città che da secoli si offriva all'Oriente e all'Europa come isola felice in cui rifugiarsi, come luogo eletto deputato alla prosperità materiale e all'elevazione spirituale, come miracolo urbano che sorgeva dal mare per renderlo abitabile e ameno.⁶ Intenti traslativi e celebrativi, che però, in Colonna, nascono dalla

³ Sulla fortuna dell'*Hypnerotomachia* in Francia, vedi G. POLIZZI, *Présentation* a F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile*, tr. fr. di J. MARTIN, a cura di G. POLIZZI, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, pp. VII-XXVII.

⁴ Da *deversorium*, albergo, ostello.

⁵ Le citazioni sono fatte sulla base del personale riscontro sull'incunabolo, riprodotto anastaticamente nel I vol. dell'ed. cit. ARIANI-GABRIELE, pp. 292-923.

⁶ Su questo ruolo di Venezia nella storia mediterranea ed europea, mi permetto di rimandare a G. FORNARI, *Catastrofi della politica. Dopo Carl Schmitt*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 123-129.

consapevolezza della situazione critica in cui quest'isola 'felice' rischiava di naufragare.

L'opera di Colonna ritengo sia rappresentativa della lettura che Venezia dava di se stessa in un momento particolarmente difficile della sua storia: mi riferisco alla fase in cui questa singolare capitale romano-bizantina si stava misurando con cambiamenti epocali che erano ormai planetari, nello specifico con lo spostamento dell'asse economico e politico dell'Occidente dal Mediterraneo all'Atlantico, allorché i portoghesi hanno scoperto la nuova rotta per le Indie circumnavigando l'Africa e gli spagnoli la nuova rotta a Occidente che si sarebbe rivelata ben presto la scoperta di un nuovo immenso continente. Venezia deve rivisitare e reinterpretare se stessa, e in questo romanzo lo fa attraverso un suo intellettuale dotato di una sterminata cultura, che non era solamente umanistica e classica in quanto nutrita di tutte le fonti medievali accessibili a un frate domenicano.

In attesa di sondare questi fattori interni ed esterni di criticità, dobbiamo però afferrare il senso delle tematiche amorose e apertamente erotiche che ossessivamente dominano il testo, e la cui simbolicità macchinosa impedisce peraltro al lettore moderno di prenderle alla lettera. Diviene perciò inevitabile avvicinare le fonti – letterarie, filosofiche, religiose – apparentemente eterogenee attive nel romanzo, e in prima istanza la componente che sembra più refrattaria a questa simbologia lussureggiante e/o lussuriosa: quella cristiana. È sulla presenza e il significato della componente cristiana che si è accesa a suo tempo una vivace polemica tra i curatori dell'edizione attualmente più importante del romanzo, Marco Ariani e Mino Gabriele, e il grande italianista Giovanni Pozzi, responsabile della sua prima edizione commentata moderna. Mentre l'interpretazione di Pozzi insisteva sulle componenti aristoteliche dell'opera e sulla sua perfetta compatibilità con la religione del tempo, Ariani e Gabriele hanno invece sottolineato la centralità della tradizione platonica e il suo sotterraneo conflitto con l'ortodossia religiosa che esteriormente l'autore era tenuto a professare.

Per affrontare questo dibattito, che coinvolge anche il filone importantissimo per l'*Hypnerotomachia* dell'Amor Cortese, la cosa più utile credo sia fare ciò di cui nessuno dei contendenti ha mostrato di preoccuparsi, ossia comprendere che cosa il cristianesimo potesse voler dire per il nostro autore. E per rispondere a tale domanda non c'è niente di meglio che rico-

struire sinteticamente la storia di come il cristianesimo è nato, in rapporto non solo all'ebraismo da cui è derivato, ma anche alle tematiche filosofiche che nel romanzo di Colonna sono ravvisabili, e che sono state poste in una continuità tradizionale con il cristianesimo (Pozzi), oppure in un contrasto pressoché di principio (Ariani e Gabriele). Partendo dalle finalità oggettuali da me attribuite a ogni mediazione religiosa, si tratta di vedere quale sia l'oggetto della mediazione cristiana e a quali problemi essa abbia cercato di dare risposta.

2. Cristianesimo, platonismo, Amor Cortese

La premessa da cui è sorto il cristianesimo è la complessa gestazione del monoteismo, una gestazione più combattuta e relativamente recente di quanto si pensi, e che si può ricondurre a due aspetti contrastanti: se l'idea ebraica di un Dio unico e universale, raggiunta anche con il contributo del pensiero greco durante il periodo ellenistico, permetteva di semplificare e rendere assoluta la sua mediazione, rischiava per altro verso di allontanare troppo questa mediazione dalla sua meta oggettuale, riassumibile nella nozione religiosa di salvezza. Il medio-giudaismo, cioè quella fase della religione giudaica che si svolge tra il III sec. a.C. e il 70 d.C., è appunto dominato da un vivace dibattito su come intendere e assicurarsi la mediazione divina del Dio di Israele senza perdere la sua salvezza oggettuale, concepita sovente in termini nazionalistici in contraddizione con l'universalismo di matrice ellenistico-romana. Le soluzioni cercate si ispirano all'esperienza germinale del profetismo, identificando dei mediatori del Mediatore divino in figure di tipo messianico. Gesù di Nazareth si inserisce in questo dibattito spezzando il legame del Dio di Israele con la sola nazione ebraica, che condurrà alla catastrofica guerra contro Roma, ed esaltando di Yahweh i caratteri misericordiosi e affettivi aperti a tutti gli uomini. Nel far questo, Gesù si propone lui come mediatore del Mediatore, qualificando Yahweh come suo Padre, e quindi se stesso come figlio, ma per inaugurare una nuova apertura oggettuale rivolta *in primis* a Israele e poi all'intera umanità. Gesù è il figlio di Dio avente l'incarico di far capire agli uomini che sono tutti figli di Dio.

La religione sorta dalla predicazione di Gesù ha sviluppato questa intuizione religiosa in una elevata teologia che ne ha tradotto i termini fortemente dinamici ed esperienziali in una metafisica di ispirazione platonica, i cui due capisaldi sono il dogma cristologico, per il quale Gesù, qualificato mediatoriamente come il Cristo, è realmente uomo e insieme realmente Dio, e il dogma trinitario, che articola la Mediazione divina nell'azione salvifica e processuale delle tre persone divine del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. In tal modo il cristianesimo ha dato una risposta al problema della mediazione della Mediazione, fissandone i termini nella definizione paradossale, eppure consequenziale, del dogma cristologico, formula perfetta di una mediazione incarnata e nel contempo trascendente. Gli inconvenienti di tale formula sono nondimeno, da un lato, la sua metafisicizzazione, che ha trasformato una visione spiritualmente dinamica in un insieme di lontane ipostasi, dall'altro, la sua istituzionalizzazione nella Chiesa, con le compromissioni di potere che ne sono derivate. Vi è, dunque, nel cristianesimo storico una duplice difficoltà di ordine concettuale e di ordine ecclesiale, che ripropone la questione del mediatore del Mediatore in una versione più avanzata, cioè come esigenza di mantenere viva la mediazione cristologica e critica che del cristianesimo è il motore interno.

Col che arriviamo al formarsi della tradizione che nel Medioevo ha assunto la denominazione di Amor Cortese, movimento poetico e spirituale che interagisce a fondo con i problemi della cristianità del suo tempo, e che però non sarebbe esistito senza il lontano precedente dell'amore platonico. Come infatti accennavo, sia il medio-giudaismo sia il cristianesimo sono stati profondamente influenzati anche dall'apporto greco. Vediamo come. Il primo a porsi, a livello spirituale e concettuale, il problema di reperire una mediazione della Mediazione efficace è stato Platone, che ha identificato la Mediazione suprema nel Mondo delle Idee, ma si è trovato nella necessità di proporre, in chiave anzitutto etica e politica, il *medium* più idoneo che abilitasse gli esseri umani a raggiungerle e a salvarsi in termini ontologici e assiologici. Secondo la dottrina esposta da Platone nel *Simposio* e nel *Fedro*, codesto *medium* è l'amore (Ἔρως), che assolve a una funzione mediatrice tra sfera sensibile e sfera soprassensibile, rendendo possibile l'aggancio tra l'individuo scoperto dalla civiltà greca, ma in balia delle forze del disordine personale e collettivo, e una

sfera ontologicamente suprema che rappresenta la stabilità imperitura dell'Esente, di ciò che è e non può non essere.

Sarebbe un errore circoscrivere l'influenza di questa dottrina, che costituisce l'anima stessa della filosofia di Platone, al campo delle idee filosofiche, poiché ha avuto ripercussioni enormi sull'intera spiritualità dell'Occidente, e costituisce anzi uno dei germi che porterà la civiltà classica a configurarsi come Occidente. Nello stesso tempo, l'amore platonico va riconosciuto nei suoi caratteri tipicamente ellenici e non va confuso con le successive concezioni spirituali dell'amore. Nello svolgere la sua funzione intermedia-trice e intermediale l'*eros* platonico rimane un mezzo, un *medium* (μεταξύ), subordinato alla sfera ontologica delle Idee e alla sua suprema conoscenza teoretica e intellettuale. Detto in altre parole, non si 'ama', nel senso dell'*eros*, un'Idea, né tanto meno se ne viene amati, il che non è un'osservazione di poco conto se non vogliamo mescolare l'originaria concezione di Platone con quanto pensato e detto secoli dopo richiamandosi a lui. Col che veniamo al fondamentale passaggio tra la concezione ontologica e impersonale di Platone e la reinterpretazione ebraica e cristiana che dal filosofo greco deriva la distinzione tra realtà sensibile e mondo soprasensibile e la visione di *eros* quale *daimon* intermedio fra i due piani, ma con esiti di assoluta originalità che non sono stati minimamente considerati nella storia interpretativa recente dell'*Hypnerotomachia*.

Questo passaggio matura in epoca ellenistica, nell'ambiente cosmopolita di Alessandria d'Egitto, dove particolarmente prospera e fiorente era la comunità ebraica, da cui nasce l'impresa della traduzione greca della Bibbia nota come Settanta. L'*interpretatio* giudaica della concezione platonica dell'amore trova audace espressione nel *Cantico dei cantici*, epitalamio composto in ebraico ad Alessandria nel I sec. a.C. sul modello formale degli *Idilli* di Teocrito ma il cui punto saliente è un'originale rielaborazione della dottrina platonica dell'*eros*.⁷ Mentre il filosofo greco si sofferma in misura eminente sull'amore tra maschi, che nella società ellenica era ritenuto l'unico capace di assicurare un rapporto affettivo e spirituale tra eguali, sia pur restando complementare

⁷ L'edizione fondamentale è G. GARBINI, *Cantico dei cantici*, Brescia, Paideia, 1992; vedi anche IDEM, *Dio della terra, Dio del cielo. Dalle religioni semitiche al giudaismo e al cristianesimo*, Brescia, Paideia, 2011, pp. 275-276.

o preparatorio all'istituzione centrale del matrimonio, il *Cantico* prosegue la tradizione ebraica che pone il rapporto tra uomo e donna quale momento centrale del progetto creazionale di Dio, ma la innesta sulla concezione intermediale dell'*eros* platonico con tutto il suo spessore spirituale e concettuale, ottenendone un risultato di novità dirompente. L'amore tra uomo e donna diventa non solo l'emozionante mezzo che permette di giungere all'amore per Dio, ma l'esperienza stessa in cui gli esseri umani provano nella propria complessione desiderativa e corporea che cosa significa l'amore di Dio.

L'esaltazione che il *Cantico* fa dell'amore tra uomo e donna, che deve non poco alla plurimillenaria tradizione di poesia erotica elaborata in ambito fenicio e diffusasi in tutto l'Antico Oriente, fa sue le coordinate assiologiche e ontologiche di Platone ma vi immette una carica passionale che la mentalità greca certo conosceva e che tuttavia subordinava al suo criterio di controllo etico e religioso delle passioni, mentre adesso la passione amorosa erompe incontenibile e si qualifica scandalosamente come autentico *sensorium Dei*, e come esperienza divina essa stessa, giacché il Dio ebraico è il primo a provare questa vita passionale. Una simile caratterizzazione teologica è inconcepibile per il pensiero ellenico, che considera la divinità suprema impassibile, e prova ne è la dottrina aristotelica del Motore Immobile. A differenza delle Idee di Platone e del Motore Immobile di Aristotele, il Dio ebraico ama e vuol essere amato, e propone le sorprendenti conseguenze teologiche derivanti dall'includere gli aspetti passionali e patemici nella propria vita divina. Intorno all'ardito idillio teologico-erotico del *Cantico* si stende subito un fitto velo di prudenza e riserbo, ma la tradizione ebraica capisce di non poter fare a meno del suo messaggio legato all'esperienza più intima del Dio della Bibbia, e anche alla sua preistoria, se consideriamo che lo Yahweh arcaico era accompagnato da una dea paredra simile alla semitica Astarte.⁸ La soluzione sarà quella di dare una lettura simbolica ai due promessi sposi del *Cantico*, interpretando la sposa come allegoria di Israele e lo sposo come allegoria di Yahweh. Una lettura che, se da un lato edulcora il messaggio erotico-spirituale di partenza, dall'altro lo veicola e perpetua, premessa questa ermeneuticamente centrale per intendere i testi dell'Amor Cortese e l'*Hypnerotomachia* che ne è il principale esempio nel Quattrocento.

⁸ Vedi G. GARBINI, *Dio della terra...*, cit., pp. 52-56, 198-203.

Riassumendo, la contaminazione tra ontologismo greco e personalismo ebraico si risolve in una nuova soluzione del problema della mediazione tra cielo e terra, tra mondo ideale e sfera sensibile che aveva assorbito Platone, una soluzione che ne prosegue l'indagine in una direzione impensabile per la mentalità ellenica e consistente nell'effettuare un cortocircuito fra i suoi termini estremi. Proprio l'umano, che si presentava come la sede dell'insufficienza ontologica e dell'indigenza oggettuale, mostra di essere il campo di verifica decisivo della mediazione divina che, agli occhi della ragione, sembrava infinitamente oltrepassarlo. La scoperta, compiuta dalla cultura ebraica sotto il potente stimolo del *logos* ellenico ma con l'originalità proveniente dalla sua condizione di debolezza storica ed esistenziale, è che il significato della mediazione suprema non sta in una configurazione definita una volta per tutte e posta al di là dello spazio-tempo, bensì nel dinamismo stesso della relazione che si deve instaurare e di cui l'essere umano diviene l'irrinunciabile fulcro, poiché è lui a porsi il problema della mediazione e a sollevarne l'istanza. La mediazione divina, se fosse oggettiva e impassibile secondo i canoni della filosofia greca, si mostrerebbe incapace di dare risposta all'esigenza di salvezza dell'uomo e di rendere pertanto oggettuale e redenta l'esperienza umana del dolore e della morte: l'alternativa sta in una nuova esperienza non più oggettiva, bensì oggettuale, che include e realizza la soggettività umana e la fa sua, instaurando con essa un dialogo necessario alla stessa sussistenza divina, alla sua totalità viva e relazionale. La mediazione suprema non è una legge prestabilita, non è un'esteriorità immobile e categoriale, ma la soglia della reversibilità e transitività tra umano e divino, l'aprirsi di un dialogo personale tra Dio e uomo che porta a realizzazione la storia di entrambi e non la cancella. Dio si dà nella storia ed è storia.

Così si spiega la sintesi culturale e spirituale che, nel fecondo clima multiculturale dell'Alessandria ellenistica, ha portato a identificare il manifestarsi della mediazione divina nell'esperienza più forte dell'individuo, l'innamoramento. Con questa mossa audace quanto consequenziale l'autore del *Cantico dei cantici* dava piena espressione a una tendenza di fondo della spiritualità ebraica, ma entrava altresì in rotta di collisione con l'organizzazione istituzionale della religione giudaica intorno al Tempio di Gerusalemme, che la comunità ebraica egiziana ha sempre avuto molte remore ad accettare.

Questa linea di tensione liberatoria raggiunge un momento critico di sviluppo nella figura di Gesù di Nazareth, il cui insegnamento si iscrive appieno entro questa tendenza, come dimostra la dottrina del Regno di Dio, la mediazione suprema di Yahweh che si realizza ogni volta che gli uomini raggiungono in loro stessi l'amore perdonante e liberatorio del Dio che Gesù chiama suo Padre. Attraverso l'amore tutti gli uomini sono chiamati a diventare figli di Dio, anche se la visione religiosa attribuibile alla figura storica di Gesù va al di là del messaggio, potente quanto circoscritto, del *Cantico*. L'amore del Regno è una transività illimitata che è il segreto stesso della creazione e della vita divina, e l'amore tra uomo e donna, che Gesù considera un momento centrale dell'atto creazionale di Dio, è per lui la conseguenza di una circolarità amorosa che in molti altri casi deve trovare una strada diversa, giungendo fino al superamento radicale del farsi "eunuchi per il Regno di Dio" (Matteo, 19, 12) – come dice Gesù alludendo a se stesso –, se ciò si rende necessario ai fini di annunciarlo e realizzarlo. L'amore carnale, dunque, non conta in sé, riproponendo in modi più personali e soggettivi l'oggettivismo antico, ma per ciò che dischiude all'esperienza del singolo, aprendolo alla percezione dell'altro come mediatore spirituale, desiderativo e psichico, in un superamento della chiusura su se stessi che è solo l'inizio della scoperta dell'infinita transività divina.

Questo aspetto centrale della concezione gesuana, e successivamente cristiana, dell'amore di Dio quale mediazione suprema dell'uomo emerge nella condanna a morte che chiude la carriera terrena del predicatore di Nazareth. I testi a nostra disposizione fanno pensare che tale esito tragico sia stato scelto da Gesù come la possibilità estrema di testimoniare il messaggio del Regno, davanti all'opposizione della classe dirigente giudaica, di cui la sua predicazione aveva denunciato il formalismo rituale e la mentalità di privilegio e potere. Il risultato di tale evento, suggellato dall'esperienza avuta dai discepoli dell'incontro con Gesù risorto, sarà di trasformare questa corrente dissidente ebraica in una nuova religione universale, che nei suoi sviluppi teologici preserverà quale suo intimo nucleo questa *unio mystica* dell'uomo con Dio tramite l'*unio mystica* di Dio con l'uomo.

La religione cristiana, fondata sulla vicenda del figlio di Dio che si fa crocifiggere per amore degli uomini, aveva tutte le potenzialità, malgrado forti resistenze, per imprimere importanti sviluppi al tema dell'amore quale veicolo di innalzamento e salvezza a partire dalla costituzione fisica

e desiderativa dell'uomo, e per portare a compimento la nascosta fusione tra dottrina platonica dell'amore e concezione teologica ebraica. I due principali passi teorici a tale proposito vengono fatti nel pensiero patristico di lingua greca. Il primo è rappresentato da Origene, che nel suo commento al *Cantico dei cantici* interpreta lo sposo quale figura di Cristo, mentre la sposa è vista non solo come figura della Chiesa, sulla scia delle letture ebraiche di tipo collettivo, ma anche come simbolo dell'anima del fedele,⁹ slittamento quest'ultimo di vasta portata in quanto apre la strada a un'interiorizzazione individuale dei contenuti del testo biblico. Il secondo passo è compiuto da Gregorio di Nissa, che supera il primato platonico ancora presente in Origene della contemplazione (*θεωρία*) rispetto all'amore-passione (*ἔρως*) e arriva a vedere nell'*eros* la fase più alta dell'amore per Dio,¹⁰ secondo un percorso che sarà quello di secoli di mistica cristiana sia in Oriente che in Occidente.

Il passaggio relativo al rapporto strutturale che viene a stringersi nel cristianesimo tra spiritualismo platonico e senso ebraico della realtà umana è indispensabile per intendere correttamente la presenza del platonismo nel pensiero cristiano, e ci fornisce anche elementi bastanti per occuparci della discussione relativa al posto che il cristianesimo occupa o non occupa nell'*Hypnerotomachia*.

3. Paganesimo o cristianesimo nell'*Hypnerotomachia*?

L'imponente commentario dell'edizione Ariani-Gabriele dimostra al di là di ogni dubbio la centralità della tradizione platonica nella densa tessitura simbolica e concettuale dell'opera, laddove l'edizione Pozzi-Capponi insisteva sui suoi ascendenti medievali e perciò aristotelici. L'operazione ermeneutica

⁹ M. SIMONETTI, *Introduzione a ORIGENE, Il cantico dei cantici*, a cura di M. SIMONETTI, Milano, A. Mondadori, 1998, pp. IX-XX; vedi anche i testi in: ORIGENE, GREGORIO DI NISSA, *Sul cantico dei cantici*, a cura di V. LIMONE-C. MORESCHINI, Milano, Bompiani, 2016, pp. 140-749.

¹⁰ J. DANÉLOU, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1944, pp. 211-220 (contro l'interpretazione contrappositiva di Anders Nygren). Per i commenti di GREGORIO, vedi ORIGENE, GREGORIO DI NISSA, *Sul cantico...*, cit., pp. 752-1553.

di Ariani e Gabriele non esclude affatto la componente aristotelica, e tuttavia la mette in subordine rispetto a quella platonica, talmente preponderante agli occhi dei due studiosi da assorbire in sé la tradizione dell'Amor Cortese, di cui essi dimostrano con dovizia l'onnipresenza nel testo, e da rendere strumentale lo stesso "platonismo cristiano" che la loro analisi riconosce, ma che a loro parere confluisce in un "sincretismo pagano-cristiano" nel quale l'accento cade decisamente sul primo aggettivo.¹¹ Significativo è il modo in cui Ariani sintetizza la posizione sua e di Gabriele rispetto all'evidente debito che l'*Hypnerotomachia* ha nei confronti del modello della *Commedia* dantesca, i cui *topoi* allegorici e narrativi ricorrono a cominciare dallo smarrimento iniziale di Polifilo:

L'irriducibilità del paganesimo polifileasco all'ortodossia cristiana di Dante è palese. Nondimeno l'*Hypnerotomachia* rimane l'unico libro, nella tradizione letteraria italiana, ad aver tentato, pur con modalità e presupposti culturali diversi, un'audace, immane costruzione sapienziale paragonabile alla *Commedia*: per un'affine volontà e capacità di figurare l'infigurabile per immagini potenti e allegorie psicagogiche.¹²

Quest'ultima osservazione sarebbe pienamente da sottoscrivere, non fosse che viene fatta dopo aver dichiarato un dissidio insanabile tra l'"ortodossia cristiana di Dante" e il "paganesimo polifileasco". Una contrapposizione così perentoria infrange la formula più compromissoria e generica del "sincretismo pagano-cristiano" e si sbilancia in una affiliazione neopagana che suona come decisa fin dall'inizio. Le asserzioni in tal senso sono ricorrenti: secondo Gabriele "il Colonna elabora una cultualità pagana personale", e gli fa eco Ariani aggiungendo che l'*Hypnerotomachia* è "l'esito di una eterodossia solitaria ma sensibile alla ricerca filosofica più avanzata del Rinascimento", e non esitando ad annoverare tra le componenti di tale ricerca "il neoplatonismo, il naturalismo lucreziano, la teurgia misteriosofica, il neopaganesimo, una solida etica razionalista".¹³ Ma se l'*Hypnerotomachia* è eterodossa (e dunque eretica) piacerebbe sapere a partire da quale ortodossia, e nello sterminato commen-

¹¹ M. ARIANI, *Il sogno filosofico*, in: ed. ARIANI-GABRIELE, pp. XXXVII, XLIX.

¹² Ivi, p. LXI.

¹³ M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima*, in: ed. ARIANI-GABRIELE, p. XV; M. ARIANI, *Il sogno...*, cit., p. LIX.

to restiamo all'oscuro su che cosa "ortodossia" voglia dire più esattamente. Bisogna pensare che i due studiosi ritengano di condividere con il lettore un giudizio di valore acquisito, in virtù del quale tutte le posizioni classificabili come 'eterodosse' non possono essere che gli esiti della "ricerca filosofica più avanzata del Rinascimento". Dunque, l'"ortodossia" è sinonimo di arretratezza, autoritarismo, conformismo, mentre l'"eterodossia" è sinonimo di spre-giudicatezza e libertà di pensiero. La strategia comunicativa dei due studiosi esclude che ci siano lettori curiosi di saperne e capirne qualcosa di più su co-desta "ortodossia", per togliersi almeno la soddisfazione di criticare alcunché di chiaramente rappresentato, e che vogliano far questo non per assegnare previe patenti di progressività o arretratezza, ma per applicare un metodo storico. Sono osservazioni che non sminuiscono in nulla l'enorme contributo dato da questa meritoria edizione, ma che si limitano a rilevare la perdurante presenza, negli studi sul Rinascimento, di precomprensioni di stampo illuministico, idealistico e/o marxista, e di collegati cliché storiografici, che condizionano l'indagine storica e le impediscono di raggiungere dei risultati più obiettivi. E il primo fra questi cliché è quello relativo alla tradizione platonica, che da almeno un secolo è diventato convenzionale tra i rinascimentalisti ricondurre alla categoria ubiquitaria e mai definita di 'neoplatonismo'.

Sarebbe forse giunta l'ora di far valere la necessità storiografica e concettuale di distinguere tra il medio-platonismo e l'autentico neoplatonismo, e di rifiutare l'inflazione terminologica che negli studi di critica letteraria e di storia dell'arte ha allargato quest'ultimo termine a categoria inglobante qualsivoglia pensiero che si richiami anche alla lontana a Platone.¹⁴ Questa ipertrofia neoplatonica ha cancellato la specificità della fase medio-platonica, che invece è autonoma e originale, e per la semplice ragione che precede di secoli il neoplatonismo propriamente detto.¹⁵ Il medio-platonismo è la reazione allo scetticismo dominante nell'Accademia platonica in periodo ellenistico (seconda Accademia), e coinvolge autori famigliari a Colonna come Plutarco e Apuleio, per non parlare della tradizione ermetica e di un pensatore ebraico come

¹⁴ Sull'equivoco neoplatonico e i suoi deleteri effetti interpretativi, vedi G. FORNARI, *Leonardo e la crisi...*, cit., pp. 55-60.

¹⁵ Cfr. *Medioplatonici. Opere, frammenti, testimonianze*, a cura di E. VIMERCATI, Milano, Bompiani, 2015.

Filone di Alessandria:¹⁶ la metafisica medio-platonica consiste nel teorizzare varie entità intermedie e salvifiche aventi tutte il compito di far ascendere al Dio supremo, di cui le Idee platoniche sono interpretate come i pensieri. Dobbiamo porre estrema attenzione alla nozione di questa realtà intermedia e intermediale, una visione assai più antica di Platone e delle scuole platoniche, e rielaborata in chiave metafisica e religiosa dal medio-platonismo. A tale concezione, comune a tutto il pensiero antico ed ereditata dal Medioevo, appartiene l'idea di un *mundus imaginalis*, il “mondo «di mezzo»” studiato da Henry Corbin nella filosofia islamica e persiana a sua volta influenzata da Platone,¹⁷ una realtà immaginale che sarebbe fuorviante interpretare, come fa Corbin, secondo il cliché astorico degli archetipi junghiani, considerato che si è dimostrata pienamente storica e suscettibile delle trasformazioni più varie. Il *mundus imaginalis* o mondo di mezzo, esplorato con dovizia dal commento di Ariani e Gabriele, è essenziale per intendere l'*Hypnerotomachia*, ma occorre aggiungere che è stato il medio-platonismo a trasmetterlo al nascente pensiero cristiano già in testi come il Prologo di Giovanni e la Lettera agli Ebrei e, in maniera più estesa e sistematica, a un pensatore determinante per il futuro del pensiero cristiano come Origene.¹⁸

Il discorso cambia con il neoplatonismo storicamente inteso quale movimento filosofico preciso, che ci trasporta in un clima culturale caratterizzato da un'elaborazione reattiva che, con Plotino e più apertamente con Porfirio, risponde alla concorrenza ormai pericolosa del cristianesimo e al suo principio teologico dell'incarnazione. Ed è per contrastare l'idea, ellenicamente inaccettabile, di un'incarnazione di Dio nell'uomo e nella sua realtà storica che i filosofi neoplatonici hanno accentuato l'irraggiungibilità materiale e razionale dell'Uno, qualificato per via apofatica come principio ineffabile posto al di là dello stesso Essere. L'ottimismo metafisico del medio-platonismo scompare e in sua vece troviamo una versione verticale e trascendente del

¹⁶ Cfr. C.H. DODD, *The Interpretation of the Fourth Gospel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp. 10-73.

¹⁷ H. CORBIN, *L'immagine del Tempio*, tr. it. di B. FIORE, Torino, Boringhieri, 1983, p. 154 (e altrove).

¹⁸ Oltre a C.H. DODD, *The Interpretation...*, cit., vedi J. DANÉLOU, *Origène*, Paris, Le Table Ronde, 1948, pp. 98-108.

pensiero platonico, tutta protesa alla negazione del dato materiale e storico, cioè dell'esperienza umana in quanto tale.

Ciò non impedisce a esponenti non a torto ricondotti al neoplatonismo, per vicinanza filosofica oltre che per ragioni cronologiche, di asseverare posizioni metafisiche e religiose non oltranziste e polemiche come quella di Porfirio, o anche di Damascio, l'ultimo scolarca dell'Accademia, che si vendica delle persecuzioni cristiane scrivendo il *Corpus* dello Pseudo-Dionigi, vera *summa* di trattati neoplatonici sottilmente eversivi dell'incarnazionismo cristiano.¹⁹ Accanto a queste figure convintamente neopagane (e a questo proposito giova rammentare come la stessa categoria di paganesimo, prima inesistente, derivi dallo scontro religioso e ideologico col cristianesimo), ci sono intellettuali che si muovono ancora nel solco dell'universalismo spiritualistico del pensiero medio-platonico: è il caso di autori influenti su Colonna come il Macrobio del commento al *Somnium Scipionis*, o il Sinesio del *De insomniis*, che a un certo punto ha accettato di diventare vescovo cristiano, vedendo nella nuova religione una versione popolare della metafisica processuale e tendenzialmente monoteistica da lui sostenuta. Ed è opportuno ricordare, sull'opposto versante, un grande pensatore come Severino Boezio, sinceramente cristiano ma ancora imbevuto di riflessioni e concetti riconoscibilmente medio-platonici, assai più che neoplatonici.

L'obiettivo non è solo quello di fare indispensabili precisazioni di storia del pensiero, ma anche di restituire al platonismo rinascimentale la complessità che gli appartiene, e che resta gravemente amputata se facciamo del neoplatonismo una categoria abusivamente omnicomprensiva e ubiquitaria. È vero che erano i filosofi del Rinascimento a non fare distinzioni tra un platonismo e l'altro, ma ciò principalmente avveniva perché essi seguivano un'impostazione concordista (e non pregiudizialmente sincretistica) muovendo da convincimenti religiosi cristiani, o ebraici come per Leone Ebreo, talmente sicuri da permettersi manovre concettuali che ai nostri occhi possono apparire sincretistiche o indifferenziate. Il che non ha impedito ai platonici rinascimentali di accusare talvolta la difficoltà di mettere assieme prospettive

¹⁹ C.M. MAZZUCCHI, *Damascio, autore del «Corpus Dionysiacum» e il Dialogo «Peri Politikes Epistemes»*, in: DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, a cura di P. SCAZZOSO-E. BELLINI, Milano, Bompiani, 2009, pp. 707-762.

platoniche eterogenee, come nella divisione che interviene tra Marsilio Ficino, sostenitore di un platonismo cristiano irenico e conciliativo, e Pico della Mirandola, incline alla teologia negativa del neoplatonismo.²⁰ Dove si può notare che l'ingegnosa trappola anti-incarnazionista del *Corpus Dionysiacum* forgiato da Damascio, e assorbito durante il Medioevo nelle cattedrali di pensiero della scolastica, inizia a cospargere di trappole e insidie il lungo e accidentato percorso del pensiero moderno già nella sua prima fase di gestazione.

È vero che queste precisazioni filosofiche non stabiliscono di per sé la posizione religiosa dell'*Hypnerotomachia*, ma perlomeno le assegnano un respiro filosofico diverso da una cerebrale celebrazione amorosa, del tutto rinchiusa in un suo microcosmo autistico di letture esoteriche e di mal gestite pulsioni. La *religio Veneris*, a cui Ariani e Gabriele riconducono il messaggio complessivo del romanzo definendola per giunta come “una vera e propria *religio Naturae*”,²¹ resta un'entità sostanzialmente priva di riscontri esterni e di un contorno che la renda meno che fantasmatica. E dobbiamo guardarci dallo scambiare un domenicano intelligente e coltissimo del Quattrocento, collegato ai massimi livelli della società veneziana del tempo, per un domenicano sradicato, irrequieto e appartenente a tutt'altra temperie epocale come Giordano Bruno, con il quale l'edizione Ariani-Gabriele azzarda parallelismi eccessivi, pur facendo qualche distinguo più che altro per obbligo d'ufficio. Ciò che ho detto finora basta a delineare, per semplice espunzione di letture aprioristiche e anacronistiche, l'ipotesi non inverosimile che, nel raccontare la sua storia mirabolante, Colonna sappia bene quello che fa e si appelli a una tradizione spirituale che affonda le sue radici nelle origini ebraiche e greche del cristianesimo, e nelle ragioni più intime del suo misticismo. Il cammino interpretativo più interessante non è per questo svolto, ma almeno trova formulazione.

Bisogna peraltro riconoscere che quasi nulla dell'armamentario biblico e patristico da me evocato è *direttamente* ravvisabile nell'*Hypnerotomachia*, e tuttavia questo non deve impedirci di procedere, poiché a tale scopo basta prendere in blocco l'assunto, ampiamente argomentato dall'edizione Ariani-

²⁰ Cfr. E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, tr. it. di P. BERTOLUCCI, Milano, Adelphi, 1999, pp. 78-83.

²¹ M. ARIANI, *Il sogno...*, cit., p. LIII (e ed. ARIANI-GABRIELE, *passim*).

Gabriele, del *mundus imaginalis* quale asse portante dell'intero sviluppo dell'opera, e vederlo come parte integrante della tradizione dell'Amor Cortese, senza alcuna contrapposizione di una presunta 'eterodossia' a un'ortodossia' indimostrata. Il dato dal quale fenomenologicamente partire, e che ha tutt'altri agganci storici rispetto alla *religio Veneris* di Ariani e Gabriele, è che il motivo centrale di questo movimento è l'amore inteso quale eminente forza spirituale dell'uomo, che però si fa strada e matura attraverso l'esperienza dolorosa dell'innamoramento ostacolato o impossibile. Pensare a questa visione come psicologicamente uguale alla nostra, secondo il costume di certa critica, sarebbe un abuso dell'intelligenza storica, e tuttavia l'incompatibilità di queste strane vicende amorose con la nostra mentalità non significa che esse non abbiano significati psicologici e personali, bensì che tali significati sono ancora talmente vicini alle loro mediazioni ispiratrici da restarne dipendenti e inglobati.

L'Amor Cortese maturo ce ne dà una perfetta illustrazione. Sua figura dominante è la donna amata (*Domina, Domna, Madonna*), personaggio di preclare virtù a cui il poeta dedica tutte le sue risorse esistenziali e mentali, stringendo con lei un nodo indissolubile che la morte finale dell'amata non fa che rinsaldare e rendere eterno. Insistere a dare fattezze anagrafiche e documentali a queste dominatrici (*dominae*) del cuore dei loro amanti, come si è fatto e si continua a fare, porta fuori strada, non tanto e non solo perché in molti casi si tratta di costruzioni simboliche, quanto e più ancora perché, quand'anche ci sia un'identità anagrafica rintracciabile, la verità di tali *dominae* si colloca altrove, nel messaggio spirituale di cui esse sono le mistiche portatrici. Respiriamo già l'atmosfera in cui si muove la Polia di Colonna, ancorché il suo macchinoso fantasma non riesca ad avere la densità e la forza della Beatrice di Dante. Ma il nome di Dante ci fa capire un'altra caratteristica dell'Amor Cortese avanzato, ed è la scoperta, da attribuire allo Stilnovismo italiano, che, al di sotto del velo fittizio e nel cuore pulsante di questa simbologia medievale, doveva essere riconoscibile e credibile l'esperienza reale dell'innamoramento e del desiderio, considerati come palestra esistenziale e interiore in cui scoprire le gioie e i tormenti dell'amore cristiano, esemplato sul modello vivente e incarnato del Cristo. È questo referente universale e personalissimo a rendere poeticamente e umanamente vere, 'dolci', le celestiali protagoniste del Dolce Stil Nuovo.

Fin qui ho avanzato una prima versione della mia tesi, che nelle sue linee generali può essere argomentata senza modificare radicalmente le interpretazioni tradizionali degli autori coinvolti, che peraltro ne vengono sollecitate internamente, sino a giungere a un loro sostanziale superamento per così dire 'dall'interno'. Questo è già sufficiente per un autore di statura gigantesca come Dante, leggibile a molti livelli ed estremamente pronto a offrire nei suoi testi i molteplici appigli di una sintesi spirituale che è un precipitato dell'intera civiltà medievale, e lo stesso può dirsi per quei suoi continuatori che sono stati Boccaccio e Petrarca. La stessa medievalità matura di questi scrittori li rende universalmente accessibili e aiuta il lettore attuale a riconoscere l'oggetto rappresentativo e conoscitivo delle mediazioni stilisticamente e contenutisticamente compiute che le loro opere ci offrono. Il che non si può dire per un testo sperimentale come l'*Hypnerotomachia*: la sua narrazione gracile e immensa non ha più alle spalle le mediazioni onnipresenti, quantunque sottoposte a crescenti difficoltà, dei tre grandi del Trecento, che ne recano ancora il sigillo nel vigore con cui ne denunciano la decadenza (Dante), nella vivacità con cui rappresentano la vita del tempo e le sue potenzialità spirituali (Boccaccio), nella profondità con la quale descrivono la vita interiore di un soggetto ormai consapevole dei suoi sentimenti e pensieri (Petrarca). Il mondo veneziano di Colonna è enormemente più fragile poiché sta assistendo all'emergere poderoso di un nuovo mondo, che minaccia di travolgere i sogni mediatorii della capitale veneto-bizantina. Non vi è più la sicurezza oggettuale del secolo precedente, ancorché venata di preoccupazioni e inquietudini, e non vi è più nulla che appaia garantito, per cui l'autore quattrocentesco deve reinventarsi tutto, sulla base del lessico erudito della tradizione umanistica, che tuttavia si proietta in una specie di vuoto dove nulla è scontato, neppure il linguaggio, che non può essere direttamente il latino e il greco cari all'autore né il volgare caduto in discredito durante l'entusiasmante riscoperta dell'autentica classicità. Questo equivale a dire che per scovare il registro spirituale cortese del romanzo allegorico di Colonna bisogna ricorrere alla formulazione più forte della mia tesi sull'Amor Cortese, quella relativa a un accesso testuale da attuarsi sistematicamente su più livelli di lettura.

Il motivo immediato di questa pluritestualità è facilmente intuibile. La radicalità della lettura cristologica delle esperienze amorose era sottoposta al pericolo della repressione ecclesiastica, non perché tale dottrina fosse ete-

rodossa, come si è ripetuto a partire da Denis De Rougemont, ma perché rischiava di scavalcare l'autorità sociale della Chiesa offrendo al fedele un mezzo esperienziale diretto per comunicare con Cristo e, oltre a ciò, si esponeva a contaminazioni e interpretazioni contrarie alla morale del tempo. La materia era incandescente e imponeva la massima prudenza comunicativa agli esponenti del movimento, che devono ricorrere a una doppia chiave di lettura, letterale e simbolica (e anche questa a più livelli), padroneggiata in misura proporzionale al talento espressivo e alla profondità di pensiero. Su questo fenomeno manca a tutt'oggi una trattazione soddisfacente, a causa delle precomprensioni degli interpreti e di una conoscenza quanto mai limitata o assente delle problematiche religiose soggiacenti. All'Amor Cortese si lega la vecchia tesi di Luigi Valli sui Fedeli d'Amore come setta segreta che perseguiva un'interpretazione spirituale del cristianesimo in opposizione alla Chiesa ufficiale.²² Valli parte dal *trobar clus* della poesia provenzale, in cui tale simbologia, a sua volta influenzata dal simbolismo spirituale della lirica araba e persiana appreso durante le Crociate, è sviluppata con una certa rigidità e mancanza di verosimiglianza poetica; ma questo registro simbolico conosce la sua maggior fioritura in Italia, dove diventa "dolce", ossia psicologicamente più convincente nel riprodurre la fenomenologia dell'esperienza amorosa, e si unisce in Dante a una difesa appassionata del potere universale dell'Impero che separa il poeta fiorentino da altri importanti esponenti del movimento quali Guido Cavalcanti e Cecco d'Ascoli, portando al capolavoro della *Divina Commedia*.

Luigi Valli svolge le sue tesi con un certo meccanicismo positivistico e una visuale eccessivamente politica che rimane esterna rispetto ai temi religiosi toccati, né egli sonda il filone spirituale e religioso risalente al *Cantico dei cantici* e alla dottrina platonica dell'amore, perché ricostruttive queste che hanno dato buon gioco ai critici letterari per liquidarla o ignorarla. La contrapposizione all'autorità della Chiesa nelle sue ricostruzioni resta schematica, e non vien dato pieno riconoscimento alla lucida consapevolezza con cui Dante accetta di restare dentro la Chiesa per criticarla dall'interno e non im-

²² L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*, Genova, Il Basilisco, 1988 (I ed. 1928). Va rammentato che l'espressione "fedeli d'amore" risale a Dante e assume nei suoi testi un valore connotativo evidente.

boccare la strada divisiva e antievangelica dello scisma: esemplari sono in tal senso le *Rime petrose*, a ragione ricondotte dal Valli al simbolismo ecclesiastico (Madonna Petra = *Petrus*, cioè la Chiesa di Pietro),²³ ma che vanno ben oltre la sua lettura perché coinvolgono il simbolismo assolutamente evangelico dello *skandalon*, la pietra d'inciampo, in cui il poeta non vuole inciampare a sua volta lasciandosi scandalizzare dai comportamenti delle autorità della Chiesa e ricadendo così nel loro medesimo errore. Ci troviamo all'interno di un mondo spirituale e intellettuale ricchissimo, la cui mancata acquisizione è il *vulnus* più grave non soltanto della critica dantesca, ma della visione che della cultura italiana si è fatta la storiografia degli ultimi secoli. La tesi di Luigi Valli non è che un tentativo, ancora parziale, di esplorare un immenso territorio che avrebbe richiesto ben altre indagini, e proprio la sua goffaggine positivista ci anticipa delle constatazioni innegabili – come la simbolicità delle Madonne stilnovistiche e la centralità del problema dei due poteri universali –, rispetto alle quali la ricerca non avrebbe dovuto fare marcia indietro come invece ha fatto, segnando un ormai secolare regresso rispetto alle possibilità conoscitive che in tal guisa si aprivano. Questa pista d'indagine non ha nulla in comune con le fantasie romanzate sui Fedeli d'Amore e sui Templari a cui Ariani e Gabriele alludono per liberarsi dell'intera problematica,²⁴ non tenendo presente che queste cadute fantastoriche sono anche l'esito della diserzione in massa della critica che si autosuppone scientifica.

Non v'è dubbio, però, che, nella seconda metà del Quattrocento, il panorama sia assai meno riconoscibile rispetto al Trecento. In Colonna l'idioma simbolico dello Stilnovismo ha perso molto del suo smalto e scorre lungo percorsi carsici difficili da individuare, mentre nel frattempo la sensibilità si è evoluta, staccandosi dai paradigmi universalistici del basso Medioevo e avvicinandosi alla mentalità maggiormente individuale che prenderà piede nel Cinquecento. Ci si avvia verso cambiamenti culturali profondi che il romanzo di Colonna ci illustra, e che traspaiono dalla sua nuova lingua sperimentale, dotata di una ricercatezza colta e di una sottigliezza ironica e intellettuale che ne fanno un *unicum* non più ripreso da nessuno.

²³ Ivi, pp. 340-355. Mi permetto di aggiungere che qualunque interpretazione delle *Rime petrose* che ignori il contributo del Valli non può che cadere in sciocchezze letterarie del tutto anacronistiche.

²⁴ M. ARIANI, *Il sogno...*, cit., p. LXXIX (e altrove).

Il volgare usato nell'*Hypnerotomachia* è rappresentativo degli intenti e della collocazione mobile e anfibia dell'opera, e consiste in una combinazione idiosincratice di gergo per addetti ai lavori e di comunicazione a tratti più libera e aperta. Colonna rifiuta l'impiego esclusivo del latino che pure ha in alta stima, e nel contempo non privilegia l'italiano più eletto uscito dalla scuola dell'Amor Cortese, quello di Boccaccio e Petrarca, che per lui non gode di pari dignità espressiva.²⁵ La sua soluzione consiste in una mescolanza continua di elementi morfologici, lessicali e stilistici di norma distinti che sembrerebbe voler recuperare la varietà di registri della *Commedia*, non fosse che perde la poderosa unità che rendeva le soluzioni dantesche perfettamente organiche al disegno del loro autore. Il che non rende meno impressionante il risultato d'insieme di queste operazioni espressive. Il volgare forgiato da Colonna è un variegato mosaico dalla superficie irregolare come quelli della Basilica marciara e dalle tessere variamente luccicanti od opache, e a tratti volutamente mancanti, in ogni caso affidate a una ricezione non solo intellettuale ma più ancora sensoriale ed emotiva, poiché ciò che conta, per questo mosaicista-scrittore, più che la comprensione analitica, a dispetto e in ragione della precisione maniacale di ogni dettaglio, è l'accumulo vertiginoso, che procede nelle direzioni opposte e complementari del grande e del piccolo, dell'artificiale e del naturale, del sublime e del triviale. Agli elogi sperticati e magniloquenti si intrecciano i diminutivi e i vezzeggiativi, e il lettore è travolto da una profusione di simboli e immagini, di tecnicismi non meno rigorosi che incontrollabili, di esuberanze aggettivali, participiali e avverbiali, fino a perdere il pieno controllo cosciente, giacché in definitiva è di un lunghissimo/istantaneo sogno che stiamo parlando, di un'esperienza puntiforme e istantanea inequivocabilmente e velatamente indicata dalle coordinate temporali della cornice.²⁶

Anche il fattore linguistico finisce insomma per disorientare, ostacolando a ogni passo chi voglia inserire questo singolare palinsesto intellettuale entro una filiera ricostruibile, e nel solco della tradizione cortese a cui pure il testo reclama di appartenere. Il compito di quale lettura più esatta raggiungere della *Domina* dell'*Hypnerotomachia Poliphili* si profila come un concentrato di tali dif-

²⁵ Cfr. la ricostruzione delle idee linguistiche di Aldo Manuzio, e dei loro rapporti con l'*Hypnerotomachia*, in: C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-12.

²⁶ Ed. ARIANI-GABRIELE, pp. XXIX, 501-502, 1163.

ficoltà. Questa creatura iperbolica, che riesce ad essere un vertice surreale di sensualità e di astrazione, se da un lato mostra un'indiscutibile parentela con le donne angeliche del Trecento italiano, non manca di esibire dall'altro un irrigidimento e uno sbilanciamento che ci fanno capire che da quella prodigiosa stagione della poesia italiana è passato oltre un secolo, con risultati che sollevano domande anche sulle somiglianze rimaste. Ma analizziamo adesso alcuni passaggi strategici dell'*Hypnerotomachia*, per verificare la presenza e il tenore degli elementi che abbiamo discusso finora in termini storici e filosofici.

4. Sogno d'amore a Venezia

L'esordio del romanzo si svolge all'insegna del motivo classico e medievale del sogno (*somnium*) qui coincidente con l'intera narrazione, incorniciata nei due momenti metanarrativi dell'insonnia, seguita da assopimento mattutino, e del risveglio che subito segue, nell'exasperata divaricazione tra tempo diegetico e tempo di lettura su cui si definisce l'intero percorso dell'opera. Basta fare un rapido raffronto con un testo che Colonna aveva ben presente, tramite il commento di Macrobio, il *Somnium Scipionis* di Cicerone, per osservare rilevanti analogie, che tuttavia divengono subito oggetto di mille aggiunte, inversioni, dilatazioni. Il racconto di Cicerone è interamente dettato dalle sue finalità politiche, per cui ogni particolare è in esso funzionale al messaggio conclusivo del *De re publica*: Scipione Emiliano, colpito dai ricordi di Scipione Africano evocati da Massinissa, stenta ad addormentarsi per poi cadere in un sonno più profondo del solito (*artior quam solebat somnus complexus est*), durante il quale ha la visione dell'illustre antenato che gli spiega le sorti politico-eschatologiche delle anime nell'aldilà, a commento e sviluppo di quanto esposto nel mito di Er al termine della *Repubblica* di Platone. Da notare che per il romano Cicerone il sonno (*somnus*) è un abbraccio e insieme un *vinculus*, secondo la duplice caratterizzazione di una dolcezza a sfondo affettivo e, in accordo a quanto già stabilito dalla filosofia greca, di un imprigionamento dei sensi dal carattere costrittivo e transitorio.²⁷ Fattori contrastanti che per Cicerone rimandano allo stato di veglia, in cui il *civis Romanus* dovrà realizzare quanto

²⁷ Cfr. CICERONE, *La repubblica*, a cura di F. NENCI, Milano, Rizzoli, 2017, p. 556, n. 569.

esposto nel dialogo, con l'ulteriore e antichissima sfumatura del *somnus/somnium* quale passaggio di stato che permette al dormiente di comunicare con una realtà ultraterrena. Il *vinculus* del sonno/sogno rinvia sempre a un altro *vinculus*, quello della società e del mondo esterno a cui il dormiente/sognante deve tornare, tanto che la stessa dimensione religiosa e simbolica a cui tale stato si associava va letta come conferma e sviluppo della sua natura larvatamente politica e pubblica.

La scena iniziale dell'*Hypnerotomachia* ci documenta una fase di complessificazione e introversione di una simbologia onirica che nell'antichità rimane fortemente oggettiva e dettata da un'agenda sacrale e collettiva, mentre nel Medioevo si arricchisce di sfumature soggettive e spirituali, peraltro sempre dominate dall'oggettività del linguaggio allegorico. E sono queste sfumature, di matrice dantesca, a salutarci nella prima pagina del racconto con la sua elaborata descrizione dell'ora albeggiante, riecheggiante le descrizioni astronomiche e atmosferiche del *Purgatorio*, suggestivo esordio con il quale contrasta l'autopresentazione dell'io narrante in preda all'insonnia, personalizzata secondo modalità peculiari all'autore, non esenti anche da un tocco di autoironia che fa pensare a un registro sottilmente umoristico da lui condiviso con l'élite umanistica veneziana:

Io Poliphilo, sopra el lectulo mio iacendo, opportuno amico del corpo lasso, niuno nella conscia camera familiare essendo se non la mia chara lucubratice Agrypnia,²⁸ la quale, poscia che meco hebbe facto vario colloquio consolanteme, palese havendoli facta la causa et l'origine degli mei profundi sospiri, pietosamente suadevami al temperamento de tale perturbatione. Et avidutase del'hora che io già dovesse dormire, dimandò licentia.²⁹

Colonna reinterpretava il *topos* classico dell'insonnia amorosa imbastendo un palinsesto citatorio di notevole complessità, di cui l'infratesto biblico e la tradizione cortese rivelano di essere parte integrante e qualificante. Il "lectulo" su cui giace Polifilo proviene da una lunghissima storia che ci riporta a Ome-

²⁸ Calco del greco ἀγρυπνία, insonnia.

²⁹ *HP*, p. 12.

ro (*Odissea*, XIX, 340-342),³⁰ e che ha un precedente specifico nella $\nu\omicron\sigma\epsilon\rho\tilde{\alpha}\varsigma$ $\delta\acute{\epsilon}\mu\nu\iota\alpha$ $\kappa\omicron\iota\iota\tau\eta\varsigma$, il “letto dove tu giaci inferma” di cui parla la Nutrice alla Fedra di Euripide (*Ippolito*, 179-180),³¹ sino ad arrivare, in epoca cristiana ma sotto una veste ancora medio-platonicamente pagana, al letto alla cui estremità l’angosciato Boezio vede sedersi (*in extrema lectuli mei parte consedit*) nientedimeno che la Filosofia. La filiera classica tuttavia da sola non è sufficiente a ricostruire l’ipotesi del passo e a dare ragione della sua connotazione sentimentale e patemica, e qui tocchiamo con mano l’insufficienza dell’approccio seguito da Ariani e Gabriele, che si limitano a giustapporre alle fonti classiche quelle medievali secondo un criterio di accumulo che non modifica mai nella sostanza quanto contenuto nelle prime occorrenze, ignorando metodicamente la presenza semantica delle Sacre Scritture. Ne emerge un quadro interpretativo doppiamente carente: a livello storico, perché i testi prodotti non hanno un vero contesto e si librano in una sorta di vuoto sincronico; e a livello ermeneutico, nel senso che si esclude in partenza che Colonna avesse un suo criterio centrale di organizzazione e lettura del suo apparato ipotestuale, del tutto compatibile col contesto culturale e religioso nel quale viveva. In tal guisa un’esclusione a priori diviene argomento.

Esiste, invece, un antecedente scritturale a cui Colonna allude con intenzione e che ci porta alle sorgenti bibliche della tradizione dell’Amor Cortese: il disertato giaciglio amoroso su cui la promessa sposa del *Cantico dei cantici*, con una passionalità semitica e biblica che va oltre i modelli platonici e teocritei, non riesce a dormire pensando al suo amato. Dove giova sottolineare che il riferimento infratestuale si rivela essenziale non sotto un profilo positivisticamente quantitativo, quasi Colonna dovesse dilungarsi in citazioni estensive per far capire ciò che era evidente a chiunque conoscesse la Bibbia (e chi allora, a differenza di tanti studiosi moderni, poteva dire di non conoscerla, e soprattutto in un ordine religioso?), bensì sotto il profilo qualitativo, che era quello determinante nell’operazione ermeneutica che l’autore proponeva ai suoi lettori. Si tratta di una citazione *ad sensum*, in cui

³⁰ *Leditio princeps* di Omero è del 1488 a Firenze, ma le opere omeriche erano presenti a Venezia in codici provenienti da Bisanzio.

³¹ Il testo greco dell’*Ippolito* era uscito nel 1495 a Firenze, e Manuzio lo avrebbe ripubblicato nel 1503 a Venezia, dove se ne trovava un importante codice.

bastava inserire un sintagma significativo o una qualunque spia testuale per alludere a un intero testo, secondo un procedimento usitato nelle Scritture ebraiche e cristiane, e con particolare pregnanza nei vangeli, dove un vasto infratesto veterotestamentario sta a dimostrare che Cristo è il Mediatore lungamente atteso da Israele. Ed è superfluo aggiungere che ogni uso scoperto ed estensivo dei testi biblici non poteva che incorrere nei fulmini della censura ecclesiastica.

L'allusione ipotestuale va colta attraverso il latino della *Vulgata*, che è il testo che Colonna ascoltava ogni giorno nella sua vita conventuale, e che il volgare polifileso riproduce con perfetta omografia: *In lectulo*³² *meo per noctes quaesivi quem diligit anima mea, quaesivi illum et non inveni* (3, 1). Mostra dunque di essere questa l'origine prossima del "lectulo" di Polifilo, italianizzazione del termine della *Vulgata*, nonché anticipazione, pur essendo *lectulus* parola usitata nel latino classico, di un'inflessione lessicale e stilistica ricorrente in tutto il romanzo, l'ampio uso dei diminutivi tipici della bassa latinità, e aventi qui lo scopo di enfatizzare un registro affettivo che contrasterà volutamente con l'algida grandiosità e tecnicità delle descrizioni architettoniche, a suggerire una chiave di lettura interiorizzata di questa soverchiante *imagerie* archeologica. Ma la citazione *ad sensum* ha una portata infinitamente maggiore, e introduce l'indice testuale ed ermeneutico che dovrà accompagnare il lettore durante il lungo e labirintico *itinerarium* del protagonista, ossia l'ipotesto centrale del *Cantico dei cantici*, il cui cuore teologico è il raggiungimento della conoscenza divina nella propria esperienza d'amore. Questa è la premessa scritturale nascosta quanto decisiva, su cui il metodo citatorio quantitativo e decontestualizzato dell'edizione Ariani-Gabriele sorvola, e che invece ci fornisce l'effettivo centro di gravità della singolare operazione narrativa dell'*Hypnerotomachia*. Solamente in questa maniera effettuiamo una connessione strutturale profonda, che non si limita alle occorrenze testuali e allegoriche ma investe il piano semantico della significazione spirituale e religiosa, con la tradizione medievale dell'Amor Cortese; e senza alcun anacronistico formalismo letterario capiamo come e perché il "lectulo" biblico su cui Polifilo soffre e si agita è passato attraverso la letteratura cortese in cui il *topos* della camera e del letto rappresenta il duplice movimento dell'innamorato che si chiude in se stesso e si apre al *mundus*

³² Cfr. Ἐνὶ κοίτην nella LXX.

imaginalis dei suoi sentimenti e del suo dolore *in absentia* della persona amata, come avviene nella *Vita nuova* e, con toccante enfasi sentimentale, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Luogo fantasmatico, quindi, dove perdere e ritrovare il proprio oggetto d'amore, come chiosa l'immediato seguito dell'*Hypnerotomachia*, secondo l'esuberanza espressiva che ben presto sommergerà il lettore *sub specie aedificatoria*, ma con una singolarità che va notata, ossia la circostanza che l'insonnia di Polifilo segue al cortese commiato di Agrypnia, che potremmo tradurre 'Madonna Insonnia'. Ci troviamo in una zona di sospensione, in una terra di nessuno tra veglia e *somnus* che viene ad abbracciare l'intera notte ed è il vero spazio pre- e post-narrativo della cornice, il rimando alla dimensione reale in cui si trovano il narratore e il lettore:

Diqué, negli alti cogitamenti d'amore solo relicto, la longa et taediosa nocte insomne consumando, per la mia sterile fortuna et adversatrice et iniqua stella tutto sconsolato, et sospirioso, per importuno et non prospero amore illachrymando, di puncto in puncto ricogitava che cosa è inaequale amore, et come aptamente amare si pole chi non ama, et cum quale protectione da inusitati et crebri congressi assediata, et circumvenuta da hostile pugna, la fluctuante anima possi tanto inerme resistere, essendo praecipue intestina la seditiosa pugna, et assiduamente irretita di solliciti, instabili et novi pensieri. De cusi facto et tale misero stato havendome per longo tracto amaramente doluto, et già fessi gli vaghi spiriti de pensare inutilmente, et pabulato d'uno fallace et fincto piacere, ma dritamente et sencia fallo d'uno non mortale ma più praesto divo obiecto di Polia, la cui veneranda Idea in me profondamente impressa et più intimamente insculpta occupatrice vive. Et già le tremule et micante stelle incohavano de impallidire el suo splendore, che, tacendo la lingua, quel nemico desiderato dal quale procede questo tanto et indesinente certame, impatiente sollicitando el core sauciato,³³ et per proficuo et efficace remedio el chiamava indefesso. Il quale altro non era che innovatione del mio tormento, sencia intercalatione, crudele.³⁴

Lo spazio pre-narrativo in cui siamo introdotti gioca sull'ambiguità del concetto latino di *insomnium*, abilitato a esprimere sia l'insonnia vera e propria sia le visioni oniriche che si possono verificare nel sopore o primo sonno

³³ Ferito, tormentato (dal lat. *sauciare*).

³⁴ Ivi. Sui vari stati onirici del *somnus* di Polifilo vedi ed. ARIANI-GABRIELE, pp. 518-519.

(*somnus levis*) da cui infine Polifilo è raggiunto. Ci troviamo pertanto in una zona prossimale al *somnus/somnium*, alla quale Madonna Insonnia ha introdotto il protagonista, lasciandolo in una sospensione che, cristianamente, è lui a dover vivere e interpretare, senza più automatismi sovrumani che lo esentino dalle incertezze di un'attesa e di scelte da esperire in sede esistenziale e personale. Per non smarrirci nella fitta selva di stratificazioni citatorie e innovazioni narratologiche, non dobbiamo mai perdere di vista la specifica *Stimmung*, l'inconfondibile tonalità emotiva del brano. Questa tonalità emotiva ci presenta come elemento qualificante e unificante, beninteso senza alcun contrasto nella percezione dell'autore con le componenti platoniche e antiche, un processo di interiorizzazione e soggettivizzazione di cui il testo ci lancia insistiti segnali: "negli alti cogitamenti d'amore solo relicto"; "tutto sconsolato et sospiroso"; "per importuno et non prospero amore illachrymando"; "di puncto in puncto ricogitava"; "flutuante anima"; "soliciti, instabili et novi pensieri"; "havendome per longo tracto amaramente doluto". Tutte queste espressioni, e più ancora il colore emozionale dell'intero brano, ci portano nella stessa atmosfera accorata e partecipe in cui si muove e si sfoga la promessa sposa del *Cantico dei cantici*, con l'accentuazione patemica e passionale che allo scrittore del Quattrocento veniva dall'esemplazione sulla Passione di Cristo, una risonanza questa ben familiare alla sensibilità di un intellettuale membro di un ordine mendicante, e ulteriormente rielaborata e scavata passando per il filtro letterario e spirituale dello Stilnovismo.

Altre sfumature testuali arricchiscono tali osservazioni. Polifilo non si limita a esprimere le sue sofferenze, ma vi si riconosce senza riserve, e per la ragione che nei suoi diuturni affanni egli riconosce e trova la sua identità. Che l'autore ne sia consapevole, e intenda trasmettere la sua consapevolezza al lettore, lo attesta l'inciso parentetico e metanarrativo: "essendo praecipue intestina la seditiosa pugna", vale a dire interna al soggetto innamorato e ansiosamente vigile e insonne. Non è solo questione di citazioni dirette o indirette, di ricostruzioni catenarie di occorrenze o di *topoi*, ma del fatto che la *Stimmung* del brano reca le stimmate (nel senso anche letterale e cristologico della parola) dell'elaborazione cristiana, qualunque conclusione se ne voglia trarre. Una simile inferenza reca con sé il corollario che Colonna, attingendo al filone letterario stilnovistico e cortese, intendesse appunto svilupparne e approfondirne il significato cristiano, quantunque rendendosi conto dei

rischi di censura a cui poteva andare incontro, specialmente nella sua veste di frate domenicano, e preferendo un prudentiale anonimato rivelatosi del tutto propizio.

Assodate queste acquisizioni ermeneutiche, che comunque garantiscono un dialogo aperto con la nostra sensibilità culturale, bisogna evitare l'errore inverso di soggettivizzare e modernizzare troppo il racconto. La descrizione polifilescia dell'*insomnium* che precede il *somnus/somnium* è infatti tecnicamente pregnante ed è giocata sul doppio senso del prefisso *in-*, di per sé negativo ma assonante con la preposizione *in* che rimanda a quanto è contenuto nel *somnium*, conformemente al termine greco ἐνύπνιον. Per questa ragione l'io narrante dichiara di aver “pabulato d'uno fallace et fincto piacere, ma dritamente et sencia fallo d'uno non mortale ma più praesto divo obiecto di Polia, la cui veneranda Idea in me profundamente impressa et più intimamente insculpta occupatrice vive”. Il commento di Ariani e Gabriele, dopo aver dato acutamente rilievo alla singolare immagine nutritiva espressa dal verbo “pabulare” (dal latino *pabulari*, pascolare, foraggiarsi, approvvigionarsi, con la sfumatura intensiva di un cibarsi stabile e prolungato) e dopo averla automaticamente ricondotta al consueto teorema neoplatonico, dimostra come il passo descriva il fantasma mentale di Polia, espresso dal termine “obiecto”, e impresso sulla fantasia dell'innamorato dalla “veneranda Idea” della donna amata. Questa terminologia tecnica designa un intero processo conoscitivo che, prendendo le mosse dall'Idea, produce nella mente del soggetto assopito l'“obiecto”, intendendo con tale vocabolo non una riproduzione puramente soggettiva e fittizia, bensì una formazione intermedia tra la scaturigine prima degli enti, le Idee platoniche, e gli enti sensibili a cui le facoltà conoscitive umane devono esperienzialmente rivolgersi. I commentatori sottolineano correttamente la provenienza platonica di questa gnoseologia/onirologia, che è nel contempo un'ontologia, ma, di nuovo, ci mettiamo in condizione di afferrare la piena portata di questi ascendenti platonici solo se li stacciamo dal registro intellettualisticamente esoterico a cui i due studiosi si attengono e li inseriamo nella loro reale filiera filosofica e religiosa. La visione gnoseologica e onirologica di Colonna passa per una serie di filtri, tra i quali spicca la concezione medio-platonica che aveva interpretato le Idee come pensieri di Dio dando poi luogo alle soluzioni contrapposte del pensiero patristico e di quello propriamente neoplatonico. Tutte queste componenti erano confluite

in un unico flusso lungo il Medioevo e il primo Rinascimento, ma a partire da una cornice culturale e teologica che era quella cristiana, come il pensiero di Ficino dimostra, e senza alcun vero sincretismo poiché Ficino raccoglieva e portava a maturazione un processo plurisecolare di sedimentazione e di elaborazione che non ha nulla di giustapposto e artificioso, perlomeno nei suoi esponenti più impegnati e consapevoli. Ma c'è un altro aspetto su cui è il caso di insistere, e che ci porta al cuore dell'operazione tentata da Colonna con il suo *opus magnum*.

Il riferimento all'“obiecto” mentale di Polia ci rammenta come per millenni nella cultura antica, medievale e rinascimentale sia esistito e sia stato teorizzato un piano intermedio di realtà capace di collegare e unire il piano umano o terreno e il piano divino e ultraterreno, fosse esso concepito in termini classici o medievali, platonici e/o cristiani.³⁵ Per tale motivo l'oggetto mentale di Polia si colloca in una regione gnoseologicamente e ontologicamente intermedia e intermediale che, nel caso di Colonna, dovrebbe assicurare il tanto bramato passaggio da un amore desiderato e pensato a un amore posseduto e realizzato. Si può così afferrare meglio che cosa accomuna e che cosa differenzia la tradizione platonica e la tradizione cristiana, ambedue imperniate intorno allo spinoso problema di come interpretare e assicurare la comunicazione tra umano e divino, fra terreno e ultraterreno. La differenza è che il platonismo variamente inteso insiste sull'innalzamento ideale dell'uomo rispetto alla realtà sensibile di cui è prigioniero, mentre il cristianesimo, anche se profondamente influenzato dal platonismo e spesso tendente a ideali ascetici e morali di innalzamento puramente spirituale, ha pur sempre il suo centro di gravità nella realizzazione incarnata e storica della mediazione di Cristo, sintesi teandrica di umano e divino nella quale la mediazione suprema era con ciò stesso anche intermediazione prossima ed efficace. Nell'Amor Cortese l'esperienza dell'innamoramento diviene in tal senso il portale di accesso a questa dimensione unitiva, che realizza la mediazione divina all'interno dell'esperienza affettiva e desiderativa dell'essere umano a patto che egli

³⁵ Questa concezione premoderna universalmente diffusa è stata studiata, sia pure con prospettive molto parziali, da M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; I.P. CULIANU, *Eros et magie à la Renaissance (1484)*, Paris, Flammarion, 1984 (con svariati riferimenti all'*Hypnerotomachia*).

sia disposto a pagare per questo anche il prezzo più alto accettato e pagato da Cristo, quello della morte sofferta pur di realizzare il suo amore. È così che nello Stilnovismo, e con particolare intensità in Dante, l'amore-passione diviene Passione in senso cristologico.

In sede storica, però, il risultato dell'incarnazionismo cristiano non è stato di elaborare una soluzione teologico-filosofica definitiva da celebrare con quel senso di perfezione razionalmente/miracolosamente ottenuta su questa terra che l'arte rinascimentale ha espresso, perseguendo un'armoniosa fusione tra retaggio classico e salvezza cristiana. In realtà questa magnifica creazione, che ha dato all'Italia e all'intera Europa occidentale la sua identità più profonda, era destinata a modificarsi non appena raggiunta, e per la ragione che dalla sua celebrazione dell'umano era solo questione di tempo che l'umanità occidentale traesse nuove direttive e nuovi obiettivi per emanciparsi, per fare cioè uso di quella libertà che è l'antropologismo cristiano a esaltare, e che, però, comporta la possibilità concreta di scelte non più compatibili con le mediazioni universali che nel Medioevo assicuravano il conseguimento della mediazione di Cristo.

Francesco Colonna è da collocarsi in una fase ancora iniziale, ma ormai chiaramente percepibile, di questo processo di emancipazione, un processo di estrema fecondità e problematicità, che mette in forse gli esiti oggettuali di una mediazione incarnata che sta per essere oltrepassata da tutte le parti, in nome di un senso creaturale dell'uomo che in misura crescente guarda a se stesso, più che a piani oltremondani e oltreumani. Ne è testimonianza l'espressione "veneranda Idea in me profundamente impressa et più intimamente insculpta", con cui Polifilo definisce il suo rapporto costitutivo, ontologico con l'Idea rappresentata da Polia, che a questo punto ci si palesa come il principio medesimo dell'incarnazione terrena della realtà salvifica superiore, secondo un percorso all'ingiù dalle Idee di Platone (prese come le idee stesse di Dio) all'esperienza creaturale dell'uomo che riflette un'ispirazione cristiana. In accordo al suo assunto sofiano-neopagano, l'edizione Ariani-Gabriele equivoca questa impostazione costitutiva dell'*Hypnerotomachia* e non ne commenta i dettagli rivelatori che pure i due studiosi non mancano di rilevare con la consueta acribia, che viene tuttavia subito disinnescata dall'onnipresente cliché neoplatonico, come nel seguente passo che rileva la singolarità dell'immagine dell'aver "pabulato d'uno fallace et fincto piacere":

L'immagine del nutrimento interiore [...] assaporato da una Polia-Idea scolpita *dentro* («in me») segna la prima, prepotente emergenza della struttura profonda di pensiero, di matrice neoplatonica, che trama, più o meno allusivamente, tutto il romanzo [...]. Neoplatonismo tanto più rimarchevole per la complessa e originale formulazione del *topos*...³⁶

In passi come questo lo stereotipo neoplatonico, storiograficamente inaccettabile nel suo prendere una tradizione filosofica lunga millenni come un unico blocco, rivela la sua funzione di categoria *passé-partout* a cui ricondurre tutto quello che non si vuole indagare nella sua provenienza effettiva. Non è soverchiamente difficile osservare che l'“immagine del nutrimento interiore”, per giunta “assaporato da una Polia-Idea scolpita *dentro*”, non ha nulla di veramente platonico, né tanto meno riflette una “struttura profonda di pensiero, di matrice neoplatonica”, dal momento che nessuna Idea platonica ha mai ‘mangiato’, sia pure nel senso del “nutrimento interiore”, e meno che meno ha fatto una cosa del genere nella prospettiva anti-incarnazionista che appartiene al movimento neoplatonico. La “formulazione del *topos*” è in realtà così “complessa e originale” proprio perché non ha nulla di platonico né di neoplatonico, e questo per la ragione che metabolizza, rovescia e radicalizza un'influenza platonica inscritta nella genesi storica e spirituale del monoteismo ebraico e cristiano. Non è un caso che, per illustrare gli antecedenti più riconoscibili della “complessa e originale formulazione del *topos*”, Ariani e Gabriele debbano subito richiamarsi a passi ed esempi appartenenti alla tradizione cortese trecentesca, e che lo facciano passando accuratamente sotto silenzio la matrice biblica che di tutta questa tradizione costituisce la linfa vitale.

Non appena effettuiamo sondaggi nella direzione corretta, i dati scritturali corroborano subito quanto ho detto. La metafora dell'imprimitura profonda, associata al sigillo che nel Nuovo Testamento è metafora pregnante e investita di particolare enfasi escatologica nei capitoli 5-7 dell'*Apocalisse*, trasmette in questo caso la connotazione di un segno indelebile che viene a fare un tutt'uno con la materia che l'ha ricevuto. Ma particolarmente impressionante è la metafora sfragistica che, in un contesto più che mai cristianamente ‘nutrizionistico’, quello del grande discorso eucaristico del capitolo 6 del vangelo di

³⁶ Ed. ARIANI-GABRIELE, p. 514.

Giovanni, chiude il seguente passo, che riconduce direttamente l'immagine del cibo spirituale e fisico (con buona pace di ogni neoplatonismo) a un sigillo che esprime la definizione stessa della mediazione del Figlio di Dio:

Lavorate non per il cibo che è distruggibile, bensì per il cibo che permane nella vita eterna, e che il figlio dell'uomo vi donerà: poiché su di lui il Padre, che è Dio, ha apposto il proprio sigillo [...]. (Giovanni, 26,7)

Questo è il vero cibo che alimenta l'Idea-Polia, e che coincide in buona sostanza con lei: il cibo eucaristico, il cibo della mediazione salvifica dell'amore di Cristo, che ha donato la sua vita agli uomini onde condurli alla vita eterna. L'amore struggente per Polia è l'amore per Cristo, incarnato nella struttura psichica, desiderativa e fisica di Polifilo – colui che 'molto ama' – e costantemente esposto, per la propria radicalità corporale, alle deviazioni del desiderio carnale – il cibo che è distruggibile –, ma che appunto per questo racchiude la possibilità miracolosa del ripetersi dell'incarnazione di Dio nell'uomo, del farsi carne del Logos. Colonna compie una straordinaria rivisitazione della cristologica Beatrice dantesca, con tutte le sottigliezze e incertezze di un raffinato umanista di fine Quattrocento, ma con la stessa speranza di conseguire la sua salvezza in anima e corpo. Altrettanto eloquente è la metafora della scultura, di origine sempre classica ma qui verbalmente preferita al motivo più diffuso, e usitato nella tradizione platonica, della somiglianza per immagine.³⁷ È su questo passaggio che troviamo altre conferme dell'ordito umanistico a sfondo biblico, cristiano e cortese su cui l'autore non cessa di far correre la spola del suo sconfinato arazzo testuale.

Nel sintagma dell'Idea impressa” e “sculpta” in Polifilo, tramite un procedimento di *variatio* interna a un filone di ascendenza platonica e classica, possiamo identificare un'allusione implicita al passo di *Genesi* sulla creazione dell'uomo a immagine e somiglianza di Dio (1, 27), dove il motivo dell'immagine (*imago* nella *Vulgata*; *εἰκὼν* nella LXX; *selem* nell'originale ebraico), se mostra di essere influenzato dal pensiero di Platone,³⁸ non asseconda però

³⁷ Ed. ARIANI-GABRIELE, pp. 514-516.

³⁸ Cfr. le analisi di G. GARBINI, *Dio della terra...*, cit., pp. 252-258, circa l'influenza filosofica greca sul Pentateuco, la cui redazione finale è da collocarsi nel II sec. a.C., anche se lo studio-

affatto il suo criterio della copia sensibile ontologicamente e mimeticamente inferiore all'Idea, poiché codesta *imago* viene a realizzare tale somiglianza in sede creaturale ed esistenziale, per cui non c'è differenza tra aspetti visivi e aspetti plastici in quanto entrambi sono presenti nella persona viva dell'uomo. Colonna fa sue queste connotazioni visuali e ontologiche, e per conferirvi uno spessore implicitamente cristologico aveva a disposizione anche il celebre passo paolino su Cristo "immagine [εἰκὼν] del Dio invisibile" (*imago Dei invisibilis* – Colossesi, 1, 15), né d'altronde vi è narratore che più di lui sia sensibile alle seduzioni della sfera visiva, solo che stavolta egli pone l'accento sul senso incisivo e scultoreo della profondità – presente già nel greco *eikón* e "nel latino *imago*, e più ancora nell'ebraico *selem* –, e questo allo scopo di enfatizzare la natura non derivativa e inferiore di codesta Idea in lui "profundamente impressa et più intimamente insculpta". Abbiamo dunque lo sviluppo, in direzione plastica, della stessa pienezza ontologica e "incarnazionista" espressa dall'immagine, segretamente sacramentale, del nutrimento.

Un sofisticato intarsio biblico, teologico e filosofico che ritroviamo in un altro collegabile luogo dell'opera, allorché Colonna commenta la "venustissima praesentia" e il "copioso acervo et universale aggregazione de invisibile bellezza et inhumana formositate" della "bellissima nympha" (in realtà Polia ancora in incognito) che lo prende per mano e lo accompagna nel viaggio iniziatico che lo attende (una delle molte citazioni indirette di Dante, sotto sembianze rigorosamente pagane): "O altissimo Iove, ecco lo impresso vestigio della tua divina imagine, relicto in questa nobilissima creatura".³⁹ Il nome del re dell'Olimpo pagano era una frequente perifrasi nella letteratura del Trecento per designare il Dio cristiano,⁴⁰ e che vi sia quest'allusione infratestuale ce lo dicono, in combinazione con le occorrenze citatorie prodotte, le caratteristiche risonanze della frase. Si capisce che "lo impresso vestigio" della "divina imagine" viene a coincidere ontologicamente con la totalità della "nobilissima creatura", per quanto essa possa risultare fantasmatica nel corso della narrazione. Ma, appunto, la stessa immagine fantasmatica e intermediale

so non si accorge della presenza di chiari motivi platonici nel passo di *Genesi* sulla creazione dell'uomo.

³⁹ *HP*, p. 147.

⁴⁰ DANTE, *Purgatorio*, VI, 118-120 (cfr. XXXII, 112); BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, V; PETRARCA, *Canzoniere*, CLVI, CCXLVI.

era per Colonna un “obiecto” indispensabile alla conoscenza e al possesso degli oggetti reali, il che restituisce il suo peso anche teologico al significato biblico e cristiano della nozione di “creatura”.

Un’ulteriore conferma arriva se completiamo l’analisi della frase sulla “veneranda Idea”. La scelta espressiva delle immagini plastiche sottolinea altri due aspetti: il primo prosegue e intensifica la metafora sfragistica iniziale, che si estende a una lavorazione completa e a tutto tondo dell’Idea entrata intimamente nell’identità personale di Polifilo, fino a plasmarla come una statua a sé somigliante; il secondo aspetto veicola la sfumatura del gesto dello scolpire, che trasmette l’azione di incidere e asportare con colpi secchi e decisi, modellando la figura materiale in maniera conforme all’Idea, senonché stavolta a venir lavorato a suon di scalpello è Polifilo stesso, in un processo accettato e subito che non può non recare con sé sofferenza e trasformazione attraverso il dolore. La ‘scultura’ ideale coincide con l’essere più intimo dell’innamorato, e viene pertanto a richiamare strutturalmente il principio dell’incarnazione, ma nello stesso tempo è un processo doloroso, addirittura sanguinante se pensiamo che la materia prima è fornita dal cuore, dal corpo di chi ama, un processo che come tale non è prevedibile, giacché si apre sul fronte indeterminato dell’esperienza aperta e lacerante dell’individuo. È un altro tocco implicitamente cristiano, o se si vuole cristologico, cristico, che approfondisce un intero immaginario di provenienza classica e medievale, affacciandolo già sul mondo dell’imminente sensibilità cinquecentesca. Non per niente l’immagine vigorosa e ossessionante della scultura che, prima che nel marmo, è scolpita nel cuore dell’artista-poeta dominerà il canzoniere più drammatico del Cinquecento, ancora modernamente e tormentosamente fedele alle regole dell’Amor Cortese di Dante: le *Rime* di Michelangelo (e anche qui il cliché neoplatonico ha impedito sinora una corretta ricezione dell’*intentio auctoris*, che qualcosa vorrà pur dire, soprattutto in personaggi di questa statura).

Queste osservazioni confermano un’interpretazione di tipo iniziatico e sapienziale, ma rovesciano dall’interno l’impostazione arcignamente sofianica di Ariani e Gabriele, e le restituiscono i colori della speranza e dell’umanità, conducendoci al movente sorgivo dell’opera, alla sua vera ragion d’essere. Solo così la stratificazione complessa che Colonna ha rielaborato si dipana nella sua vera estensione e acquista il suo centro intelligibile di gravità.

E, per conseguire questo punto visuale di ben diversa perspicuità, non dobbiamo far altro che inserire il presupposto cristiano dell'incarnazione della *sapientia amoris*, della sapienza divina in Cristo, e di conseguenza nell'umanità, benché tale presupposto si apra ormai su orizzonti inediti di problematicità proto-moderna.

Nella sua raffinata macchinosità, nel suo vertiginoso tendersi tra dilatazione allegorica e istantaneità spazio-temporale, e nel suo edonismo metafisico e cerebrale, il surreale combattimento d'amore in sogno di Polifilo, ci attesta che l'esperienza di fondo dell'Amor Cortese si è destabilizzata e tende a tradursi, nei centri più avanzati quali Firenze e Venezia, in una ricerca della salvezza vicina a un pericoloso cortocircuito tra beatitudine eterna e beatitudini più sublunari, in una percezione del divino che comincia a ritirarsi dal mondo, in una dimensione desiderativa e oggettuale che minaccia di prenderne il posto. Sebbene non sia ancora questa l'atmosfera che si respira nell'*Hypnerotomachia*, è questa la direzione verso cui l'opera si sta muovendo, entro un quadro classico-medievale che l'autore rivisita, ma all'interno di una sensibilità esasperata in cui il desiderio si fa cifra dell'impossibile, di una realizzazione meravigliosa e iperbolica che resta confinata nella dimensione elusiva del sogno. Per chiudere il cerchio, esaminiamo ora l'altro capo della cornice metaonirica e metanarrativa del testo, il momento in cui il protagonista si sveglia e il suo sterminato racconto giunge a un *redde rationem*, restituendoci gli ultimi indizi sull'identità fisico-metafisica della sua Polia.

Il *somnium* da cui Polifilo si accinge a destarsi alla fine del suo labirintico *itinerarium*, che non riesce più ad avere la cristallina interezza dell'*itinerarium mentis in Deum* di san Bonaventura, rivisita gli scenari cosmico-spirituali del paradiso dantesco con un preziosismo che spezza la lucentezza delle visioni medievali e le frantuma in uno scintillante e destabilizzante iato tra soggetto e oggetto:

Et, inulnati amplexabonda gli lactei et immaculati brachii circa al mio iugulo, suavemente mordicula cum la corialata buccula basiantime strinse. Et io propero, la turgidula lingua ioculante zacharissimamente⁴¹ succidula, consaviantila ad extremo interito, et io immerigero in extrema dulcitudine delapso cum mellitissimo morsiunculo osculantila,

⁴¹ Dolcemente, come se si trattasse di zucchero.

più lacessita, me strophiosamente strinse, et, negli amorosi amplexi stringentime, io mirai uno roseo rubore et venerabile nelle sue nivee gene nativo diffuso, cum infectura rosea punicante, cum placido et eburneo nitore della extentula cute, renitente ad summa gratia et decoramento. Et, provocate da extrema dolcezia negli illucentissimi ocelli lachrymule, perspicuo christallo emulante, et circularissime perle più belle di quelle di Eurialo et di quelle della stillante Aurora sopra le matutine rose rosulente, suspirulante quella coelica imagine deificata, quale fumida virgula di suffumigio moscuo et ambraco la aethera petente fragrantissimo. Cum non exiguo oblectamento degli coeliti spirituli, tanto inexperto eosmo⁴² fumulo redolente per l'aire risolventise, cum il delectoso somno celeriuscula dagli ochii mei, et cum veloce fuga se tolse essa dicendo: «Poliphilo, caro mio amante. Vale».⁴³

Il commento di Ariani e Gabriele parla di uno 'scorporamento' dell'"Amata nella mistica Madonna Sapienza",⁴⁴ e, per valutare concettualmente e storicamente questa asserzione, è il caso di rifarsi a un altro passaggio con cui gli studiosi siglano la loro operazione ermeneutica, chiosando un importante passo di poche pagine prima, che qui riporto:

Hora quivi essendo in el conspecto beatissimo de tre presentie, due divine, la tertia pauculo meno che coeleste, como sencia fallo iudicai, mirava in propatulo⁴⁵ et palesemente mysterii et arcane visione, raro agli mortali et materiali sensi permesso cernere. Ma io che per speciale gratia, et singulare indulto, et gratioso privilegio, il tutto era explorante, et diligente et accuratissimo contemplava il divino munere largito che vulnerato a mi gratiosamente offeriva lo ignigeno⁴⁶ Cupidine.⁴⁷

Le "tre presentie" sono quelle divine di Venere e Amore e "la tertia pauculo meno che coeleste" è chiaramente quella di Polia. Il linguaggio è fortissimamente teologico, e rende opportuno il mantenimento di tutte le virgole, sovente sparpagliate nell'incunabolo con capricciosità tipografica, ma

⁴² Da εὖοσμος, fragrante (va mantenuta la grafia dell'originale con l'ed. ARIANI-GABRIELE).

⁴³ HP, p. 464.

⁴⁴ Ed. ARIANI-GABRIELE, p. 1163.

⁴⁵ *In propatulus*: all'aperto, sotto gli occhi di tutti.

⁴⁶ Nato dal fuoco (epiteto di origine dionisiaca).

⁴⁷ HP, pp. 458-459.

qui finalizzate a dare un'enfasi semantica ad ogni singola espressione. Per quanto si potrebbero fare facili chiose sul valore trinitario del numero tre, altrove nell'opera maggiormente riconoscibile, bisogna guardarsi da ogni procedimento di trasposizione meccanica. Il linguaggio allegorico medievale e rinascimentale è capace di ben altre sottigliezze e non gli è necessaria una corrispondenza millimetrica, poiché sia Colonna sia i suoi lettori sapevano che di travestimenti simbolico-mitologici si trattava e che in essi agivano i principii dell'analogia, della prefigurazione e dell'*interpretatio* trasformativa e metalinguistica. Per attingere a un'allusione cristologica e trinitaria basta evidenziare l'espressione "pauculo meno che coeleste", che farebbe pensare a Cristo come seconda persona della Trinità, e che tuttavia non vi si adatta perfettamente, dal momento che il Mediatore cristologico è compiutamente Dio e compiutamente uomo. Ma tutto si chiarisce se ci rendiamo conto che i riferimenti teologici indicano una situazione *in fieri*, un'iniziazione cristiana ancora lontana dal concludersi. L'espressione acquista una significazione cristologicamente appropriata se riferita al rapporto che Polifilo intrattiene con Polia, "pauculo meno che coeleste" in quanto l'incarnazione di Cristo/Polia non è ancora compiuta per il protagonista e si trova, quindi, a non essere ancora né pienamente celeste né pienamente terrestre. Di tutt'altro parere, ovviamente, il commento dell'edizione Ariani-Gabriele:

Nel testo «mirava in propatulo et palesemente mysterii et archane visione, raro agli mortali et materiali sensi permesso cernere»: luogo capitale di enunciazione della dottrina dei sensi «materiali» resi capaci, per intercessione divina («per speciale gratia»), di contemplare («mirava») e percepire sensibilmente («cernere») gli *arcana* celesti. L'evidente ricalco sul famoso *raptus* paolino (2 Cor, 12, 2-4: «Scio hominem ... sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum huiusmodi usque ad tertium caelum ... quoniam raptus in Paradisum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui»), denunciato anche dall'uso di «rapta» [...], non impedisce al Colonna di contaminare il *raptus* con l'ἑποπτεία misterica, sul fondamento mirabilmente percettivo dei «sensi» di cui è dotata l'anima. Ma a differenza del modello dantesco [...], qui comunque assai presente, l'anima contemplante è staccata dal corpo, secondo la dottrina neoplatonica del viaggio dell'anima [...]: il sincretismo del Colonna tocca qui forse il suo punto più alto, per l'oltranza strategica con cui è riuscito a contaminare una

dottrina cristiana come quella dei «sensi spirituali» con l'ascesa noetica di marcatura neoplatonica.⁴⁸

Viene da chiedersi se codesta “oltranza strategica” con cui “contaminare” (il verbo è ripetuto due volte) un cristianesimo mai esaminato per quello che era sia da attribuirsi a Colonna o non piuttosto ai suoi commentatori di cinque secoli dopo. I due dotti studiosi qui, come in altri (non moltissimi) casi, ammettono l'esistenza di un archetipo ipotestuale appartenente alle Scritture cristiane, ma si affrettano a disinnescarlo, rifiutandosi di effettuarne una qualunque analisi interna e dando per acquisita la tesi, mai veramente dimostrata, del sincretismo neopagano a sfondo neoplatonico – e mai dimostrata, è forse il caso di ripetere, per mancanza vuoi di un qualsivoglia raffronto con una posizione cristiana spiegata *in juxta propria principia*, vuoi di una qualche spiegazione filosofico-storica su che cosa intendere per ‘neoplatonismo’. Eppure, come giustificare in un contesto neoplatonico un'espressione come “per speciale gratia”, che giustamente Ariani e Gabriele rendono con la perifrasi “per intercessione divina”? Una perifrasi che è da ritenersi quasi un *lapsus calami*, presumibilmente dovuto al non aver considerato le risonanze teologiche del termine “intercessione”, tant'è vero che nella loro versione moderna del testo i due curatori rendono con un anemico “per eccezionale concessione” il successivo inciso “singolare indulto”, che invece agli occhi di un lettore dell'epoca non poteva che alludere all'istituto para-sacramentale delle indulgenze. Ma limitiamoci al termine per così dire sfuggito al calamo dei commentatori. Non è forse la nozione di “intercessione”, implicante un rapporto personale con un Dio che intercede, e non con un impersonale Uno neoplatonico, una rappresentazione inconfondibilmente cristiana? E che cos'è tale “intercessione”, se non una grazia personale accordata da un Dio affettivamente connotato e sollecito, che vuole mediare fino in fondo per le sue creature, e precisamente nel momento della loro massima crisi e distretta, cioè della loro perdita dell'oggetto? Ai due commentatori moderni sfugge la sottile e penetrante dialettica tra perdita dell'oggetto e suo conseguimento definitivo che è l'anima stessa della mediazione cristiana, interamente incentrata su un Mediatore che accetta di perdere nella sua morte qualsivoglia og-

⁴⁸ Ed. ARIANI-GABRIELE, p. 1158.

getto, a cominciare dal proprio corpo martoriato e annientato, per ritrovarlo nella Resurrezione, e che riesce a compiere questo miracolo perché lo fa per amore. Non è questa una *sapientia amoris* di ben altro segno rispetto a quella di cui parlano Ariani e Gabriele? E se fosse esattamente questo che Colonna sta cercando di dire ai suoi lettori di fine XV secolo, del tutto convinti di aver bisogno, nella loro condizione terrena segnata dall'esperienza ambigua del desiderio, della grazia divina e degli indulti che la rendevano più accessibile? A dare la ratifica ultima e prima a questa lettura provvede il passo della II Corinzi, opportunamente citato da Ariani e Gabriele, ma senza sospettare quali ne siano le implicazioni.

Il passo paolino va letto nella sua cornice citatoria e nel formidabile messaggio teologico che intende trasmettere alla comunità di Corinto. L'apostolo, infatti, aggiunge che Dio, ai fini di non farlo montare in superbia per il privilegio accordatogli di essere *raptus in Paradisum* e di udire in tale sede ultraterrena *arcana verba*, gli ha inflitto un pungolo doloroso confitto nella sua carne (*datus est mihi stimulus carnis meae* – 12, 7), un pungolo che dal contesto si intuisce avere una natura sessuale. Questo tormentoso *stimulus carnis*, che accomuna Paolo ai suoi destinatari, sembrerebbe vanificare l'incredibile privilegio appena descritto, ma è proprio qui che l'Apostolo effettua il suo geniale rovesciamento nell'appellarsi al principio centrale della mediazione critica quale la sua teologia l'ha riconosciuta, ossia che sono precisamente le infermità e le debolezze a rendere forti poiché consentono alla grazia di Gesù crocifisso di intervenire nella sua piena potenza. Questo significa che l'irrisarcibile perdita dell'oggetto e della dimensione oggettuale nell'esperienza umana del peccato e della sofferenza è per l'appunto ciò che attiva la redenzione di Cristo e le assicura piena efficacia salvifica. Quale messaggio possiamo immaginare più adatto alla tormentosa esperienza del desiderio che possiamo legittimamente attribuire a Colonna, per la vividezza di tante sue descrizioni sensuali e per quel poco che su di lui lasciano trapelare le fonti coeve?

Una volta che ci collochiamo nell'unica prospettiva ermeneutica e contestuale da ritenersi corretta, tutte le supposte contraddizioni e tutti i supposti sincretismi di colpo scompaiono, e non abbiamo ragioni per non riconoscere nella sapienza di cui ci parla Colonna ciò che vi vedeva la poesia mistica del Trecento, con la necessaria via di ritorno rappresentata dalla realizzazione umana e incarnata di tale Sapienza. Lo 'scorporamento' di cui parla

la conclusione dell'*Hypnerotomachia* non è in alcun modo leggibile in chiave neoplatonica, ossia come negazione corporea, come disincarnazione, che nei miei termini equivarrebbe a un'intenzionale e polemica desostanzializzazione oggettuale. Innanzi tutto Polifilo si riferisce a una percezione sostanzialmente e perfino pubblicamente esperita ("mirava in propatulo et palesemente"), non incorporeamente negata, anche se è indubbio che alla fine prevalga il registro della privazione. Ma anche se a prevalere nella chiusa dell'opera è una luttuosa sottrazione d'oggetto, nessuna de-corporeizzazione neoplatonica è in grado di spiegare l'atmosfera di doloroso commiato e anzi di cordoglio che nettamente prevale, non algida rievocazione allegorica, ma sincera espressione, entro il raffinato linguaggio simbolico adottato, di esperienze personali che l'autore vuole trasmettere al suo pubblico facendogliene cogliere la struttura esistenziale e religiosa. Il che non significa che tutto vi sia risolto, al contrario, perché la lettura cristiana dell'esperienza umana, se sviluppata fino in fondo, ne rende riconoscibili la fragilità e l'incompiutezza, ora avvertibili anche a livello storico per il momento critico in cui Colonna compone e pubblica il suo *opus magnum*.

Al di là della realizzabilità o meno per noi del *somnium* che ci racconta, resta che Colonna vorrebbe la piena incarnazione della Sapienza nel corpo dell'Amata, il compimento della sua incarnazione "pauculo meno che coeleste", della cui presenza egli gode durante lo svolgimento puntiforme del *somnium*. Questa stessa costruzione vertiginosamente illusiva sottolinea però che questo ideale non ha più per l'autore la consistenza di cui godeva ai tempi di Dante, e in tal senso è legittimo parlare di un'effettiva sottrazione di oggetto, di una perdita di sostanzialità corporea: la mediazione cristico-desiderativa "pauculo meno che coeleste" è destinata a scomporsi in una trascendenza troppo 'celeste' e in un'immanenza troppo terrena. Mentre al termine della *Commedia* le infinite meraviglie della creazione si legano in un'unica *complexio oppositorum* che non abbandonerà più il poeta, qui questa stessa *complexio* si spezza e si frange in infinite schegge di vetro prezioso, in un'indistinzione tra immagini minerali e naturali e dettagli allucinatamente anatomici, resi con la squisita rigidità lignea degli affreschi ferraresi al Palazzo di Schifanoia. La mirabolante descrizione unitiva si rompe in una esornativa cascata di diminutivi e vezzeggiativi che finiscono per frantumare tutto quello che toccano. È rappresentativo e assume valore di epitome il sintagma: "cum veloce fuga

se tolse”. Polifilo si era rivolto subito prima a Polia con un elegante gioco di parole intorno al *nomen auctoris*: “Tu sei quella solida columna et colume⁴⁹ della vita, et verace et immobilissimo appodio”, ma non è difficile constatare che, nel fuoco pirotecnico di esuberanze aggettivali e di giustapposti e contrapposti dettagli, codesta “solida columna” si scompone come in un caleidoscopio. L’ambigua sospensione pre-narrativa e pre-oggettuale dell’*insomnium* ritorna ed è consegnata al lettore. Si spalanca il rischio di passare dal *somnium* intermediale e mediatorio di antichità e medioevo a un immaginario soggettivo ripiegato su di sé e da ultimo deprivato di oggetto, che è come dire privato di quella soggettività che in assenza di oggetto non può autocertificarsi di esistere. In queste caratteristiche antitetiche, eppure dinamicamente compresenti, in questa tensione ancipite consistono l’incipiente modernità e la residuale arcaicità dell’*Hypnerotomachia*.

Molto di più ci sarebbe da dire sull’impatto che l’opera avrà sulla cultura veneziana, italiana ed europea, e qui mi limito solo ad accennare alla risposta che agli stessi problemi, e nel medesimo ambiente, darà Pietro Bembo con *Gli Asolani* (I ed. 1505), dialogo d’amore articolato in tre giornate presso la corte di Caterina Cornaro e presentato sotto la veste del prosimetro, interconnessione testuale e argomentativa di prosa e di poesia che si rifà al precedente letterario e spirituale della *Vita nuova* di Dante.⁵⁰

Bembo risponde agli stessi problemi di mediazione cortese e cristiana adombrati da Colonna, ma lo fa seguendo una logica ormai profondamente mutata, e del tutto rispondente alla nuova sensibilità del Cinquecento, declinata in chiave squisitamente veneziana, giacché Bembo sviluppa una riflessione di grande momento sul futuro di Venezia e dell’Italia in un’Europa ormai affacciata su orizzonti mondiali lontani dalle rotte mediterranee che avevano reso potente e opulenta la Serenissima. Le potenzialità politiche e pubbliche dell’operazione di recupero oggettuale tentata da Colonna nella dimensione

⁴⁹ Culmine (lat. *columen*).

⁵⁰ Ho sviluppato il confronto tra l’*Hypnerotomachia* e Pietro Bembo nell’articolo *Dall’«amor sognato» all’«amor ragionato»*. *L’Amor Cortese nell’«Hypnerotomachia Poliphili» e ne «Gli Asolani» di Pietro Bembo*, di prossima pubblicazione su “Hvmanistica”.

emblematica e ripiegata del *somnium* escono allo scoperto e diventano programma di rifondazione culturale, spirituale, e finanche linguistica, capace di parlare ai popoli europei e alle loro classi dirigenti così come all'individuo che in queste nuove realtà si muove con una consapevolezza crescente. Si apre la più alta stagione del Rinascimento italiano, con le sue splendide acquisizioni e le sue inesplorate soglie di criticità, e tra le cause prossime che hanno stimolato cambiamenti tanto imponenti va annoverata l'*Hypnerotomachia*, assieme all'ambiente veneziano il cui contributo creativo alla piena fioritura rinascimentale, complice la stessa successiva carriera di Bembo, è stato storiograficamente oscurato dal prevalere unilaterale del paradigma tosco-romano.

Anna Klimkiewicz

Hypnerotomachia Poliphili – per un sincretismo culturale

Il Quattrocento, come ogni epoca, tende a trovare un proprio modo di descrivere l'universo, conforme ai contesti storico-culturali da cui nasce e adeguato all'immaginario individuale e collettivo in cui si forma. Se per indicare un peculiare significato dell'umanesimo italiano, vogliamo partire dagli studi di Eugenio Garin, ci troviamo davanti a un'interpretazione spazio-temporale dell'epoca che vede i suoi meriti in “un dialogo interumano fuori spazio e fuori tempo” e con ciò dichiara di non riconoscere limitazioni al pensiero e all'agire umano, affermando, invece, la possibilità, anzi, la necessità di oltrepassarne i confini.

Il capolavoro di Francesco Colonna, *in primis*, parla dell'unione di spazi separati tra realtà contigue e appartenenti alla stessa cultura o a culture differenti che si riconoscono a vicenda e, *in secundis*, si riferisce alle dimensioni dello spazio conosciuto e del mondo noto, in quanto delimita terreni, luoghi o aree geografiche realmente esistenti. Accanto ai confini spaziali che indicano le estremità di territori, edifici, oggetti e strutture architettoniche, un loro ruolo acquistano i confini temporali che testimoniano una consapevole coscienza della fine di un'epoca e del passaggio a un'altra, concetti che Colonna unisce con quelli legati alla sfera ideologica e religiosa. Siamo davanti a un'opera che secondo *intentio auctoris* può essere letta in modi diversi e a svariati livelli: come

storia d'amore, come guida archeologica fra le rovine del passato, come viaggio iniziatico, come manuale di filosofia quattrocentesca, per indicarne solo alcuni: infatti, nel testo c'è tutto quello che ha da trasmettere l'umanesimo italiano. Dietro le vicende del romanzo, che a livello narrativo si mostrano abbastanza facili da sintetizzare, si nascondono più profondi significati filosofici e culturali, che trovano la loro migliore manifestazione nelle tendenze che si prestano molto bene all'analisi della visione di Francesco Colonna in chiave sincretistica, caratteristica per l'area mediterranea e mediorientale.

In questo contributo mi propongo di riflettere sulla lettura del capolavoro di Francesco Colonna, partendo dalle nozioni topologiche in quanto espedienti della descrizione dell'universo umano e cosmico che determinano l'idea del sincretismo, inteso come conciliazione di diverse esperienze culturali, intellettuali e religiose ed espresso dalla trasgressione di confini e limiti.¹ In seguito, vorrei soffermarmi sulle possibilità interpretative che esse offrono e proporre un percorso sulla scia delle tavole illustrative a tutta pagina intercalate nel testo. Di particolare interesse saranno i significati comportati dalle prime due silografie a piena pagina e dall'ultima, in quanto si riferiscono ai punti estremi della fase iniziale e di quella finale del viaggio dell'eroe e trasmettono messaggi cruciali dell'umanesimo italiano sulla simbolica natura delle cose, in grado di svelare i legami tra la materia e l'idea, la realtà e l'arte e, anzitutto, tra culture differenti, lontane nello spazio e nel tempo.

Alla base di diversi modelli di concettualizzazione del mondo e dei fenomeni presenti negli spazi simbolici sta la topologia con le sue nozioni e i suoi oggetti che permettono di indicare analogie e somiglianze indirette tra svariati testi di cultura. La topologia, infatti, nel senso generale di spazio, si presta molto bene a un approccio elementare all'analisi della visione di Francesco Colonna che la trasmette ricorrendo alle elementari nozioni matematiche e letterarie in grado di esprimere le somme capacità della *mens humana*. Lo studio delle forme stabili e universali trova la sua migliore realizzazione in quella branca del sapere che si fonda sui concetti come limite, connessione, convergenza,

¹ Sull'aspetto religioso del sincretismo, cfr. R. PETTAZZONI, *Sincretismo e conversione nella storia delle religioni*, "Bulletin du Comité international des sciences historiques", 18, 1933, pp. 24-31.

continuità. Se l'*Hypnerotomachia* è una proposta filosofico-sincretistica in cui appaiono elementi della topologia e dell'aritmetica dell'ordine, contrapposte a quelle del caos e dell'emergenza, vanno esaminate le funzioni del *limes* e del *finis*, in quanto espedienti della descrizione dell'universo umano e cosmico dell'autore che nelle quantità, nei numeri, nelle strutture e nei calcoli vede una forma di cognizione dell'universo non solo cosmologico, ma anche storico-culturale. Susseguiranno i metaforici confini dell'anima che, come diceva Eracrito, non si riescono a trovare: "Per quanto tu possa camminare, e neppure percorrendo intera la via, tu potresti mai trovare i confini dell'anima: così profondo è il suo logos".²

Quali sono i contesti e i modi, in cui il confine e il limite edificano, passo per passo, il mondo nel romanzo del Colonna? Nel viaggio che compie Polifilo per ricongiungersi con la sua amata Polia non esistono i confini temporali: gli elementi dominanti della realtà rappresentata prendono le forme di edifici e di oggetti che con il loro aspetto richiamano gli antichi mondi, egizio e greco-romano e, al tempo stesso, il mondo dell'Italia quattrocentesca; è un'evocazione del passato e del contemporaneo, sempre in riferimento a tutto il sapere umano sull'arte e sul pensiero dei paesi lontani, sulle loro culture e credenze. Gli elementi della realtà rappresentata coesistono con la poetica del sogno dominata da svariate strutture e raffigurazioni; l'immaginazione creativa attinge qui alla conoscenza dei principi dell'architettura, ma le fascinazioni architettoniche non hanno limiti, perché nel mondo onirico può accadere tutto e possono esistere ogni sostanza e ogni forma. Le costruzioni e le forme descritte nell'*Hypnerotomachia*, che sono irreali, ma potrebbero esistere in realtà, nello spazio narrativo segnano le tappe del viaggio dell'eroe. Mentre il viaggio avanza, permettono di svelare e chiarire le successive questioni della filosofia di conoscenza, allargando l'orizzonte del sapere sulle cose del mondo e dell'uomo. Le singole fasi del percorso di Polifilo sono delimitate da diverse costruzioni e vari elementi architettonici: la strada conduce dall'oggetto all'oggetto e ciascuno di essi è una rappresentazione figurativa di un problema filosofico o di un'impronta culturale. Uno dei primi edifici che incontra Polifilo è una struttura ibrida i cui singoli componenti appartengono a culture diverse: greca, latina e quella egizia in particolare. In parte tempio, in

² D.K. 22 B 45.

particolare propileo, in parte piramide ed in parte obelisco, la struttura rappresenta l'unione dei mondi distanti nello spazio e nel tempo. La dettagliata descrizione della piramide è accompagnata dall'illustrazione silografica che rappresenta la costruzione nella sua dimensione completa e nella sua piena bellezza.³ È una delle prime illustrazioni del libro, che ne offre ben centosettantadue, la quinta in generale e la prima a tutta pagina e a figura isolata.⁴ L'armonia fra il testo e l'immagine non è una semplice conseguenza della capacità decorativa in rapporto alla pagina, o facoltà calcolativa utilizzata per guadagnare spazio nel corpo del libro, ma il risultato di una raffinata tecnica e strategia di narrazione iconico-testuale tesa a raggiungere una perfetta complementarità tra la parola e la figura. Considerati la tipologia e i modi della disposizione delle illustrazioni nel libro, si osserva che le figure a piena pagina sono dodici, numero di forte significato simbolico, che rispecchia un modello cosmico di pienezza e di armonia ed esprime la conclusione di un ciclo compiuto. Le silografie a tutta pagina sono distribuite nel modo seguente:

b v: piramide.

b vii v: elefante.

c viii r: porta del tempio.

f v: fontana.

m vi r: Priapo con la falce.

n iii r: "miraveglioso tempio".

q v v: antico epitaffio nel "destructo tempio".

q viii r: antico epitaffio nel "destructo tempio".

r ii r: struttura sepolcrale con le ceneri della regina Artemisia.

r iii r: sepolcro con due busti.

r iiii r: sepolcro con un'arca con due porticine.

F iii v: "epitaphium Poliae" ed "epitaph. ubi Pol.loquitur".

³ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, vol. I, p. b v. I volumi di riferimento in questo articolo sono: per la riproduzione del testo aldino del 1499 – *HP*, vol. I; per la tr. it. – *ivi*, vol. II.

⁴ Sull'*Incisione* cfr. C.A. PETRUCCI-M. PITTALUGA, *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, 1933, vol. XVIII; [on-line:] [http://www.treccani.it/enciclopedia/incisione_%28Enciclopedia-Italiana%29/] – 12 XI 2020.

Le prime due illustrazioni a piena pagina sopracitate – piramide (b i v) ed elefante (b vii v)⁵ – si riferiscono al termine della fase iniziale del viaggio di Polifilo che si ritrova “in una convalle, la quale nel fine era serata de una mirabile clausura cum una portentosa pyramide de admiratione digna, et uno excelso obelisco de sopra”.⁶ Quell’enorme oggetto architettonico che costituisce il primo punto nodale nel percorso dell’eroe, unisce i due simboli della cultura orientale: la piramide e l’obelisco. La costruzione è testimone delle culture antiche e l’espressione dell’interesse degli umanisti verso l’Oriente e le cose egiziane in particolare⁷ e, come leggiamo negli scritti ficiniani: “[...] Ægyptiis præfuisse, eisque leges ac literas tradisse, literarum vero characteres in animalium, arborumque figuris instituisse”.⁸

Le monumentali costruzioni egiziane non hanno eguali in ambito occidentale; l’obelisco, insieme con le piramidi, è un tipo di *simulacra Ægypti*: istoriato da geroglifici è trasmettitore dei segni ieratici, della scrittura dei sacerdoti, alla quale deve essere consegnata l’antica sapienza.⁹ Nondimeno, la funzione dell’obelisco polifilescio non è religiosa: l’oggetto, attraverso segni antichi, nelle lingue del passato e del presente esprime dei concetti universali e costituisce il *finis* di una tappa iniziatica nel percorso di chi vuole scoprire e determinare il proprio posto nell’universo. Nell’*Hypnerotomachia* l’obelisco e la piramide si uniscono in una struttura singola e diventano un oggetto unico, simbolo dell’unione dei significati che porta ognuna delle dette costruzioni. Tale complesso e bizzarro edificio rappresenta la somma del sapere e dell’arte di paesi antichissimi, considerati culla della conoscenza e terra di

⁵ Per la riproduzione delle xilografie (b i v) e (b vii v) v. rispettivamente la fig. 12 e la fig. 14 nel testo di N. Koch in questo volume. Anche la fig. 7 e la fig. 13 nella parte “TAVOLE”.

⁶ *HP* a vi v.

⁷ Cfr. P. CASTELLI, *I geroglifici e il mito dell’Egitto nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1979, p. 7. Sui geroglifici nell’*Hypnerotomachia* v. K. GIEHLOW, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Wien-Leipzig, Tempsky, 1915; K. GIEHLOW, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, tr. ingl. R. RAYBOULD, Leiden, E.J. Brill, 2015, pp. 94-149. Sulle influenze filosofiche orientali v. in particolare E. GARIN, *Il platonismo e la dignità dell’uomo*, in: IDEM, *Umanesimo italiano*, Bari, Laterza & Figli, 1973, pp. 106-132.

⁸ M. FICINO, *Opera omnia*, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1576, p. 1836.

⁹ P. CASTELLI, *I geroglifici...*, cit., p. 8.

sapienti, che ora trasmettono il loro messaggio all'occidentale cultura quattrocentesca e, in particolare, conferma l'interesse per la sacra scrittura del sapiente Egitto, ricollegabile alla ricerca della lingua universale dell'umanità degli intellettuali tesi a conciliare le tradizioni antiche e bibliche. Nelle immagini geroglifiche, destinate esclusivamente agli "iniziati", si vedeva una trasmissione della scienza esoterica della potenza dei simboli "non detti" che solo gli dei possono intendere,¹⁰ e ora è Polifilo a misurarsi con i contenuti espressi non solo dalla scrittura pittografica, ma anche dall'intero oggetto che trova sul suo cammino.

Le opere egizie, riportate in primo piano dopo la scoperta di Horapollone diventarono esempi da prendere a modello per i soggetti delle storie e per i monumenti, lo erano anche i ritrovamenti romani e greci. La piramide con l'obelisco è il primo edificio che Colonna descrive a lungo e dettagliatamente con l'intenzione di ideare una costruzione remota, precisamente misurata e satura di un grandioso mistero. È una costruzione primigenia che con la sua immensità sovrasta ogni opera umana:

Imperò che questa amplissima structura sencia fallo excede la insolentia Aegyptica. Supera gli meravigliosi labyrinthi. Lemno quiesca. Theatri sa mutiscano, non si aequa el dignificato Mausoleo. Perché questo certamente non fue inteso da colui, che gli septe miracoli, overo spectacoli del mondo scripse. Né unque in alcuno saeculo, né viso, né excogitato tale, silendo etiam el sepulchro mirabile di Nino.¹¹

Il progetto della struttura ibrida presentata a pagina b *v* attinge ai capolavori dell'architettura elencati dal Colonna e oltre all'ispirazione egiziana pare chiara, come osserva Hülsen, l'influenza dei miracoli dell'antica Grecia, specie quella del "dignificato Mausoleo":

[...] il disegno polifiliano non è altro che un tentativo di ricostruzione di uno dei più nobili monumenti greci, conosciuto agli umanisti del Quattrocento soltanto dalla letteratura antica [...] cioè il mausoleo di Alicarnasso, annoverato già nell'antichità fra

¹⁰ JAMBlico, *De mysteriis Aegyptiorum*, II, 11, 96-97. Cfr. J. SOKOLSKI, *Wstęp*, in: HORAPOLLON, *Hieroglify*, tr. J. KROCZAK, Wrocław, W.U.W., 2003, p. 11.

¹¹ *HP* b iii *v*.

i sette miracoli del mondo, e descritto con grande esattezza da Plinio il giovane nel libro XXXVI della *Naturalis Historia* (30-31).¹²

Fra le prove di una ricostruzione del mausoleo di Alicarnasso¹³, di particolare interesse, secondo la descrizione pliniana, sarebbe il disegno attribuito a uno dei probabili cooperatori per la parte artistica dell'*Hypnerotomachia*, Giovanni Monsignorì, detto fra Giocondo da Verona.¹⁴

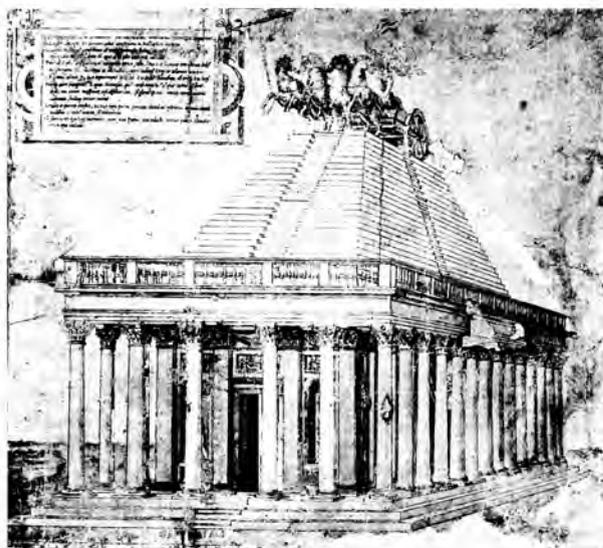


Fig. 1. Fra Giovanni Giocondo da Verona (1433 ca. – 1515): *Ricostruzione del mausoleo di Alicarnasso*. Firenze, Galleria Uffizi, il foglio Uffizi 240.

“Il basamento quadrato con l’ornato di colonne, la piramide a gradini si trovano anche qui; soltanto in cima, conforme alla descrizione pliniana, vi

¹² CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili e le antichità di Roma*, estratto dal vol. XII, anno XII, dispensa 5-66 della “Bibliofilia”, Firenze, Olschki, 1910, pp. 9, 11.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ H.A. GEYMÜLLER, *Cento disegni di architettura d’ornato e di figure di Frà Giovanni Giocondo*, Firenze, Bocca, 1882, p. 37. L’ipotesi di una cooperazione per la parte artistica dell'*Hypnerotomachia* di Fra Giovanni Giocondo da Verona, che nel 1511 pubblicò a Venezia la prima edizione illustrata del *De Architectura* di Vitruvio, avanzata da Domenico Gnoli, è negata da CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni...*, cit., pp. 9-13.

è la quadriga colla statua del Re, invece dell'obelisco polifiliano” – rimarca Hülsen.¹⁵ Comunque sia, la composizione polifilesca rappresentata da dettagli che “l'arte antica non avrebbe mai congiunti insieme”¹⁶ è un invito a una reinterpretazione delle idee simboleggiate da ogni particolare del complesso che parla di una cultura universale. L'obelisco posto sopra la piramide costituisce un *novum* rispetto all'immagine di Plinio e anche se i due oggetti sono congiunti e formano l'unica struttura, rimangono ben identificabili come oggetti singoli, e ognuno di essi è carico di significati metaforici e filosofici.

Per il percorso spirituale di Polifilo il ruolo dei caratteri egizi si riduce in generale a quello delle “chiavi per penetrare nella dimensione misterica” che fungono da ambiguo tramite alla conoscenza.¹⁷ La piramide che incontra Polifilo è decorata di scritte in diverse lingue, messe l'una accanto all'altra, e tale disposizione indica il legame tra culture diverse, ma accomunate dall'arte, dal pensiero e dalla scrittura. Della prima epigrafe incisa sull'obelisco della piramide (b ii *verso*) non si ha nel testo una citazione esplicita e diretta, sappiamo, tuttavia, che alla base della costruzione raffigurata è impiombata una targa di bronzo che dice: “Sotto poscia della prona piana del Obelisco, una tabella aenea era implumbata resupina, cum antiqua scriptura de notule nostrate, de Graece et Arabe, per le quale pienamente io compresi, al summo Sole quello dedicato”.¹⁸ L'obelisco è quindi dedicato al Sole, similmente agli obelischi reali che simboleggiavano il dio del sole Ra che si diceva fosse un raggio di sole pietrificato dell'*aten*, il disco solare.¹⁹ L'iscrizione è nella lingua “nostra”, accompagnata da quella greca e araba, argomento su cui si tornerà più avanti.

La lunga descrizione della struttura piramidale data dal Colonna, si sofferma su due oggetti: la scultura di bronzo di un cavallo alato con dei putti romani in groppa e la statua – già menzionata – di un gigantesco elefante su cui si leva un obelisco con dei geroglifici incisi e ambedue possono essere citate come esempio di trasgressione dei confini dello spazio, delle culture e del tempo. La rappresentazione dell'elefante polifilesco conduce alle idee del

¹⁵ CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni...*, cit., p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ O. PELOSI, *Cinque saggi sul Polifilo*, Salerno, Edisud, 1987, p. 17.

¹⁸ *HP* b viii r.

¹⁹ Qui da notare la tradizione pliniana che parla di “obeliscos vocantes Solis sacros. Radiorum eius argumentum in effigie est”. Cfr. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 537.

Physiologus, testo creato al fine di sostenere i cristiani egiziani nella comprensione della natura secondo i principi della nuova religione che ormai si affermava nei territori dell'Impero romano. Sulla scia della scuola alessandrina, il mondo vi è percepito come un riflesso della realtà spirituale e immateriale, mentre la natura è interpretata secondo le idee della religione cristiana. Così, l'immagine complessiva del creato e la concezione delle cose dell'universo si esprimono nelle raffigurazioni di una continua lotta tra il bene e il male, del conflitto tra il positivo e il negativo e gli stessi principi del cosmo e dei suoi elementi sono visti in un incessante processo di compenetrazione e di fusione. Le descrizioni simboliche di animali e di piante reali e immaginarie contenute nel testo, lette in chiave allegorica attraverso citazioni delle Scritture, si riferiscono ai significati metafisici che descrivono il cosmo e i diritti umani. Secondo il Fisiologo, gli elefanti sono effigi dei primi genitori che quando abitavano nell'Eden non conoscevano l'unione carnale, come gli elefanti che non desiderano congiungimento sensuale. Si diceva, poi, che non avessero articolazioni alle ginocchia, per cui quando cadevano e non erano più in grado di rialzarsi si mettevano a barrire chiedendo aiuto. In loro soccorso arrivavano dodici altri elefanti, ma nessuno riusciva a rialzarlo:

Così arrivò il grande elefante, cioè la Legge, e non poté portarlo, poi arrivarono i dodici elefanti o un gruppo di profeti, ma non riuscirono neppure a sollevare un uomo caduto, dopo che tutti loro un santo elefante di spirito venne e sollevò l'uomo dalla terra. Il più grande di tutti divenne schiavo di tutti: si umiliò, assumendo la forma di uno schiavo, per salvare tutti. Dopo di tutti è arrivato il santo elefante spirituale e ha sollevato l'uomo da terra. Il più grande di tutti è divenuto schiavo di tutti: ha umiliato se stesso per salvare tutti.²⁰

Con il Fisiologo l'elefante entra nell'immaginario letterario-religioso come simbolo della Legge e sostegno dell'uomo caduto a causa del peccato originale. La scultura dell'elefante nell'*Hypnerotomachia* se racchiude in sé significati tramandati da diverse tradizioni orientali e occidentali (e non è questo il luogo in cui ci vogliamo soffermare), si presta alle interpretazioni delle idee e del sapere di varie culture e zone in contatto. Il cubo di pietra su cui

²⁰ *Il Fisiologo*, a cura di F. ZAMBON, Milano, Adelphi, 1975, *passus* 43.

è posta la statua riprodotta nell'illustrazione b vii *v* dal lato mostrato nella silografia del libro è coperto di scritti geroglifici, l'altro lato invece, nascosto nell'illustrazione, è coperto da scritte che dovrebbero chiarire il senso delle epigrafi geroglifiche. Anche le scritte geroglifiche dell'obelisco posto sul dorso dell'elefante sono accompagnate da iscrizioni latine, greche e arabe: vi si trova una specie di sella con un pettorale sul quale sono scritte le parole: "cerebrum est in capite"; sulla fronte dell'animale è posta, invece, una lamina con le parole in arabo e in latino:

Dalla quale uno ambizioso ornato, summamente notabile di eramento traiectato per sopra il suo amplissimo fronte pendeva, di dui quadrati composito, cum liniamenti elegante. Nella planitie dil quale (di foliatura undicular circundata) vidi alcune littere Ionice, et Arabe le quale cusi diceuano.²¹

Con ciò Colonna riconferma che la lingua e la scrittura araba acquistano un posto accanto alla lingua latina e greca: ed è una conquista filologica degli intellettuali quattrocenteschi che ampliano i loro studi e indirizzano le ricerche verso il mondo e le tradizioni orientali.²²

Le iscrizioni arabe che cita il testo di Polifilo sono tre: la prima è riportata sul foglio b ii *v*, la seconda sul foglio b vii *r*, e la terza sul foglio h viii *r*. La prima delle epigrafi non è illustrata, le altre due sono accompagnate dalle rispettive silografie. Le iscrizioni silografate hanno un'estrema importanza non tanto per lo stesso libro, ma per la storia della lingua araba, in quanto costituiscono il primo testo arabo pubblicato a stampa nel mondo.²³ Il libro

²¹ *HP* b vii *r*.

²² Il fenomeno assume un'importanza particolare quando Giovanni Pico della Mirandola esprime il progetto di una conciliazione degli scritti testamentari contrastanti, ma collazionabili, e Marsilio Ficino propone un confronto dottrinale fra le religioni giudaica, cristiana e musulmana. Sulla medesima linea di riflessione insisteva ancora *De ente et uno* di Giovanni Pico della Mirandola dell'anno 1491 con l'idea di ricostruire i tratti essenziali di una filosofia universale, che guidi alla concordia fra diverse correnti di pensiero sorte sin dall'antichità che, accomunate dalla sapienza e dall'aspirazione al divino, culminano nel messaggio cristiano della Rivelazione. M. FICINO, *De christiana religione*, Firenze, 1474 e G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De ente et uno*, 1492, recentemente pubblicato in: *De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. GARIN, Torino, Nino Aragno, 2004.

²³ M.A. PIEMONTESE, *Le iscrizioni arabe nella «Poliphili Hypnerotomachia»*, in: CH. BURNETT-A. CONTADINI, *Islam and the Italian Renaissance*, London, Warburg Institute, 1999, p. 207.

non cita epigrafi arabe a sé stanti, tutte si presentano accompagnate da un'altra lingua. Per questo pare significativa la scelta delle lingue delle iscrizioni che sono citate in latino, in greco e in arabo la prima; in greco e in arabo la seconda, e in greco, latino, ebreo ed arabo la terza.

Le altre due epigrafi arabe sono riportate in contesti testuali diversi, anche se la prima di esse, la sopracitata (b vii r), rimane nell'ambito della stessa struttura figurativa dell'obelisco. Come menzionato, questi tracciati arabi sono illustrati in silografie: l'epigrafe (b vii r) si trova incisa sulla figura dell'elefante, sulla fronte dell'animale che fa parte della struttura piramidale, dove è posta una lamina con un testo bilingue, in greco e in arabo.

La scia epigrafica conduce all'interno dell'elefante; dentro ci sono due figure incoronate e nude, poste su due sarcofagi: nella parte posteriore è presente la figura di un uomo che con la mano destra tiene uno scettro rivolto verso il davanti e con la mano sinistra si appoggia su uno scudo a forma di teschio di cavallo. Qui si leggono parole in tre lingue: ebraico, greco e latino. Così il greco e il latino rimangono la base stabile di comunicazione e di trasferimento dei contenuti culturali, mentre al posto dell'arabo è presente la lingua ebraica. Il significato delle iscrizioni rimane inspiegato, ma chi segue attentamente la narrazione arriva al momento del racconto in cui la ninfa Logistica rivela a Polifilo che la chiave per chiarire il senso dei messaggi si trova proprio sulla testa dell'elefante, che è l'elemento che indica il dito della donna.²⁴ Vi è incisa una piastra di metallo con una sentenza bilingue, questa volta in greco e in arabo:

Adverti che sopra del suo fronte dipende l'ornato cum quella ancipite descriptione, la quale in materno et plebeo sermone dice. Fatica et industria. Imperoché nel mundo chi vivendo vole thesoro havere, lassi stare el marcescente ocio, significato per il corpatio, et toglì la decorata testa, che è quella scriptura et harai thesoro affaticantise cum industria.²⁵

Secondo le spiegazioni della ninfa, la figura maschile racchiusa nell'elefante rappresenta il corpo e l'ozio, la figura femminile, invece, l'intrapren-

²⁴ F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 146.

²⁵ *HP* h vi v.

denza e la comprensione. Qui si va verso la sfera teologica e spirituale: è un'esortazione a superare la dimensione fisica e a formare una mente forte, per avere il "thesoro", ovvero la saggezza divina e l'emanazione della luce dall'uno, simboleggiate dall'obelisco. La scelta dei due idiomi e l'accostamento fra greco e arabo indicano la complementarità del sapere scientifico e filosofico comunicato attraverso le rispettive lingue e culture.²⁶ Si tratta di un possibile parallelismo tra pensiero sapienziale occidentale e orientale, espresso attraverso l'idea umanistica di conciliazione delle filosofie e delle visioni del mondo contrastanti, ma integrabili, se inserite in un contesto nuovo, che non sia riletto ed interpretato secondo rigide norme dell'uno o dell'altro sistema filosofico-culturale. Il senso italiano corrisponde al significato greco, ma non è corrispettivo all'arabo che si legge come "fatica e conoscenza" o "opera e conosci". Tuttavia, in entrambe le versioni, dette parole possono essere intese come una variante del motto benedettino *ora et labora* e della dantesca idea di "virtude e conoscenza".²⁷

Fino ad ora, il significato di *finis* viene emblemizzato da distinte lingue di diverse zone temporali e culturali poste l'una accanto all'altra; il confine viene cancellato proprio mediante l'accostamento di vari idiomi tesi a esprimere un'idea simile; diverse lingue messe insieme simboleggiano l'unione di culture che si complimentano e trasmettono la stessa connessione: *virtus-labor*, ossia l'idea della fatica intellettuale che porta alla conoscenza. Il concetto è illustrato in una delle scene nodali dell'*Hypnerotomachia* che rappresenta il momento della scelta della via che deve compiere Polifilo, trovandosi davanti alle tre grandi porte, ornate dalle iscrizioni "di charactere Ionico, Romano, Hebraeo, et Arabo" che portano alla *Cosmodoxia* (Gloria del Mondo), quella a destra, alla *Theodoxia* (Gloria di Dio), quella a sinistra, e alla *Erototrophos* (Madre d'Amore), la porta centrale (h viii r). La scena parla della "giusta scelta" della via nella vita, ma in questa scelta c'è posto per la cultura unita da un linguaggio comune, espresso dall'accostamento delle lingue, fino ad allora mai sperimentato. Pare significativa la scelta delle lingue delle iscrizioni che sono citate in latino, in greco e in arabo la prima; in greco e in arabo la seconda, e in greco, latino, ebreo ed arabo la terza. Le lingue ivi riportate sono le tre

²⁶ M.A. PIEMONTESE, *Le iscrizioni arabe...*, cit., p. 207.

²⁷ Ivi, p. 208.

lingue sacre per eccellenza: l'ebraico, il greco e il latino,²⁸ cui se ne aggiunge una quarta: l'arabo.

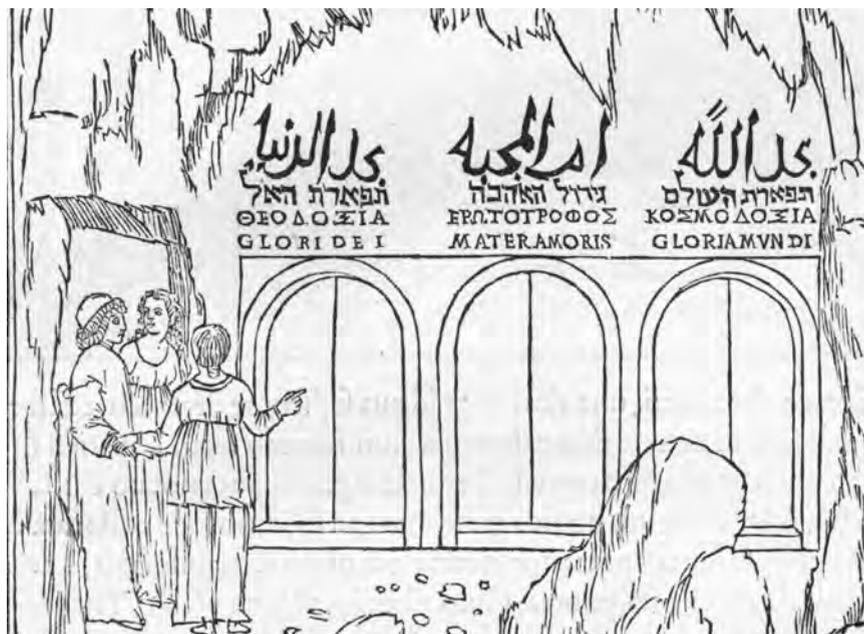


Fig. 2. HP h viii r (dettaglio).²⁹

Qui le lettere arabe sono disegnate da qualcuno che, con ogni probabilità, non conosceva la lingua e aveva soltanto copiato i caratteri, tuttavia i caratteri grafici sono chiari e ben leggibili: con virtuosismo vi si espone la calligrafia che è l'arte islamica per eccellenza. L'accostamento di diverse lingue rappresenta, di nuovo, un consenso universale fra le dottrine di diverse tradizioni, quella cristiana e quella musulmana: qui si arriva a un'espressione dell'identità, della stessa condizione umana in lontani ambiti spaziali e temporali, dove l'importanza della giusta scelta è decisiva per la sorte universale dell'uomo.³⁰

²⁸ Di tali lingue sacre parla ISIDORO DI SIVIGLIA nelle *Etymologiae*: IX, 1, 5.

²⁹ Le illustrazioni dell'*Hypnerotomachia* riportate nel presente testo provengono dall'edizione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499 che si conserva a Venezia nella Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.

³⁰ Cfr. A. KLIMKIEWICZ, *Cultura sincretica dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, "Cuadernos de Filologia Italiana", vol. XXI, 2014, pp. 190-191.

Il confine e il limite sono significativi espedienti narrativi che permettono di scoprire e di ordinare il sistema umano del sapere del mondo terreno e del cosmo: qui, alla base, vi sono la ragione, la comprensione e la conoscenza delle leggi che regolano la natura. Il confine che consente un contatto con diversi mondi: l'interno e l'esterno, il reale e l'irreale è rilevante nell'*ekphrasis* di opere architettoniche, sculture e rilievi, ma prima di tutto nelle rappresentazioni dei giardini. L'uscita dal complesso piramidale segna, infatti, il fine di una tappa del viaggio dominata dalla successione di stati interni e dinamici e l'inizio di una nuova che porta verso un isolato "mondo-giardino", mondo vegetale, in cui Polifilo subirà la trasformazione della "rinascita". Qui lo spazio è ragionevolmente ordinato e regolato da aree e zone artificialmente chiuse da confini che sono determinati dalla natura e dalle sue forme specifiche. Le linee che separano i singoli territori, sempre carichi di significato simbolico, sono ben evidenziate, la loro funzione è quella di sottolineare la geometrizzazione dei terreni giardinieri.

Una tappa sostanziale del viaggio onirico di Polifilo si svolge nella leggendaria terra di Afrodite, dea dell'Amore, e altrettanto leggendaria città ideale di carattere umanistico-rinascimentale vista come un sistema di giardini. Colonna nel suo progetto giardiniero è profondamente suggestionato dalla simbolica figura polivalente del cerchio che racchiude in sé infinite possibilità, dalla raffigurazione dell'Assoluto alla conciliazione delle religioni rivelate, concedendo di descrivere l'esistenza dell'uomo come microcosmo e la sua superiorità sulle altre creature. Con il cerchio si esprimono le idee portanti della visione umanistica del cosmo: la corrispondenza dei corpi celesti agli esseri terrestri, l'influsso dei pianeti sulle vicende terrene, la ciclicità delle stagioni correlata ai ritmi delle età umane e le dottrine della magia teorica e operativa.³¹ Con un continuo ricorso alla geometria del cerchio si elabora un modello dell'universo appoggiato sulla centralità e sul limite, oppure la loro mancanza; il concetto trova il suo culmine nella forma dell'isola di Citera, nella composizione delle sue parti e nel "miraveglioso tempio" di Venere, il cui disegno e il centro di costruzione sono appoggiati sul raggio geometrico.³²

Le descrizioni architettoniche di cui abbonda il testo si riferiscono al sapere trasmesso da Vitruvio e Alberti, ma Colonna sottolinea particolarmente

³¹ V. anche O. PELOSI, *Cinque saggi...*, cit., pp. 18-20.

³² Par. la silografia in: *HP* n iii r. V. anche la Fig. 1 nel testo di Schwab-Lae in questo volume.

la relazione concettuale e simbolica tra la circolare struttura del tempio di Venere e l'immagine della dea "genitrice feconda e materna". Il concetto deriva dal pensiero albertiano che aveva unito la forma del cerchio all'idea dell'"universale generazione naturale".³³ Anche lo stesso progetto del tempio impostato sul cerchio, con una cupola e una galleria-chiostro è ispirato al pensiero di Alberti.³⁴ La gigantesca struttura archeologico-architettonica, simile a costruzioni quattrocentesche, rinvia alla tarda antichità e all'era paleocristiana, vi sono ben chiari i riferimenti sia al *De re aedificatoria* albertiano che al *De architectura* vitruviano, ma la stessa descrizione del palazzo data dal Colonna rimane un'*inventio* prevalentemente letteraria che sembra avere poco in comune con gli edifici antichi, esistenti all'epoca.

Terminata la tappa dei giardini e passata la sosta nel tempio di Venere, Polifilo si dirige, verso il "destructo tempio" e le zone dominate da un remoto ricordo dell'antichità, rappresentate dal *polyandron* e racchiuse in forma di oggetti che appartengono alla sfera della morte. Per ritornare alla tipologia delle illustrazioni a piena pagina nel libro osserviamo che la seconda parte di tali illustrazioni ed esattamente la metà (sei su dodici) delle figure elencate in precedenza è dedicata al trapasso nell'altro mondo e allude alla fine della vita umana. Così, vi si trovano due antichi epitaffi (q v v, q viii r), tre sepolcri: quello di Artemisia (r iii r), un sepolcro con due busti (r ii r) e un terzo con un'arca con due porticine (r iiii r) e, alla fine, il doppio epitaffio dedicato a Polia (F iii v). Tutto sommato, tre grandi costruzioni tombali e tre grandi epitaffi, collocati a poca distanza di tre, quattro e una pagina.

Una chiave di lettura della parte finale del racconto diventa il *topos* dell'umana fragilità,³⁵ in quanto il romanzo si chiude con la morte di Polia ed è illustrato da un'iscrizione tombale. L'epitaffio, che si intitola *Epitaphium ubi Polia loquitur*, contiene un'epigrafe latina che potrebbe chiarire il senso generale

³³ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di A. POLIZIANO, Strasbourg, Jakob Kammerlander, 1541, pp. 549-550.

³⁴ V.L. DONATI, *Polifilo a Roma. Il mausoleo di S. Costanza*, "La Bibliofilia", LXX, 1968, pp. 1-38; M. CALVESI, *La Pugna d'amore in sogno*, Lithos, Roma, 1996, p. 86; G. POZZI-M.T. CASSELLA, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Padova, Antenore, 1959, t. I, p. 156 ss.

³⁵ F. COLONNA, ed. cit., vol. II, pp. 932-933.

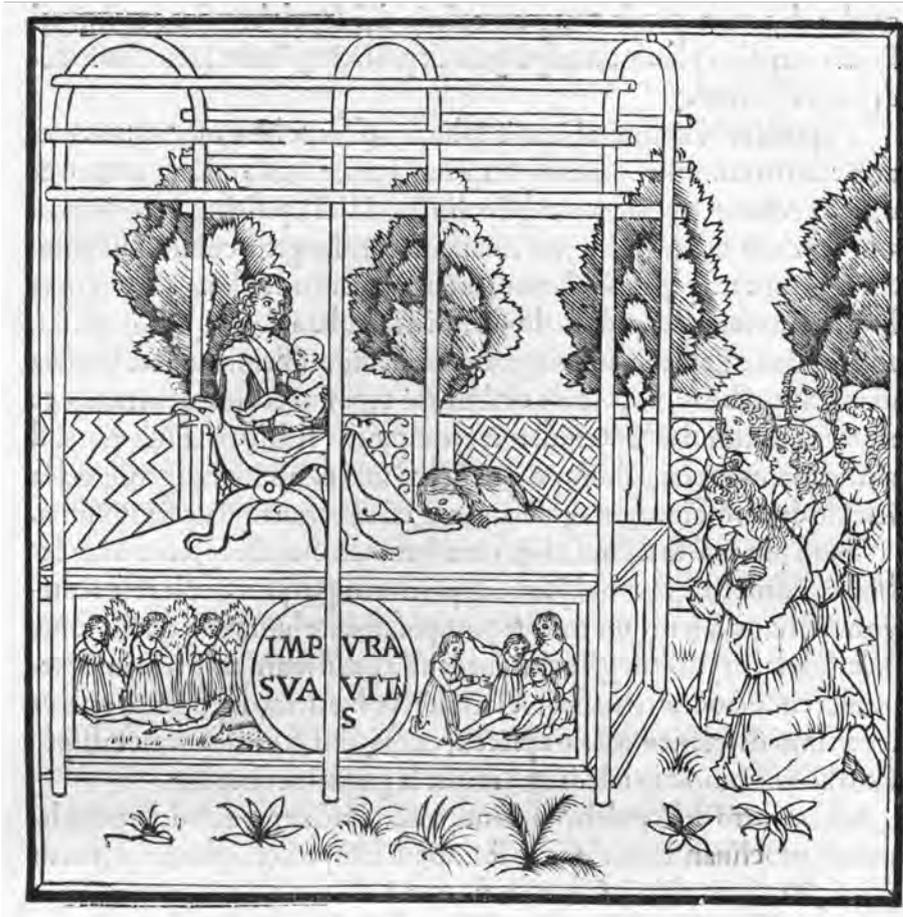


Fig. 3. HP z viii r. *Sancta Venere Divina Genitrice.*

del libro – è l'ipotesi avanzata da Paolo Cortesi³⁶ che, comunque sia, illustra il nostro tema e la proposta di interpretare la struttura dell'opera con l'uso di concetti relativi al sincretismo, espresso dalla trasgressione di *limes*. L'irregolare disposizione grafica delle linee dell'epitaffio di Polia ha incitato il Cortesi a sottoporre il testo a numerose analisi, disponendone le singole lettere su griglie e applicando griglie sia numeriche che alfabetiche e alla fine, alla sistemazione delle singole lettere dell'epigrafe in modo che l'ultima lettera di ogni riga fosse incolonnata a destra.³⁷ In risultato è stato quello di aver individuato

³⁶ P. CORTESI, *Manoscritti segreti. Dai misteri del Mar Morto alle profezie di Nostradamus*, Roma, Newton & Compton, 2003, p. 93 ss.

³⁷ Ivi, pp. 93-94.



Fig. 4. *Isis lactans* (Egitto, arte copta, IV-V d.C. ca.), Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum fuer Byzantinische Kunst.

una sequenza di dodicesime lettere a partire dal margine destro che formano una catena di segni che si leggono come: VOSELECIEISEOVVII. La sequenza contiene le lettere maiuscole che celano la proposizione latina: VOS ELECI E ISEO V V I I A, il cui significato si legge come: *Vos eleci e Iseo Venus Victrix Invicta Immortalis Aeterna*. Sono le parole che a Polifilo e Polia rivolge la stessa Venere, per dire: “Voi scelsi dal tempio di Iside. Venere vincitrice invitta immortale eterna”. La dea dell’Amore si mostra qui come un’immortale vincitrice, in cui rinascono la natura e il genere umano, pari alla Vergine Maria e, come testimonia la lettura del messaggio nascosto tra i segni dell’epigrafe, pari a Iside. Così, la figura principale dell’*Hypnerotomachia*, la dea Venere si presenta in unione con la dea egizia e con la Madre di Dio cristiana. Per poter mettere il segno di uguaglianza tra Iside e Venere si ricorda il passo che conclude la prima parte del romanzo, comprendente la scena in cui i due protagonisti vanno sacrificati alla dea durante una suggestiva cerimonia, in cui Venere si identifica con la dea egizia. Con l’immagine del rinato figlio di Venere, rappresentata in una scena che fortemente allude al mito della rinascita di

dio egizio Osiride, risuscitato da Iside, si determina l'ambiente di culto isiaco in cui culmina l'iniziatico percorso di Polifilo (*HP* z viii r).

Il capolavoro di Colonna, che si riferisce a molte tradizioni letterarie e culturali, sebbene non appartenga chiaramente a nessuna precedente, non diventa un modello per altre opere, sebbene molte ne traggano ispirazione. Le complicate idee ivi espresse formano un complesso sistema di conoscenza, mai ripetuto in una simile forma letteraria. Con l'*Hypnerotomachia* si parla dell'unione dell'uomo con l'universo, accomunati dalle stesse eterne regole dell'esistenza e dallo stesso desiderio di "sapientia" e si crea un racconto del mondo e sul mondo della rinascita aperto alle utopie della comunicazione universale, convergenti nell'idea di costruzione dello spazio di cultura in comune, per superare le limitazioni geografico-temporali della conoscenza umana.

Sonia Maffei

L'*ekphrasis* dell'*Hypnerotomachia Poliphili* tra *evidentia* e *narratio*

1. *Enargheia* ed *ekphrasis*

Trattare il tema dell'*ekphrasis* nella *Hypnerotomachia Poliphili* non è semplice. Come ha infatti notato Marco Ariani la descrizione ha un ruolo peculiare nell'opera:

Il Colonna assume l'*ekphrasis* non solo in funzione severamente “ritardante” della *narratio*, ma come dispositivo disgregante la continuità stessa della fabula, ridotta a contenitore di *phantasmata* onirici che occupano l'intero spazio della *repraesentatio* [...]. Il lettore viene tramutato in spettatore di un'immane dilatazione dello spazio visivo, dove alla stasi della sequenza narrativa corrisponde un'incontenibile accelerazione dei dati percettivi.¹

¹ M. ARIANI, *Descriptio in somniis. Racconto e ekphrasis nella «Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*, Atti del III Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Roma, 30-31 maggio 2002, a cura di V. CASALE-P. D'ACHILLE, Firenze, F. Cesati Editore, 2004, pp. 153-160, in particolare p. 155.

Inoltre, rispetto alle norme retoriche classiche nell'opera assistiamo a una significativa inversione: l'*ekphrasis* non è più una pausa narrativa, ma diventa la modalità predominante del racconto, una forza disgregante della narrazione:

Da un punto di vista strettamente retorico, la *Hypnerotomachia Poliphili* è il primo romanzo in prosa a trasgredire il codice epico dell'*ekphrasis*, anzi a rigore non si dovrebbe nemmeno usare una simile dicitura tecnica per definire il *modus operandi* della *descriptio*.²

Tenuto conto di queste particolarità del racconto, è lecito chiederci quali siano dunque nel testo i rapporti tra narrazione e descrizione, tema che qui cercheremo di analizzare esaminando alcuni casi campione.

Può essere utile partire dalla retorica classica: secondo Hermogene, che definisce canonicamente il genere nei suoi *Progynasmata* del II sec. d. C., l'*ekphrasis* è “un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia”.³ Ermogene condivide con Aptonio, Prisciano ed altri retori la consapevolezza che il nucleo essenziale dell'*ekphrasis* sia l'*enargheia*,⁴ cioè la forza di rappresentazione visiva, la vividezza con cui le parole riescono a rievocare le cose come se fossero presenti.⁵ Il termine è formato dal prefisso *eu* e dall'aggettivo *argos*, (“chiaro”, “bianco”, “brillante”), che contiene in sé anche un'idea di movimento. “Questo duplice riferimento alla bianchezza e al movimento è significativo per intuire le sfumature di *enargheia*, che mostra una qualità di animazione ed evidenza visiva, quasi di immagine in movimento, che la distingue dalla semplice *sapheneia*”.⁶

La descrizione di opere d'arte, per cui rimangono famosi i testi di Luciano di Samosata o Filostrato, è dunque solo uno degli ambiti applicativi di que-

² Ivi, vol. I, pp. 159-160.

³ HERMOGENE, *Progynasmata*, 10, in: H. RABE, *Rhetores Graeci*, vol. VI, Lipsiae, Teubner, 1913, p. 22.

⁴ N. MARINI, *L'«enargheia o evidentia» nella tradizione retorica greca e latina*, [on-line:] [<https://mediaclassica.loescher.it/l-3Cem3Eenargheia3C-em3E-o-3Cem3Eevidentia3C-em3E-nella-tradizione-retorica-greca-e-latina.n2611>] – 27 VIII 2020.

⁵ Nel mondo latino *enargheia* viene chiamata *evidentia*, ma anche *demonstratio*, e talvolta *illustratio*, *repraesentatio* (*Rhet. Her.* 4.68; QUINT., *Inst.* 6.2.32; 8.3.61 ss. [H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Hueber, 1960, par. 810, pp. 399 ss.]).

⁶ A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia e enargeia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 98-99.

sto genere. In particolare, l'*ekphrasis* vede un campo di azione fondamentale anche nella scrittura di storia, nella quale lo scrittore permette al lettore di diventare protagonista delle vicende narrate, una sorta di “testimone oculare dei fatti”.⁷ *Ekphrasis* e realtà sono dunque in antico strettissimamente legate, anche se *enargeia* richiama la capacità dell'*imaginatio* e la *phantasia*, che possono produrre immagini mostruose e irreali.

Credo che sia con questa consapevolezza che le immagini del Polifilo si fanno forza e, in un certo senso, coltivano una loro intrinseca ambiguità: lo scrittore si sforza di renderle “davanti agli occhi” del lettore come cose reali, ma nello stesso tempo evidenzia in esse “una dimensione altra” quella offerta dal sogno, che le connota come dilatate, eccezionali e totalmente nuove, e dunque sempre sorprendenti, in un continuo sforzo simbolico che è assolutamente primario nel testo. Colonna sfrutta un'ampia modalità di costruzioni retoriche, che sarà nostro compito delineare attraverso alcuni esempi.

2. Uno sguardo multiplo sulle cose: modalità di visualizzazione

Nella *Rhetorica ad Herennium* troviamo un brano particolarmente interessante che definisce alcune particolarità della *demonstratio*, uno dei termini con cui i retori latini designano l'*enargeia*:

*Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus.*⁸

L'evidenza è quando una cosa viene espressa con parole, così che sembra che il fatto si svolga e la cosa si trovi sotto gli occhi. Ciò potrà verificarsi se esprimeremo le cose che si saranno svolte prima e dopo e nel momento stesso, o se non ci discostiamo dalle cose che seguono dopo o che stanno intorno.

⁷ C. GINZBURG, *Ekphrasis and Quotation*, “Tijdschrift voor Filosofie”, n. 50 (1), 1988, pp. 3-20.

⁸ *Rhet. Her.* 4, 68.

Queste parole costituiscono una illuminante spiegazione di una tecnica utilizzata da Colonna e che rappresenta una sua marca stilistica: la descrizione di un oggetto è legata al contesto in cui si trova e a una concezione “dinamica” della visione. Con questa modalità Colonna fa diventare la descrizione un espediente narrativo.

Uno schema ripetuto più volte con grande efficacia, connesso con quello che potremmo chiamare “sguardo multiplo sulle cose”, è quello della sequenza: “visione da lontano, avvicinamento, descrizione accurata”. Più volte nell’opera Polifilo vede un’architettura da lontano, immersa nell’ambiente e in un primo momento il narratore coglie solo alcuni dettagli, ma poi con progressivi avvicinamenti (veri e propri zoom da macchina da presa) la descrizione si fa sempre più dettagliata, fino ad analizzare l’oggetto nella sua totalità. Colonna usa anche un vocabolo apposito per questo limite ultimo della *descriptio*, il termine “consumatione”.⁹

Uno degli esempi più interessanti di questa modalità descrittiva è costituito dal Tempio di Venere Physioza. Polifilo ha appena assistito ai trionfi e alle celebrazioni tenutesi presso l’ara di Priapo e “dimovendo” lo sguardo dalla sua Polia vede da lontano sopra gli alberi spuntare la cupola del tempio:

Dique alcuna fiata gli ochii dalla sua dolce pregione et ligatura, et quasi proscripti-
one, dimovendo alquanto, echo che de sopra le tenelle come et verdissime cime degli
lascivienti arbori mirando, io vidi uno excelso pterygio, sopra apparentimi de uno
rotundo fastigio, aestimando quello poco distare dal susuroso littore, verso el quale
ella facetosa me menava.¹⁰

Sopra le tenere cime degli alberi Polifilo vede un altissimo pinnacolo (“excelso pterigio”) innestato in un tetto rotondo (“rotundo fastigio”). Si tratta dell’estremità più alta della cupola in bronzo del tempio, alla quale saranno dedicate poi molte pagine ricchissime di dettagli. Importante è notare, qui, che i termini architettonici utilizzati sono volutamente generici e alludono a una visione non perfetta, da lontano appunto.

⁹ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, vol. I, p. 321, corrispondente alla carta u v r dell’incunabulo: “Ma per consumatione degli praecedenti quadrati resta a dire di questo proxime descripto”.

¹⁰ Ivi, vol. I, p. 196, corrispondente alla carta m vi v dell’incunabulo.

La descrizione di questa visione – un dettaglio parziale di un edificio ancora non ben identificato – è poi interrotta dal contesto, che offre informazioni molto significative e prolettiche rispetto alle vicende che si snoderanno poi nel romanzo. Nel verde egli nota “fiumicelli, che circuivano la valle”¹¹ e “chiarissimi canaliculi”,¹² annotati brevemente prima di ritornare all’analisi dettagliata dell’edificio:

Et da poi ancora oltre el dicto pinnaculo vidi una superba, et eminente cupula, parentimi de livido piombo contexta. La quale nella summitate havea uno cimacio in forma octogonia cum columnne, [...].¹³

Nel brano è, dunque, possibile identificare uno schema preciso che ripercorre le varie fasi del processo visivo: in un primo momento Polifilo osserva un oggetto da lontano e descrive genericamente ciò che vede, poi l’occhio si estende al contesto in cui l’oggetto è immerso, e infine il lettore assiste al progressivo focalizzarsi dell’immagine. La visione, prima sfocata e imprecisa, si fa più esatta e si correggono errori di identificazione attivati da una percezione ostacolata dalla distanza. Interessante è, inoltre, notare quanto l’osservazione sia essenziale: la visione genera in Polifilo il desiderio di avvicinarsi, e il movimento del protagonista attiva il racconto. Alcuni echi lessicali legano questa sequenza a un altro brano dedicato all’edificio termale ottagonale con fontana e giochi d’acqua che Polifilo incontra subito dopo aver superato l’oscuro passaggio della Magna Porta. Appena scampato dal drago, egli lascia il ponte con i geroglifici e si ferma a osservare dall’alto il panorama:

Et dirigendo gli ochii poscia alla ornata planitie sollicitamente il praedicto loco praeteriando, mirai una fabrica marmorea, tra gli arbori apparendo, et sopra le tenelle cime, il suo fastigio.¹⁴

Il brano ripropone gli stessi termini – “tenelle cime”, “fastigio” – utilizzati già nella sequenza descrittiva dedicata al Tempio di Venere Physioza che

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Ivi, vol. I, p. 68, corrispondente alla carta d vi v dell’incunabulo.

abbiamo appena trattato. Oltre a identificare chiaramente alcuni schemi compositivi, è possibile che la ripetizione intenda anche suggerire un legame tra i due edifici, legati al tema dell'acqua, come proveremo a spiegare più tardi.¹⁵

Anche in questo caso la visione da lontano induce in errori: Polifilo, vedendo l'architettura, è convinto di aver finalmente trovato un'abitazione e un rifugio, e gioioso si affretta verso il luogo.¹⁶

Si basa su un errore percettivo anche quello che secondo me è il più affascinante esempio della visione da lontano del libro: la descrizione della gigantesca piramide. Lo straordinario edificio è, infatti, prima osservato in lontananza e immediatamente notato in tutta la sua incredibile imponenza. Fin dalle prime parole Colonna introduce proletticamente un tema, il gigantismo, che diventerà l'elemento più importante di tutta la descrizione successiva dell'edificio. Anche in questo episodio tutto nasce da un errore della visione:

Et io in me allhora alquanto ritornato, levando gli ochii inverso quella parte, ove gli nemorosi colli appariano coniugarsi. Io vedo in longo recesso una incredibile altecia in figura de una torre, ovvero de altissima specula, appresso et una grande fabrica ancora imperfectamente apparendo, pur opera et structura antiquaria. Ove verso questo aedificamento mirava li gratiosi monticuli della convalle sempre più levarse. Gli quali cum el praelibato aedificio coniuncti veda. El quale era tra uno et l'altro monte conclusura, et faceva uno valliclusio.¹⁷

Anche in questo caso la visione dà origine al movimento e alla narrazione:

La quale cosa de intuito accortamente existimando dignissima, ad quella sencia indugio el già sollicitato viaggio avido ridriciai.¹⁸

L'avvicinamento permette di correggere l'errore:

¹⁵ Cfr. *infra*.

¹⁶ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 70, corrispondente alla carta d vii v dell'incunabolo: "Dique tutto alacre effecto arbitrando già havere habitatione et finalmente qualche diffugio invento".

¹⁷ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 22, corrispondente alla carta a vii v dell'incunabolo.

¹⁸ *Ibidem*.

Et quanto più che a quella poscia approssimandome andava, tanto più discopriva opera ingente et magnifica, et di mirarla multiplicantise el disio. Imperoché non più apparea sublime specula, ma per aventura uno excelso Obelisco, sopra una vasta congerie di petre fundato.¹⁹

La veduta da lontano va dunque sempre integrata da un avvicinamento e un'accuratissima analisi dei dettagli, così quando questo non è possibile l'errore della vista è integrato da chi ha più conoscenze di Polifilo, come nel caso del labirinto d'acqua spiegato al protagonista dalla sua guida Logistica,²⁰ che esplicitamente afferma:

non era sufficiente solamente al nostro curioso Poliphilo di vedere, ma ancora ch'io li desse comperto di quello, che la materia non potendo ire, cum il mio interpretato almeno intendando, el possi cognoscere.²¹

Queste sequenze, che comprendono visione da lontano e visione da vicino, possono inserirsi in un generale interesse di Colonna per i limiti e le caratteristiche della visione. Nel romanzo la vista è indagata nei suoi limiti intrinseci, ad esempio quando l'eccessiva altezza dell'obelisco provoca vertigini a Polifilo²², o lo splendore di lampada lo abbaglia perché “el viso habilmente non potevasi in quello firmare, come malamente nel Sole”.²³

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Logistica invita Polifilo a salire su una torre per vedere dall'alto il luogo, che appare un labirinto d'acqua (F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 125, corrispondente alla carta h iii r dell'incunabolo: “Il quale mysterioso loco era de sé agro salubre et di glebe foelice amoeno ferace, vario di omni copia di suavi fructi referto, et di exuberantia di fonti ornato, et di omni florulenta virentia iocundo, di omni solacio diffuso et di maximo oblectamento”). Ciò che appare ameno e felice a Polifilo è in realtà un luogo terribile di paura e di morte e l'errore interpretativo del protagonista (che non può avvicinarsi al luogo e osservare meglio i suoi inganni) è qui corretto da Logistica (*ibidem*): “Et dixit. Pensiculus io Poliphile che di questo mirando sito non intendi la sorte conditionata sua. Attendi. Chi entra, non pole retrocedere”. La successiva spiegazione di Logistica permette a Polifilo di capire nei dettagli l'orrido funzionamento del labirinto.

²¹ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 127, corrispondente alla carta h iiiii r dell'incunabolo.

²² *Ivi*, vol. I, p. 28, corrispondente alla carta b ii v dell'incunabolo. Polifilo salito sull'altissimo obelisco non riesce a vedere sotto perché “Gli ochii mei acconciamente al piano non pativano riguardare. In tanto che omni cosa infera ad me apparea imperfecta”.

²³ *Ivi*, vol. I, p. 208, corrispondente alla carta n iiiii v dell'incunabolo: “Poscia tutto el corpo della maiore lampada era completo de aqua ardente, cinque fiata reiterata al stillamento. Per-

Ma, soprattutto, è il gioco tra l'inganno della vista e il suo disvelamento che pervade il racconto, attivandosi grazie all'ambiguità funzionale dei monumenti che sfidano sempre le apparenze: i capelli della Medusa della piramide sono in realtà scale,²⁴ le statue dentro il recinto della Magna Porta sono in realtà da osservare soprattutto dall'interno,²⁵ ecc. Il rapporto tra arte e artificio, si lega al tema "l'arte che imita la natura", per esempio nell'inganno straordinario del giardino di vetro²⁶ o di seta,²⁷ oppure nelle decorazioni vegetali sugli oggetti.²⁸ A questo si contrappongono esempi in cui "la natura imita l'arte", culminando nei giardini topiari piegati in finte architetture, un tema ossessivamente presente nel primo libro in tutte le sue varianti.

Il dubbio di Polifilo tra vero e artificio produce un'ambivalenza continua che valorizza i materiali e si lega strettamente al contesto di fruizione. Esempiare in questo senso la lampada del tempio di Venere Physioza, nella quale il fregio di cristallo raffigurante una battaglia di amorini su delfini, sembrava muoversi grazie alla fiamma: "el vacilamento del lume pareva dare moto alla sculptura".²⁹

ché lo effecto suspicare mi fece, imperoché tutto el sphaerico corpo ardere simulava, per essere locato el lychno nel mediano puncto. Et per questo el viso habilmente non potevasi in quello firmare, come malamente nel Sole, essendo la materia di mira perspicuitate et de factione subtile". Lo stesso stilema, usato in modo metaforico, si ritrova nel secondo libro dove gli occhi di Polia come il sole "facevano vacillare" gli occhi di Polifilo (ivi, vol. I, p. 459, corrispondente alla carta E viii r dell'incunabolo): "Vedeva tra le altre cose spectatissime et coelite, dui corruscanti et splendidi ochii, più chiari che stelle matutine, che diresti Phoebio geminato sotto quegli cili splendescente, scintillanti sagittule d'oro sencia intercalato, nel mio cusì lubentissimo obiecto, comunicando il splendore de omni insigne virtute praenitente. Gli quali non meno unoquantulo che radii del lucentissimo Sole il mio intento risguardo vacillare facevano".

²⁴ Ivi, vol. I, p. 27, corrispondente alla carta b ii r dell'incunabolo.

²⁵ Ivi, vol. I, pp. 30-40, corrispondente alle carte b iii v-b viii v dell'incunabolo.

²⁶ Ivi, vol. I, p. 124, corrispondente alla carta h ii v dell'incunabolo.

²⁷ Ivi, vol. I, p. 127, corrispondente alla carta h iii r dell'incunabolo.

²⁸ Come il cantharos ricoperto di decorazioni vegetali mostrato durante il banchetto della reggia di Euteryllida (ivi, vol. I, p. 111, corrispondente alla carta g iii r dell'incunabolo).

²⁹ Ivi, pp. 208-209, corrispondente alle carte n iii v-n v r dell'incunabolo: "Ma sopra tutto miraveglia cosa questo all'intuito se ripraesentava, imperoché l'artifice scaltore perspicuamente havea in circuito excavato sopra la corpulentia della crystallea lampada, de opera cataglypho, o vero lacunata una promptissima pugna, de infantuli sopra gli strumosi et praepeti Delphini aequitanti, cum le caude inspirantise, cum multiplici et dissimili effecti et fantulinacei conati, non altramente che si la natura ficto avesse, et non excavate appariano, ma di sublevata opera,

Questa analisi dei diversi modi della visione anima l'*ekphrasis* e permette ad essa, attraverso successive approssimazioni, di articolarsi fino al dettaglio più minuto, introducendo, quindi, un “movimento” che, come abbiamo visto, è l'essenza stessa del concetto classico di *enargeia*.

Ma, accanto all'interesse per quella che potremmo chiamare una “fenomenologia della visione”, Colonna inserisce un altro elemento che funziona in esatta contrapposizione con essa: l'inserimento di accuratissime analisi geometriche e matematiche, di misurazioni precise e di calcoli prospettici. Questi elementi non sono “visti” da Polifilo ma presuppongono una misurazione accurata e un calcolo architettonico che non sono attuabili nella estemporanea fruizione di un oggetto, ma che qui sono presentati come essenziali del processo di visione e comprensione delle architetture e dei manufatti.³⁰

3. Strutture circolari

Eugenio Refini ha evidenziato la presenza, all'interno della struttura dell'*Hypnerotomachia*, di zone di testo concentriche che definiscono uno nell'altro, come in una serie di scatole cinesi, i diversi elementi della narrazione.³¹ Allo stesso modo è possibile identificare nel testo interessanti meccanismi di controllo e schemi circolari, pensati per orientare il lettore nella magmatica sovrabbondanza di dettagli, in particolare quando l'*ekphrasis* di monumenti appare particolarmente complessa e distribuita in spazi molto dilatati. Si tratta di strutture che organizzano il discorso in parti molto calcolate, volte a identificare blocchi tematici ben definiti.

Prendiamo, ad esempio, la descrizione della piramide, nella lunghissima *ekphrasis* che fa riferimento al monumento è possibile identificare una composizione circolare: l'inizio e la fine della descrizione, infatti, richiamano gli

et si factamente expresse che l'intento degli mei ochii, via da tanto delectabile obiecto della comitante Nympha violentavano. Et el vacilamento del lume pareva dare moto alla scultura”.

³⁰ V., ad esempio, la complicata misurazione della “Magna Porta”, *ivi*, vol. I, pp. 43-46, corrispondente alle carte c ii r-ciii v dell'incunabulo.

³¹ E. REFINI, *Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della «Hypnerotomachia Poliphili»*, “Italianistica. Rivista di letteratura italiana”, anno XXXVIII, n. 2, maggio/agosto 2009, pp. 141-164.

stessi temi, includendo l'intero lunghissimo brano in una sezione che appare circoscritta. Così, al suo primo apparire, l'enorme costruzione si mostra a Polifilo da lontano come la chiusura di una valle posta in una cortina compatta di monti, anche se più alta di essi ("era tra uno et l'altro monte conclusura, et faceva uno valliclusio").³² Dopo aver descritto l'esterno dell'edificio, il suo interno e aver descritto con particolare attenzione il rilievo con la gigantomania inserito nel monumento, alla fine della lunghissima descrizione di nuovo Colonna ripropone una visione da lontano dell'edificio e torna a paragonare la sua mole gigantesca a una montagna, ricordando i modelli classici del Mausoleo di Alicarnasso e del Monte Athos di Dinocrate.³³ Inizio e fine della sezione servono a ribadire l'elemento che caratterizza il monumento: il tema del gigantismo rende la piramide un edificio che supera i più straordinari modelli ricordati dalla classicità e nelle sue proporzioni dilatate contribuisce a raggiungere i limiti, nella dimensione onirica, della caratteristica del meraviglioso.

Un altro caso interessante di struttura ricorsiva si riscontra nella descrizione della "Egregia porta" legata alla piramide: qui i richiami circolari mettono in evidenza alcuni elementi tra cui il rapporto tra antichi e moderni e la decadenza artistica e morale in cui versa il presente. Molto solenne è, infatti, il brano che apre la descrizione della porta, nella quale Colonna, come in una sorta di inno alle Muse, esprime retoricamente la sfida della sua ineffabile impresa scrittoria: "l'incredibile artificio" del monumento è impossibile da descrivere, anche perché la terminologia tecnica del passato è andata perduta, indice indiscutibile della barbarie del presente:

³² F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 22, corrispondente alla carta a vii v dell'incunabolo; quanto detto qui, cfr. *infra*.

³³ Ivi, vol. I, pp. 29-30, corrispondenti alla carta b iii r-v dell'incunabolo: "Et dove poscia naque tanta iactantia, et tanta ardente libidine di choacervare coagmentando petre ad tanto congesto, cumulo, et fastigio. Et cum quale Veha? Cum quali Geruli? et Sarraco? cum quali Rutuli violentato fusse tanta, et tale vastitate di saxi? Et sopra quale fultura commessi et confederati? Et sopra quale aggere di cementati rudimenti? Et di tanta immensitate dil altissimo Obelisco, et dilla immensa Pyramide? Che giamai Dinocrates al Magno Alexandro più iactabondo non proponi el modulo del suo altissimo concepto del monte Atho. Imperò che questa amplissima structura sencia fallo excede la insolentia Aegyptica. Supera gli meravegliosi labyrinthi. Lemno quiesca. Theatri sa mutiscano, non si aqua el dignificato Mausoleo. Perché questo certamente non fue inteso da colui, che gli septe miracoli, overo spectacoli del mondo scripse. Né unque in alcuno saeculo, né viso, né excogitato tale, silendo etiam el sepulchro mirabile di Nino".

Praecipuamente che nella nostra aetate gli vernacoli, proprii, et patrii vocabuli, et di l'arte aedificatoria peculiari, sono cum gli veri homini, sepulti, et extincti. O execrabile et sacrilega barbarie, come hai exspoliabonda invaso la più nobile parte dil pretioso thesoro et sacrario latino, et l'arte tanto dignificata, al praesente infuscata da maledicta ignorantia perditamente offensa.³⁴

Il tema ritorna con grande enfasi alla fine dell'ampia sezione del testo dedicata all'edificio, nella quale trova posto un'invettiva contro l'ignoranza del "praesente saeculo":

Questa fue la vera arte, che discopre la nostra confisa ignorantia, et detestabile praesumptione et publico et damnosissimo errore. Questo è quello chiaro lume che dolcemente ne invita alla sua contemplatione per illuminare gli nostri obscurati ochii. Imperoché niuno si non chi reluctando essa refuge caeco rimane cum gli aperti ochii. Questa è quella che accusa la nephanda avaritia, rapace et consumptrice di omni virtute, vermo rosicante il core continuamente di chi è suo captivo, maledicto obstaculo et obice ad gli dispositi ingegni, nemica mortale dilla bona architectura. Idolo execrando dil praesente saeculo, tanto indigno et damnosamente venerato. Veneno exitiale, che misero fai che da te è laeso, quante magnifice opere sono ruinate et parte interdicte? Per la quale cosa rapto et prehenso de dilecto et inexcogitabile solatio essendo, et dalla sancta et veneranda antiquitate, cum tanta gratia et admiratione, ch'io me ritrovai cum indeterminati instabili, et impasti riguardi.³⁵

All'interno di questi due forti richiami al passato si articola la sezione descrittiva dedicata al complesso architettonico: l'analisi della struttura geometrica della porta e dei materiali con cui è costruita, la descrizione della sua decorazione, ma anche il resoconto puntuale delle sculture presenti nella piazza adiacente. In queste parti tornano più volte riflessioni amare sull'impo-

³⁴ Ivi, vol. I, p. 31, corrispondente alla carta b iiii r dell'incunabulo: "Mirai sopra tutto una bellissima porta tanto stupenda, et d'incredibile artificio, et di qualunque liniamento elegante, quanto mai fabrefare et depolire se potria. Che sencia fallo non sento tanto in me di sapere, che perfectamente la potesse et assai descrivere".

³⁵ Ivi, p. 57, corrispondente alla carta d i r dell'incunabulo.

al latino, come cartina di tornasole del degrado culturale in cui Colonna si trova costretto a vivere.³⁶

4. Coloriture lessicali tra precisazioni simboliche e letture pre-iconografiche

Questa calcolata circolarità dei temi di fatto divide l'opera in alcune sezioni tematiche che acquistano particolari coloriture lessicali. I singoli vocaboli della particolare lingua del Colonna, è noto, si declinano in forme ibride che rivelano un gusto del reimpiego classicista applicato al volgare. Ma è interessante notare che la ricerca da parte del Colonna di un lessico specifico attinto ai testi classici (Vitruvio, Plinio, Ovidio ecc.) e alle opere umanistiche (prime tra tutte quelle di Leon Battista Alberti) si rivela fondamentale non solo per quello che potremmo chiamare “enciclopedismo lessicale” dell'*Hypnerotomachia*, ma soprattutto per l'allegoria e il simbolismo di cui è pervasa l'opera. Illuminante, a mio avviso, è un passo contenuto in una delle parti simbolicamente più interessanti del romanzo. Subito dopo la descrizione dell'enigmatico monumento trinitario, Polifilo chiede a Logistica il significato di alcuni geroglifici visti precedentemente su un ponte, che contengono la raffigurazione di alcune piante. Polifilo usa il termine generico “rami” (“ignaro solo degli rami, non li conoscendo [...]”),³⁷ rivelando la sua incapacità di interpretare il simbolo. L'impossibilità di comprendere il messaggio dei geroglifici è, infatti, strettamente legata all'individuazione esatta degli oggetti rappresentati.³⁸ Logistica può svelare l'enigma perché è capace di definire correttamente ogni pianta raffigurata e, dunque, svelare il messaggio nascosto nel testo. L'identificazione corretta dei due oggetti significanti permette di passare dal termine generico

³⁶ Ad esempio cfr. *ivi*, vol. I, pp. 48-49 corrispondenti alle carte c iiiii v-c v r dell'incunabulo: “Vulgatissime prolatione, et non vernacule mi convene usare, perché degenerati siamo et scemati da tale thesoro, che dritamente explicare potiamo tutte le particularitate di tale operamento”.

³⁷ *Ivi*, vol. I, p. 132, corrispondente alla carta h vi v dell'incunabulo.

³⁸ *Ibidem*: “Sapientissima Nympha nel mio exito delle subterrane cave, trovai uno antiquario et elegante ponte. Il quale ne le ambe sponde in saxo porphyrito da uno degli lati, et dal altro di Ophytico insculpti alcuni hieraglyphi io vidi. Et di tutti dui fui interprete, ma io restai ignaro solo degli rami, non li conoscendo, che alle corne colligati erano, et poscia perché in porphyrite lapide, et non della simigliante dell'altra parte”.

“rami” ai termini specifici “abiete e larice” e dunque, viste le proprietà dei due alberi, di identificarli come simboli della “pazienza che non si accende facilmente d’ira né si piega alle avversità”.³⁹ Ecco che l’esatta individuazione degli oggetti significanti del sogno di Polifilo implica che il lessico non sia mai generico. Infatti sono i vocaboli specifici a rendere possibile la decodifica del messaggio più nascosto e diventano fondamentali per la loro evidenza simbolica.

La pertinenza e la precisione lessicale hanno, però, due direzioni: l’individuazione di vocaboli pertinenti non ha sempre per conseguenza la restituzione del significato delle immagini. In alcuni casi, infatti, le descrizioni si fermano prima dell’esatta decodifica delle raffigurazioni e richiamano la partecipazione del lettore, invitato a integrare con le sue conoscenze quanto viene descritto. Si tratta di *ekphrasais* dedicate a rilievi o manufatti a tema mitologico, in questi casi Colonna gioca su due livelli, dando specifiche indicazioni pre-iconografiche ma non sempre identificando i personaggi coinvolti nella scena. I casi sono moltissimi, basti ricordare, ad esempio, la figura che si erge sul pinnacolo ruotante dell’obelisco. Colonna definisce la statua genericamente come una “Nimpha”,⁴⁰ salvo poi, con una descrizione puntuale degli attributi, permettere al lettore di interpretarla senza ombra di dubbio come *Occasio*, grazie alle “due alle aperte”,⁴¹ e soprattutto alla “calva coppa, ovvero cranea, nudata et quasi depilata”,⁴² il tipico ciuffo di Kairos, e alla “artificiosa copia, alla terra inversa”, una cornucopia rovesciata tenuta nella destra. Colonna, che segue Ausonio, instaura con il lettore una gara al riconoscimento, che permette a chi legge di giungere facilmente all’interpretazione corretta della figura mitica.

Un altro caso interessante è costituito dalla serie dei trionfi che occupano la parte centrale del libro, nei quali le raffigurazioni che ornano i carri sono

³⁹ Ivi, pp. 132-133, corrispondenti alle carte h vi v-h vii r dell’incunabulo: “Subito senza altro pensare benignamente mi rispose, gli rami uno è di Abiete, et l’altro di Larice, la natura di quali legni consta, che uno facile non fa cum il foco commercio, et l’altro al pondo tignato, o vero ridotto in trabe, non pandare. Quella dunque patientia è commendata, che di ira facile non s’accende, né in le adversitate si flecte”.

⁴⁰ Ivi, vol. I, p. 24, corrispondente alla carta a viii v dell’incunabulo.

⁴¹ Ivi, vol. I, p. 25, corrispondente alla carta b i r dell’incunabulo.

⁴² *Ibidem*.

solo parzialmente identificate. Nel terzo trionfo il carro di Danae è ornato di alcuni rilievi mitologici:

Nell'altra tabella era impresso uno nobile giovine, il quale cum summa religione receveva una protectione di uno crystallino clypeo, et egli valoroso cum la falcata et tagliente harpe una terrificata donna decapitava, et el trunco capo in signo di victoria superbamente gestava. Del cruore del quale, nasceva uno alato cavallo, che volando in uno fastigio di monte, una misteriosa fontana, cum il calce faceva surgente".⁴³

Anche il lettore più sprovveduto in materia mitologica era in grado di riconoscere in questo brano la raffigurazione di Perseo con i suoi attributi. Come ha dimostrato Marco Ariani, qui Colonna utilizza il Mitografo Vaticano,⁴⁴ ma va notato che nel testo elimina sistematicamente ogni riferimento ai personaggi mitici veri e propri: Perseo, Minerva, Medusa, Pegaso e la fonte Ippocrene sul monte Elicona non sono nominati, ma sono descritti in modo da rendere semplice la loro interpretazione per il lettore.

Così Mercurio è "uno caeleste homo talaricato et caducifero",⁴⁵ Leda "una insigne matrona che dui ovi havea parturito",⁴⁶ Bacco "uno divo infantulo".⁴⁷ Per terminare questo elenco di esempi, basti ricordare l'impressionante apparizione di Marte nel cuore dell'isola di Citera, che giunge da Venere come "viriato milite nell'aspetto divo"⁴⁸ ma che viene descritto nei dettagli dell'armatura, dell'elmo e delle armi.

5. Affetti e decoro

Colonna mostra talvolta di affidarsi a termini particolari che colorano il testo, e ne guidano la lettura e l'interpretazione. Le parole sono usate come spie lessicali e traggono forza anche dai *topoi* poetici. Non è un caso, ad esempio, che

⁴³ Ivi, vol. I, p. 168, corrispondente alla carta k viii v dell'incunabulo.

⁴⁴ Ivi, vol. II, p. 804.

⁴⁵ Ivi, vol. I, p. 171, corrispondente alla carta l ii r dell'incunabulo.

⁴⁶ Ivi, vol. I, p. 163, corrispondente alla carta k vi r dell'incunabulo.

⁴⁷ Ivi, vol. I, p. 170, corrispondente alla carta l i r dell'incunabulo.

⁴⁸ Ivi, vol. I, p. 367, corrispondente alla carta z iiii r dell'incunabulo.

nel capitoletto che precede i trionfi si trovi un significativo addensamento di riferimenti alla metafora delle catene e lacci d'amore⁴⁹ (non attestata altrove, tranne una volta alla fine del libro II). L'uso metaforico dei termini "cathella", "laqueo", "illaqueare"⁵⁰ trova un'applicazione visiva "propria" poche righe dopo, nella visione degli animali incatenati che trascinano i carri trionfali. La grande epifania dei trionfi viene, dunque, proletticamente introdotta dalle metafore dei lacci d'amore e trova un riscontro visivo concreto negli aggiogamenti degli animali, per esempio nei centauri con "cathenule d'oro illaqueati" del trionfo di Europa,⁵¹ nelle tigri "illaqueate bellissimamente" che trascinano il carro con Giove e Semele,⁵² visti come anticipazione del trionfo finale di Cupido dove davvero Polifilo e Polia sono avvolti in catene.⁵³

⁴⁹ Ivi, vol. I, p. 153, corrispondente alla carta k i r dell'incunabulo: "Cupidine nel mio captivato Core habilissimamente situato praeside Tyranno, et cum solidissime cathelle d'amore validamente ligatome, sentiva noxiamente pungere, et violentemente il crudo et urgente morso sforciarme, supposito già al privilegio delle sue dure, ma piacevole legge".

⁵⁰ Ivi, vol. I, p. 155, corrispondente alla carta k ii r dell'incunabulo: "O Poliphile come poi tu lassare l'amore una fiata individualmente in la tua mellea Polia exarso per qualunque altra? Et quivi ad tutto il mio valore da questo morsicante laqueo, più forpiceamente che le branchie del stringente Paguro che me traheva disnodarme volendo, non era factibile opera". Cfr. ivi, vol. I, 169, corrispondente alla carta l i r dell'incunabulo: "Altro non experiva che più molestamente me illaqueasse al affecto di questa, la cruciata alma, che la verace similitudine di omni suo corporale filamento, il venusto sembiante, et gli praestanti gesti della mia dolcissima Polia".

⁵¹ Ivi, vol. I, p. 161, corrispondente alla carta k v r dell'incunabulo: "Questo tale triumpho trahevano sei lascivi centauri figlioli dil caduco seme dill'audace Isione. Cum plane cathenule d'oro agli robusti et equini fianchi exquisitamente illaqueate, cum gli annuli l'uno cum l'altro suppressamente innodantise, et retinute nelle auree fibule et connexi, et poscia in le appacte armille discorrendo al tirare aequalmente tutti sei".

⁵² Ivi, vol. I, p. 172, corrispondente alla carta l ii v dell'incunabulo: "Trionfo con amore di Giove e Semele, le sei maculose, cum notule de fulvo nitente, et velocissime di pernicate Tigride di Hyrcania illaqueate bellissimamente".

⁵³ Ivi, vol. I, p. 153, corrispondente alla carta k i r dell'incunabulo: "Cupidine nel mio captivato Core habilissimamente situato praeside Tyranno, et cum solidissime cathelle d'amore validamente ligatome, sentiva noxiamente pungere, et violentemente il crudo et urgente morso sforciarme, supposito già al privilegio delle sue dure, ma piacevole legge". Cfr. ivi, vol. I, p. 155: "Per le quale tutte delectabilissime cose incathenulato negli difficili et inextricabili noduli di vehemente amore, piú inexplicabili che l'Herculano nodo"; p. 161: "lascivi centauri figlioli dil caduco seme dill'audace Isione. Cum plane cathenule d'oro"; p. 155: "O Poliphile come poi tu lassare l'amore una fiata individualmente in la tua mellea Polia exarso per qualunque altra? Et quivi ad tutto il mio valore da questo morsicante laqueo, più forpiceamente che le branchie del stringente Paguro che me traheva disnodarme volendo, non era factibile opera"; p. 160: "Le rote

Altre interessanti spie lessicali muovono la descrizione della cupola e dell'architettura del tempio di Venere Physioza. Qui la parola che assume un particolare significato e frequenza è "aqua". L'intera struttura, infatti, a partire dal vaso gutturnio rovesciato del pinnacolo della cupola (un geroglifico – non dimentichiamolo – che significa "sacrificio"),⁵⁴ fino ai pilastri e alle grondaie, si presenta come una sorta di architettura d'acqua: come in un *Castellum aquae* le acque piovane scendono e si diramano nei vari condotti invisibili dentro la struttura a generare una cisterna interna.⁵⁵ Persino la lampada che Polifilo si sofferma a descrivere è "d'aqua ardente".⁵⁶

Anche in questo caso i termini hanno una funzione prolettica: la cisterna del tempio diventa infatti il centro della cerimonia rituale a cui partecipa Polifilo,⁵⁷ che viene fatto accostare al pozzo con una chiave d'oro, presa poi dalla sacerdotessa, la quale, dopo aver aperto la cavità, vi getta dentro la fiaccola accesa di Polia e poi pronuncia queste parole:

Così come l'aqua questa arsibile face extinguerà, per il modo medesimo, il foco d'amore il suo lapificato et gelido core reaccendi... Cusi fia.⁵⁸

L'uso di anticipazioni lessicali è un meccanismo fondamentale all'interno dell'*Hypnerotomachia*: alcuni termini pregnanti permettono, infatti, al lettore di comprendere gli elementi salienti della narrazione e talvolta contribuiscono ad avvolgere i fatti in atmosfere dense di sentimenti e affetti.

erano tecte intro nel carro, la medietate sua apparendo, et el Plintho cioè la extrema parte di essa machina, nell'antiorie parte, proximo ad gli harpatici pedi, alquanto sublevantise politamente graciliscence vertivase in uno limachale voluto?

⁵⁴ Ivi, vol. I, p. 210, corrispondente alla carta n v v dell'incunabulo.

⁵⁵ Ivi, vol. I, pp. 201 sgg., corrispondenti alle carte n i r sgg. dell'incunabulo.

⁵⁶ Ivi, vol. I, p. 208, corrispondente alla carta n iiii v dell'incunabulo: "Il quale tanto regolarmente pendeva, che nel centro el lume della lampada ardeva. Poscia tutto el corpo della maiore lampada era completo de aqua ardente, cinque fiata reiterata al stillamento".

⁵⁷ Il pozzo centrale, collegato alla cisterna, è, infatti, il luogo dove avviene la cerimonia più importante, cfr. ivi, vol. I, p. 216 sgg., corrispondenti alle carte o i r sgg. dell'incunabulo.

⁵⁸ Cfr. ivi, vol. I, p. 216, corrispondente alla carta o i r dell'incunabulo.

Esemplare è, in questo senso, l'*Aurorae Descriptio* che apre solennemente il libro,⁵⁹ un densissimo intreccio di citazioni dal mito che rientra retoricamente nella *descriptio temporum*, una delle parti canoniche dell'*ekphrasis*.

Ma se guardiamo bene il lessico, oltre al groviglio di dèi (Febo che si appresta a inseguire Aurora tingendo di rosa la sua quadriga, Luna che tramonta ecc.) emerge fortissima un'atmosfera di dolore e tristezza che anticipa l'ingresso nella narrazione di Polifilo in sintonia con il suo più intimo sentire.

Non è casuale il ricorso, per ben due volte nel brano, alla forma "lachrymae", che non risulta necessaria alla narrazione ma è usata metaforicamente in rapporto a "Orione lachrymoso" (cioè "portatore di piogge") e alle "fresche lacrime di Aurora", indicative della "rugiada". È evidente che i due termini anticipano proletticamente lo stato emotivo di Polifilo descritto mentre "per importuno et non prospero amore illachrymando, di puncto in puncto ricogitava, che cosa è inaequale amore" e poi mentre "inclaustrato el corso delle irrorante lachryme le guance d'amoroso languore" desidera quiete.⁶⁰

L'*ekphrasis* iniziale dell'alba descrive, dunque, non solo un momento ma anche un sentimento, in armonia con la dimensione interiore e onirica del romanzo. Ed è interessante che per accentuare questa dolorosa tristezza Colonna utilizzi come espediente la figura retorica della litote, quando, descrivendo il tempo di primavera in cui avviene la vicenda, la presenta come assenza dell'inverno.⁶¹ Così il gelo, i venti che squassano giunchi e abeti diventano assoluti protagonisti, in sintonia con il dolore e la drammatica agitazione interiore del protagonista.

Descrizione e "affetti" si fondono indissolubilmente nell'opera e l'*ekphrasis* fornisce risultati a volte sorprendenti: utile in questo senso risulta il confronto tra il modo in cui è analizzato l'ornamento della Magna Porta e la descrizione del rilievo con gigantomachia della piramide.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 11, corrispondente alla carta a ii r dell'incunabulo.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*: "In quel tempo quando che gli Rhiphaei monti erano placidi, ne cum tanta rigidicia piu l'algente et frigorifico Euro cum el laterale flando quassabondo el mandava gli teneri ramuli, et ad inquietare gli mobili scirpi et pontuti iunci et debili Cypiri et ad vexare gli plichevoli vimini, et agitare gli lenti salici, et proclinare la fragile abiete sotto gli corni di Tauro lascivianti. Quanta nel hyberno tempo spirare solea. Similmente el iactabondo Orione cessando di persequire lachrymoso, l'ornato humero Taurino delle sete sorore".

La sezione dedicata alla Magna Porta rivela, grazie alla frequenza delle parole “symmetria” ed “eleganza”⁶² (oltre ad “harmonia”, “commodulatione” ecc.) che il tema principale trattato è, qui, quello della *commensuratio* armonica degli edifici, sperimentata esemplarmente nell’architettura classica. Abbiamo già visto come l’intera struttura circolare sia legata al tema del rapporto tra la magnificenza antica e la decadenza dei moderni e al problema del lessico. Con un particolare senso del “decoro” Colonna osserva anche nella struttura delle frasi una prosa ordinata e simmetrica, mostrando con chiarezza le corrispondenze decorative che la porta presenta. Per esempio, nella decorazione dei quattro riquadri al di sotto del frontone la descrizione dei rilievi con gli infelici amori di Apollo segue ordinatamente la scansione delle decorazioni poste sopra il fregio.⁶³ Ugualmente la descrizione dei rilievi della base evidenzia la loro simmetria: la scena che si trova a sinistra (Vulcano che forgia le ali di Cupido in presenza di Venere) e quella posta a destra (Mercurio che insegna il mestiere e offre le frecce a Cupido) sono descritte in modo analogo. Entrambe le descrizioni iniziano con il verbo “sedeva”.⁶⁴ Davanti a Vulcano stava una “nobilissima Matrona” e nella descrizione successiva Colonna precisa che davanti a Mercurio stava “quella medesima Matrona cum divo effigiato nuda”.⁶⁵

La descrizione, insomma, ripropone l’andamento simmetrico della porta.

⁶² Per Symmetria cfr. *ivi*, vol. I, pp. 42-44, 47, 50, 56, 58; cfr. *ivi*, p. 58 in cui Colonna definisce la struttura: “Dique il dilecto dil contemplare excedeva la grande mia admiratione, perché me Iove arbitrava ad gli superi ardua non essere qualunque factura, sospicando quasi che da niuno artifice, et da humano sapere, non potesse componere tanta vastitate et tali amplissimi concepti exprimere, et tanta novitate excogitare, et cum tanta elegancia ornare, et disporre cum tanta singulare symmetria, scencia supplemento et correctione perfectamente definire, dilla praefata struttura la sua praeclara et inexcogitabile ostentatione”; per le occorrenze di “elegancia”, “elegantissima porta” ecc., cfr. *ivi*, vol. I, pp. 30, 31, 37, 43, 45, 47, 50-52, 56, 58.

⁶³ *Ivi*, vol. I, pp. 52-53, corrispondenti alle carte c vi v-c vii r dell’incunabulo. Nel testo Colonna parte dal centro “nella mediana divisione”, descrive l’immagine della ninfa con le due fiaccole, una spenta e una accesa, poi passa a descrivere le figure che si trovano all’estrema destra (Clizia) e poi simmetricamente quelle all’estrema sinistra (Ciparisso), infine passa a descrivere il terzo soggetto (Leucotoe), che si trova accanto al primo e per ultimo il quarto (Dafne).

⁶⁴ *Ivi*, vol. I, pp. 48-49, corrispondenti alle carte c iiiii v-c v r dell’incunabulo: Vulcano “Sedeva sopra uno saxo fincto, cum una pelle hircina”; cfr. *ivi*, p. 49: Mercurio “Sedeva et esso sopra d’una quadrata sede, ornata di veterrima caelatura”.

⁶⁵ *Ivi*, vol. I, p. 49, corrispondente alla carta c v r dell’incunabulo.

Funziona in modo contrario, invece, l'*ekphrasis* del fregio della Gigantomachia, che viene presentato subito secondo due sue peculiarità: la resa del movimento e la grandezza delle figure:

Io mirai una elegante, et magnifica sculptura di una crudele Gigantomachia, invida solum di vitale aura, de miranda coelatura eccellentemente insculpta. Cum sui movimenti, et cum tanta promptitudine degli proceri corpi, quanto mai si potrebbe narrare.⁶⁶

Il movimento impresso nel rilievo si riverbera nella percezione dell'osservatore: Polifilo chiarisce subito come l'agitazione delle figure rappresentate nel rilievo lo faccia muovere continuamente da una parte all'altra della scena: occhi e piedi sono coinvolti:

Lo imitato aemulo della natura, tanto propriamente expresso, che gli ochii insemi, cum li pedi affaticando, violentavano, mo ad una parte, mo ad l'altra avidamente discorrendo.⁶⁷

Segue poi un'*ekphrasis* dove mancano completamente i riferimenti compositivi e spaziali, ma l'esposizione avviene attraverso continue elencazioni parattattiche, con anafore e parallelismi (alcuni ... alcuni, tali ... altri, molti ... molti ecc.):

Niente meno apparia negli vividi Caballi. Alcuni prosternati, alcuni cespitando corrucanti. Molti vulnerati et percossi, indicavano la gratiosa vita efflare. Et malamente gli calcei sopra gli caduchi corpi firmantise, furibondi et effreni. Et gli Giganti proiecte le armature l'uno cum l'altro strictamente amplexabondi. Tali cum gli pedi retinuti nella subsolea traportati. Altri sotto gli corpi sui erano soppressamente calcati. Et chi cum li caballi saucii praecipitavano. Alcuni ad terra prostrati cum la parma resupini protegentise pugnavano. Molti cum Parazonii cincti et cum balteci ensati, et cum spathe antiquarie persice et multiplici instrumenti de mortale figuramento. La più parte pediti, cum teli et clypei confusamente pugnanti. Tali loricati, et galeati, cum variati apici insigniti, et altri nudi cum vivace core insultare indicando, intenti alla morte.

⁶⁶ Ivi, vol. I, pp. 28-29, corrispondenti alle carte b ii v-b iii r dell'incunabulo.

⁶⁷ Ivi, vol. I, p. 29, corrispondente alla carta b iii r dell'incunabulo.

Parte toracati, di varii et nobilissimi ornamenti militari decorati. Molti cum effigiato formidabile di exclamare. Alcuni di simulachro obstinato et furiale. Quanti erano per morire, cum filamento aemulario dilla natura, lo effecto exprimente, et altri defuncti, cum invise et multiplice machine bellice et loetale. Manifestavano gli robusti membri, et gli tuberati muscoli, davano ad gli ochii de videre l'officio degli ossi, et le cavature, ove gli duri nervi trahevano.⁶⁸

Nel brano Colonna attua una forma raffinatissima di “decoro”: la prosa imita lo stile del rilievo e la modalità di osservazione dell'osservatore. La descrizione non restituisce un quadro chiaro del rilievo, ma la sensazione predominante è quella di un convulso intrico di corpi, in ossequio alla speciale *varietas* propria delle scene di battaglia. Sarebbe, infatti, impossibile attuare una qualche ricostruzione del rilievo partendo dal testo proprio perché ogni elemento compositivo è bandito dalla descrizione in accordo con il “dinamismo” vorticoso e patetico del rilievo, che, come specifica Polifilo stesso, appare come “spaventoso et horribile”.⁶⁹

Che la sovrapposizione tra sensazione e prosa sia consapevolmente ricostruita lo rivelano le parole stesse di Polifilo:

Heu me gli spiriti fessi, et lo intellecto per tanta assidua varietate confuso, et gli sensi disordinati, non aptamente patiscono, non solum il tutto narrare, ma parte cum integritate di così depolita lithoglyphia exprimere non valeno.⁷⁰

Lo stordimento e la confusione recepita da Polifilo si rivelano nella prosa, confusa e stordita in una fusione davvero eccezionale tra contenuto e forma.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

Magdalena Bartkowiak-Lerch

Locus amoenus nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: strumento interpretativo del viaggio onirico sapienziale

L'*Hypnerotomachia Poliphili* è un'opera che attira l'attenzione per vari aspetti del tutto particolari per l'epoca in cui nacque. Quello che è, forse, il più evidente è l'insolita attenzione dedicata agli oggetti, monumenti antichi che Polifilo incontra durante il suo viaggio onirico, descritti con minuziosità in ogni particolare. La descrizione è accompagnata da disegni grazie ai quali l'opera è stata ritenuta "il più bel libro illustrato del mondo, almeno per il Quattrocento, e un capolavoro della xilografia veneziana".¹ Per questo motivo attirava e attira ancora l'attenzione non solo di studiosi di letteratura, ma anche di specialisti in archeologia, architettura, botanica e altri. Lasciando agli specialisti l'analisi iconografica delle xilografie, dedichiamo qualche parola alla passione descrittiva del Colonna per passare poi alla lettura di alcuni brani scelti dell'opera.

¹ F. PORTICELLI, *Il «Poliphilo» di Manuzio, capolavoro della tipografia italiana*, Torino, I tascabili di Palazzo Lascaris, n. 62, 2015, Consiglio Regionale del Piemonte, p. 5, [on-line:] [http://www.consiglioregionale.piemonte.it/dwd/pubblicazioni/tascabili/tascabile_n.62.pdf] - 22 X 2020.

Ricordiamo, innanzitutto, che il viaggio di Polifilo è un viaggio onirico modellato su quello della *Commedia* dantesca.² Un'altra fonte che fornisce la spiegazione alla motivazione del viaggio intrapreso è senz'altro Macrobio (*Commentarii in Somnium Scipionis*), la cui opera era ancora popolare nel Rinascimento, e il quale spiega che il sogno è di regola vissuto da uno che è privato dell'amata.³ Nel caso di Polifilo si tratta ovviamente di Polia, personaggio simbolico, connubio tra una donna reale e la filosofia, la conoscenza – in poche parole – una nuova Beatrice, con una netta differenza: mentre Beatrice incarnava un ideale divino cristiano, qui la religione è quella di Venere.

L'*aegritudo amoris*, si configura, così, come motore della *curiositas sciendi*. Tuttavia, essendo una motivazione piuttosto dolorosa, la privazione dell'oggetto amato produce visioni oniriche dalle apparenze alterate e dalle dimensioni irrazionali. Le immagini assumono allo stesso tempo uno statuto simbolico, da decodificare in base alle varie indicazioni date nella loro descrizione. Ariani osserva che con le descrizioni dilagate e concatenate all'infinito il romanzo “[...] sconvolge il codice classicistico semplicemente applicandone in eccesso le regole”.⁴ Infatti, sia Orazio (*Ars poetica*) che Quintiliano (*Institutio oratoria*) definiscono il ruolo della *descriptio* come temporanea deviazione e ornamento alla *fabula*, mentre nell'*Hypnerotomachia* queste proporzioni sono totalmente capovolte, “riducendo la *narratio* a mera struttura portante, a una sorta di episodico ornamento”.⁵ Se la descrizione occupa un posto così importante all'interno del romanzo, viene spontanea la domanda sul perché di tale situazione. La spiegazione data da Macrobio, di riempire “il vuoto di una privazione”, sembra essere soddisfacente. La voglia di conoscere di Polifilo deve essere immensa nello stesso modo in cui sono smisurate le strutture che egli ammira durante il viaggio.

² M. ARIANI, *Decriptio in somniis. Racconto e ékphrasis nella «Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. CASALE-P. D'ACHILLE, Roma, Franco Cesati Editore, 2004, p. 153. Cfr. anche F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, vol. II (con la successiva sigla: *HP 2*), commento, p. 521 sgg.

³ M. ARIANI, *Decriptio in somniis...*, cit., p. 153.

⁴ Ivi, p. 160.

⁵ Ivi, p. 154.

L'*immaginativa* che procura immagini alla *visio in somniis* del protagonista ha uno status intermedio tra l'anima e il corpo. Nel *De Insomniis* Sinesio di Cirene la chiama "pneuma immaginativo" il quale accompagna l'anima nel sogno.⁶ Senza queste immagini l'anima non sarebbe in grado di conoscere la verità, ma la loro qualità dipende dalla capacità dell'*immaginatio* di vagare sapientemente tra i sensi e l'intelletto. Nei momenti in cui essa si avvicina ai sensi, al corpo, alla materia, le immagini divengono meno nitide, più buie e dolorose. Quando si avvicina di più all'intelletto, quando l'anima vola in alto, le immagini divengono più luminose, nitide e ordinate. Tale divario si spiega, secondo la tradizione classica e medievale, con il desiderio dell'anima di innalzarsi verso la sua fonte creatrice, ovvero verso Dio. Se il moto prosegue senza ostacoli l'anima è felice, se invece risente dei legami corporali che le impediscono il volo, diviene infelice e riceve immagini tenebrose e dolenti. Esiste, quindi, uno stretto rapporto tra lo stato esistenziale-cognitivo dell'anima (Polifilo) nel viaggio onirico e il rapporto tenebre-luce o, se vogliamo, visioni dei luoghi orridi e ameni che essa riceve dall'immaginazione.

Mino Gabriele osserva un susseguirsi di visioni buie e chiare in vari momenti del viaggio onirico di Polifilo, "secondo una successione da cui emerge il progressivo sopravanzare del tema della luce su quello delle tenebre",⁷ seguendo ancora una volta il modello della *Commedia* dantesca laddove il pellegrino avanzava nel suo viaggio sapienziale dalle tenebre alla luce sempre più divina e potente. Secondo la matrice neoplatonica la luce è emanazione di Dio stesso, Roberto Grossatesta spiega che è la prima forma della materia creata, capace di moltiplicarsi.⁸ Di qui, la crescente luminosità dei luoghi visitati da Polifilo man mano che egli si avvicina al regno di Venere. Ma i momenti di chiarezza sono alternati sempre a quelli di smarrimento nel buio, segno inconfondibile del fatto che l'anima, nel suo viaggio onirico, erra ed è attratta dal corpo e dalla materia, dalle quali deve liberarsi per ascendere all'oggetto del proprio desiderio. Di solito, dopo i periodi di terrore, Polifilo riesce a conseguire un istante di pace e serenità in un luogo bello e luminoso. Questa

⁶ M. GABRIELE, *Festina tarde. Sognare nella temperata luce dell'immaginazione*, in: *Storia della lingua...*, cit., pp. 171-172.

⁷ Ivi, p. 168.

⁸ R. GROSSETESTE, *De luce, seu de incohatone formarum*, tr. C. RIEDL, „Medieval Philosophical Texts in Translation”, No. 1, 1942.

“altalena” dinamica della *fabula*, con il prevalere sempre più sentito dei luoghi luminosi su quelli bui, segna il progresso nel viaggio onirico-conoscitivo e viene interrotta molte volte da descrizioni di oggetti incontrati durante il viaggio – testimonianze inequivocabili dei momenti di particolare chiarezza d’intelletto.

Le descrizioni della natura, richiamandosi alla tradizione topica antica e medievale, sembrano un elemento rappresentativo dello stato d’animo del viaggiatore. Per questo motivo vorrei proporre di seguito la lettura di tre passi – descrizioni dei luoghi ameni che corrispondono ai tre stadi della psicomachia di Polifilo: 1) l’incapacità cognitiva dovuta al legame con la passionalità irrazionale; 2) il mutamento del protagonista in un uomo libero di ragionare; 3) l’esperienza dell’amore e la visione finale.

1)

Ad me parve de essere in una spatiosa planitie, la quale tutta virente, et di multipli fiori variamente dipincta, molto adornata se repraesentava. Et cum benigne aure ivi era uno certo silentio. Né ancora alle promptissime orecchie de audire, strepito né alcuna formata voce perveniva. Ma cum gratiosi radii del Sole passava el temperato tempo.

Nel quale loco io cum timida admiratione discolo, da me ad me diceva. Quivi alcuna humanitate al desideroso intuito non già apparisce, né ancora silvatica, né silvicola, né silvia, né domestica fera. Né casa rurestra alcuna, né alcuno tugurio campestro, né pastorali tecti, né Magar né Magalia se vide. Né similmente ad gli herbidi lochi non videva Opilione alcuno, né Epolo, né Busequa, né Equisio, né vago grege et armento, cum le sue bifore Syringe rurale, né cum le sue cortice Tibie sonanti. Ma freto per la quieta plagia, et per la benignitate del loco, et quasi facto securo procedendo, riguardava quindi et indi, le tenere fronde immote riposare, niuna altra opera cernendo. Et cusi dirrimpecto d’una folta silva ridrizai el mio ignorato viaggio.⁹

⁹ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, Venice, Aldus, 1499, a ii v – a iii r. Per la riproduzione del testo aldino il volume di riferimento è F. COLONNA, ed. cit., vol. I (con la successiva sigla: HP 1). Qui: HP 1, p. 13.

In questo passo osserviamo Polifilo che si sveglia nel sogno. È un sogno di primo livello, sappiamo che dopo una corsa disperata attraverso la selva verso la quale dirigerà i suoi passi si addormenterà ancora una volta, entrando così nel sogno di secondo livello. Lo spazio in cui si trova riporta al *tópos* del *locus amoenus*: il luogo è definito come benigno, quieto, il la temperatura è mite e l'aria permeata dai “gratiosi radii del Sole” e da “benigne aure”. La pianura è inoltre verdeggiante e adornata da fiori variopinti. Sono tutti elementi costituenti del classico *locus amoenus*.¹⁰ Rispetto alla poesia bucolica mancano qui, *per negationem*, i pastori, le voci umane e animali, ad es. degli uccelli. Il silenzio, insieme al vuoto della pianura, essendo un'eccezione alla regola della tradizione descrittiva, attirano un'attenzione particolare del lettore, come anche del protagonista. Immagini di una pianura deserta e silenziosa si possono rintracciare nelle opere classiche, soprattutto nell'*Odisea* (10,98) e nell'*Aeneide* (1,305 sgg.), in cui i protagonisti attraversano campagne vuote, e anche nelle opere medievali, fra le quali soprattutto quelle di Boccaccio (*Corbaccio*, 27-30). La solitudine delle pianure è raccomandata anche da Quintiliano come elemento di descrizione dei luoghi (5, 10, 36-37).¹¹ Nel momento del viaggio in cui si trova Polifilo questo silenzio e il vuoto hanno un significato particolare, conforme, tra l'altro, all'esegesi quattrocentesca della “piaggia diserta” dantesca (*Inf.*, I, 29): simboleggiano lo spazio della contemplazione, alla quale il protagonista non è ancora pronto. Non è in grado di intendere il silenzio della pianura essendo ancora condizionato dai sensi e dalla *voluptas* corporea. Di conseguenza, rivolge i passi in una direzione errata, ovvero nella selva oscura, un luogo orrido simbolico dell'*error*, in cui intraprenderà una sua prima battaglia disperata per liberarsi dai legami sensuali e corporei.

2)

Quivi cum decente ordine et distantia era una percupressata via de driti et excelsi cupressi, cum gli sui angulosi et rimati Coni, densi di frondatura quanto essere per sua

¹⁰ Cfr. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, pp. 191-210.

¹¹ Cfr. *HP* 2, commento a p. 13, n. 1, pp. 520-521.

natura poteano, et compositamente collocati. Et il coaequato solo per omni parte di verdissima vincapervinca contacto, abundantante degli sui flosculi azurini. La quale ornata via di debito laxamento lata, ad una verdegiante clausura directamente tendeva, et alla apertione di quella, ad libella gli cupressi distributi, di longitudine di stadii quatro. Al quale claustro pervenuti laetamente, trovai quello aequilatero, di tre alamenti, alla simiglianza di drito muro, alto quanto gli sublimi Cupressi della via. Il quale era tutto di spectatissimi Citri, di Naranci, et di Limoni, cum gratissima foliatura compressamente congesti, et cum artificiosa cohaesione innexi, et di pedi sei iudicai la sua crassitudine. Cum una porta nel mediano inflexa del proprio arborario, cum diligente industria del artifice compositamente conducto, quanto meglio dire si potrebbe né fare. Di sopra al conveniente loco, erano ordinate fenestre. Diqué nella superficie ligno overo stipite alcuno se pandeva, ma solamente delle florulente fronde la periucunda et grata virdura. Tra le belle, folte, et vivace foglie era del candido fiore cumulatissimamente ornato, odore naranco spirante suavissimo et ad gli desiderosi ochii, maturi fructi et imperfecti summamente delectabili copiosi se offerivano. Poscia nella interstitia crassitudine, mirai gli rami (non sencia miraveglia) per tale magisterio Compacti, che per quegli commodamente se saliva per tutta la capace compositione. Onde per la futura degli nexi rami gli salienti non aparevano.¹²

Polifilo, dopo aver incontrato le ninfe e fatto il bagno con loro nelle terme, si incammina insieme a loro verso la reggia di Eleuterillide. Fino all'incontro con le ninfe – che incarnano simbolicamente i cinque sensi umani – aveva proseguito nel viaggio da solo, dal quel momento in poi viene accompagnato da diverse guide – supporti nel processo cognitivo. Nel passo direttamente precedente a quello citato sopra il protagonista era stato messo alla prova dalle sue compagne-sensi e aveva vissuto un momento di eccitazione sensuale e di abbandono alla libidine, dal quale era stato curato con la radice di amello. È caratteristico che solo dopo l'estinzione delle passioni i viandanti giungano al luogo ameno: il giardino di Eleuterillide, il cui nome si legge dal greco come “liberalità, generosità, munificenza”.¹³ Aristotele (*Etica nicomachea*) ammonisce che nel dare e nel ricevere bisogna sempre seguire la liberalità, cioè la via di mezzo (cfr. anche Dante, *Convivio*, I, viii; IV, xvii, 4 in

¹² F. COLONNA, ed. cit., vol. I, e iiii v. (HP 1, p. 88).

¹³ Cfr. HP 2, commento a p. 78, n. 3, pp. 674 sgg.

cui il termine rimanda alla generosità bilanciata e virtuosa). La virtù, secondo la lezione dei classici e medievali, significa dunque la giusta misura. Solo seguendo questa strada si riesce ad arrivare alla meta desiderata, che nella letteratura cortese medievale ha spesso anche una dimensione amorosa (*Roman de la Rose*). Infatti, tutte le ricchezze del regno di Eleuterillide che Polifilo va ad ammirare in seguito provengono dalla temperanza e dall'equilibrio mantenuto tra l'eccesso e il difetto. Un primo segnale di quella temperanza e ordine è proprio la strada che porta al regno, ovvero il viale alberato. È un *locus amoenus* ordinato dalla mano umana il quale sbocca in un giardino quadrato cinto dalla siepe. Il viale descritto nel frammento è un connubio tra la natura e l'artificio topiario. Si notano elementi tipici delle descrizioni dei luoghi *amoeni*: alberi in fiore che emanano un dolce profumo e, allo stesso tempo, ricchi di frutti gustosi. Tale stato di fioritura contemporaneo alla maturazione dei frutti rimanda alla descrizione del giardino di Alcinoo (Omero, *Odissea*, VII, 145-151), il *locus amoenus* per eccellenza, prototipo di molte descrizioni simili nella letteratura. Quest'ultimo era cinto, del resto, da una folta siepe, come nel nostro caso. Il recinto è infatti costituito da piante, dai rami delle quali una mano abile aveva tagliato i muri e le finestre.

La forma quadrata del giardino è ispirata al giardino d'amore medievale (*Roman de la Rose*, 20249; Cappellano, *De Amore*, 1, 6E; Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine*, 26, 8 sgg.), e questo, a sua volta, si richiama al Paradiso terrestre in quanto luogo di delizia. Al centro si trova spesso una fontana, sul modello dell'Eden (*Genesi*, 1, 2, 8 sgg.), un altro elemento inevitabile del *locus amoenus* (*Roman de la Rose*, 1586 sgg.; Cappellano, *De Amore*, 1, 6E; Boccaccio, *Amorosa visione*, 38 sgg., *Commedia delle ninfe fiorentine*, 26, 25, *Filocolo*, 4,2; 5, 14-15, *Decameron*, 3, *intr.*, 5-9 sgg.). L'*Apocalisse* (21-22) in cui la Gerusalemme celeste a pianta quadrata diede poi un'ulteriore motivazione a progettare i giardini amorosi medievali come piazze quadre, cinte da mura come delle fortezze o dei castelli. Gabriele ricorda che il modello più importante è comunque il castello di Eros delle *Metamorfosi* (5, 1) di Apuleio, in cui troviamo una limpidissima fonte accanto alla reggia divina al centro del bosco.¹⁴

È la prima volta che Polifilo incontra un luogo in cui la natura è ordinata dalla mano umana. Ne ammira l'armonia e le proporzioni perfette, misurate

¹⁴ Cfr. *HP 2*, commento a p. 88, n. 2, pp. 690-691.

con minuziosa precisione. Tale chiaro modo di vedere nel sogno corrisponde ai momenti di lucidità, ovvero allo stato di quiete, quando l'anima si innalza allontanandosi dal corpo e lo "pneuma immaginativo" procura a essa visioni chiare e nitide.¹⁵ L'ordinamento della natura da parte dell'uomo simboleggia il sopravvento della ragione sulla passionalità corporea.

3)

[...] al perameno loco allabenti applicassimo, tanto benigno et quam gratissimo, tanto delectevole et bello, di singulare ornamento arborario agli sensi se offerite, quanto mai cosa excellentissima et voluptuosa cum gli ochii mirare se potesse. Imperò che ciascuna fertile lingua di caritate et parca accusarebese. Et per tale similitudine troppo disconvenevole et abusiva comparatione sareberon gli anticommemorati ad questo. Imperoché sencia existima era quam solatiosissimo, et di delicie loco tuto consito et exornato horto olitorio, et herbario, et fertile pomario, et amoeno viridario, et gratioso arborario, et periucondo arbustario. Il quale era loco non di monti devii, et desueti, eliminata omni scabricie. Ma complanato et aequabile fina ad gli gyrati gradi verso il mirabile theatro esclusivo, gli arbori erano di odore suavissimo, di provento foecondissimi di expansione di rami latissimi. Horto di oblectamento incomparabile affluente, di largissima ubertate, di fiori iucundissimo, et referto, libero de impedimenti, et di insidie tuto ornato, di manali fonti, et freschi rivuli. Il cielo non rigido, ma temprato latissimo, perspicuo, et illustre, non di horrente umbre lochi averni, immune dil variabile, et incostante tempo, che cum insidie lacescente di venti infecti offendesse, non cum moleste et hybernale pruine. Né aestuatione di importuno sole, né invaso et torrido loco di aritudine di aesto. Né di gelatione horrida excocto. Ma tuto vernante et salubre che tale non è l'aere ad gli Aegyptii la Libya spectanti, di lunga salute, et salubritate, et destinato di aeternitate. Loco consito di vireti, di spectanda densitate di frondosi arbori, di gratissima ostentatione, cum venustissima praesentatione di virentia, et per tuto il liquido aere incredibile spiramento di florea ridolentia, cum tuta la area herbescente, et di fresco roramine perfusa, et floridanti prati, et oltra il pensitare di omni piacere faetoso et naturali beni, cum colorati fructi, tra il perenne foliamine virente, cum

¹⁵ M. GABRIELE, *Festina tarde...*, cit., p. 172.

stabile cohaesione et consenso, cum itione diffinite per le piante, et di multiplici rose arcuatamente contecte, ceda quivi dunque lo irriguo et arborato Thermiscyra campo.¹⁶

Giunto, insieme a Polia, su una barca all'isola di Citera, Polifilo decanta l'amenità del luogo: prima il litorale, poi un'incredibile bellezza dei giardini e dei boschetti – opera dell'arte topiaria – e l'ordine perfetto in cui le piante sono state disposte. Li descrive in molte pagine con particolari sulla grandezza, la disposizione, i tipi di piante. Ma la descrizione inizia esprimendone l'inesprimibilità. La presenza del *topos* dell'ineffabilità in questo breve passo è davvero insolita. Si sottolinea così l'eccesso della bellezza del luogo che Polifilo sta per visitare, ulteriormente accentuata dai continui paragoni *per negationem*, una strategia cara agli antichi, ma prediletta in modo particolare, in combinazione con il *topos* dell'ineffabilità, dai mistici tardoantichi e medievali (lo Pseudo-Dionigi e i Padri della Chiesa).¹⁷ Quest'ultima venne sfruttata volentieri da Dante nelle descrizioni paradisiache, con una presenza sentita sempre di più, man mano che il pellegrino si avvicinava al mistero divino. Ricordiamo che anche l'isola di Citera è un luogo divino, al cui centro si trova il tempio di Venere. L'isola di Citera è una vera e propria prova per i sensi di Polifilo, per l'*immaginatio* che offre paragoni “di questo mondo” alla ragione che deve comprendere le cose che oltrepassano il sensibile. Gli occhi spirituali di Polifilo, come quelli di Dante, vengono potenziati, ma la lingua umana si rivela incapace di decantare tutte le bellezze viste e si realizza in ammutolimenti, reazioni afatiche e anche epilettiche, come ad es. in *HP* p. 367, quando l'attacco epilettico provoca la condizione di una morte apparente, ma anche prima – di fronte a Venere nel suo tempio.¹⁸

Anche se nel passo presentato abbiamo a che fare con un'introduzione alla descrizione del *locus amoenus* proprio (i giardini di Citera), vi troviamo un accumulo di elementi costitutivi della descrizione tipica del *locus* (ad es. la descrizione del giardino di Alcinoò nell'*Odisea*): un'eterna primavera, dal clima mite e l'aria mossa dai venticelli, un terreno pianeggiante privo di asperità

¹⁶ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, s iiiii v. (*HP* 1, p. 292).

¹⁷ M. BARTKOWIAK-LERCH, *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della «Divina Commedia». Le similitudini*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2014, pp. 105-106.

¹⁸ Si tratta del passo relativo all'*HP* 2, p. 219; cfr. M. ARIANI, *Il sogno filosofico*, in: F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. LII.

e caratterizzato da un'incontenibile fertilità alimentata da fonti e fumi. La natura sfoggia ogni ricchezza: erbe e piante rare, fiori di diverso tipo, alberi stracolmi di frutti che spandono un dolce profumo. Il cielo è limpido, chiaro, ma la luce del sole non è violenta. Il luogo è salubre. I prati fioriti sono irrorati dalla rugiada. Insomma, sarebbe difficile trovare più elementi ricorrenti nelle descrizioni dei *loci amoeni*, a parte forse il canto degli uccelli che qui non viene menzionato. Caratteristico è anche che appaiano nel brano anche gli attributi del *locus horridus* (asperità del luogo, il gelo o l'aridità del terreno, il tempo incostante, venti violenti, monti inaccessibili) enumerati – come osservato prima – *per negationem*. Significativo è, inoltre, il fatto che fra gli elementi negativi assenti nel luogo delizioso si trovi la caverna “di horrente umbre”. Ricordiamo che la caverna è uno dei tratti distintivi del *locus amoenus* nella letteratura antica: assicura un'ombra grata a chi vuole riposare, e spesso è dimora delle divinità (emblematica per la tradizione letteraria è la grotta di Calipso, *Odissea*, V, 65 sgg.). La dimensione orrida della grotta si deve probabilmente alla scrittura agiografica medievale.¹⁹

Per quanto riguarda le fonti della possibile ispirazione, Ariani e Gabriele ricordano che in Omero, Plutarco e Lucano si incontra la sequenza “navigazione – sbarco sull'isola-giardino”.²⁰ Una delle fonti principali per l'isola di Citera rimane sicuramente il *De Amore* di Andrea Cappellano, per l'ordine e la geometria dell'arte topiaria dell'isola e anche per il fatto che essa costituisca un *tópos* del giardino d'amore medievale.²¹ È, allo stesso tempo, la tappa finale del viaggio di Polifilo che è un viaggio sapienziale, ma simbolicamente tenuto nella convenzione amorosa: infatti, è Eros a governare la barca con la quale egli sbarca a Citera insieme alla sua Polia, e l'isola stessa è sacra a Venere. La circolarità dell'isola rinvia al concetto platonico di perfezione dell'Atlantide. Invece la dimensione pianeggiante del terreno privo di asperità ha la valenza simbolica dello stato psicologico di quiete raggiunta dal viaggiatore, mentre le irregolarità del terreno menzionate *per negationem* ricordano le sue soffe-

¹⁹ T. MICHAŁOWSKA, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław, Ossolineum, 1970, p. 203.

²⁰ Cfr. *HP 2*, commento a p. 292, n. 5, p. 970.

²¹ A. KLIMKIEWICZ, «*Hypnerotomachia Poliphili*» Francesca Colonna, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, pp. 110-112.

renze vissute prima.²² Osserviamo che anche nel primo passo esaminato si riscontra una “spatiosa planitie”, interpretata come spazio contemplativo. In questa analogia vedrei un indubbio segno di progresso del protagonista: mentre là – incapace di comprendere la dimensione contemplativa – muove i suoi passi nella selva oscura dei sensi, spinto dall'*aegritudo amoris*, qui si dirige al vero e proprio centro del mondo amoroso-sapienziale: il tempio di Venere. Questa fase finale riepilogativa si nota ancora meglio se paragoniamo la descrizione dei giardini di Citera a una delle sue fonti principali menzionate sopra, ovvero il giardino del *De Amore* di Cappellano (I, 6E), diviso in tre cerchi analoghi i quali simboleggiano tre gradi d'amore: *siccitas* (l'amore avaro), *umiditas* (l'amore lussurioso) e *amoenitas* (l'amore amoenus, ovvero quello che realizza l'ideale dell'*aurea medietas*). Su Citera gli stessi tre cerchi, distinti per lo sfarzo con cui vengono ostentate l'arte topiaria e gli elementi architettonici, vengono uniti e “riscattati” in un'unica condizione, perché purgati alle tappe precedenti del viaggio.²³

Conclusioni

In base alla lettura dei tre passi ci si sente autorizzati a constatare che l'immaginario dei *loci* nella *Hypnerotomachia* corrisponde alle tappe della psicomachia di Polifilo: gli spazi deserti e la natura intatta dalla mano umana del primo passo non solo rappresentano un luogo idillico, ma simboleggiano la tappa iniziale del processo della trasfigurazione del protagonista, riflettendo il suo stato psichico, l'incapacità di raggiungere l'obiettivo desiderato. Man mano che procede nel viaggio, egli domina sempre di più i propri istinti, raggiunge uno stato di equilibrio dei sensi, impara la regola del *festina tarde*, si avvicina sempre di più all'*aurea medietas* (anche attraverso le diverse scelte operate): i paesaggi dei *loci amoeni* diventano sempre più ordinati dalla mano umana, per arrivare alla fine al culmine dell'artificio topiario, rappresentato dai giardini di Citera. Dal vuoto e dall'incapacità contemplativa del *locus asperus* del primo luogo si passa così, con il secondo, all'ordine del raziocinio spirituale

²² Cfr. *HP* 2, commento a p. 292, n. 6, pp. 970-973.

²³ Cfr. *ibidem*.

per raggiungere, con il terzo, un appagamento dell'*aegritudo amoris* nel regno di Venere. La dimensione simbolica dell'amore rimane, comunque, quella sapienziale. Come osserva Ariani,²⁴ la motivazione della *visio in somniis* è quella macrobiana di appagare la mancanza dell'amata, ma l'amata è qui il sapere, il conoscimento.²⁵

In simile prospettiva si comprende ora perché l'*incipit* del romanzo e dell'*iter* mistico sia costituito dal pauroso, disordinato groviglio della selva oscura, mentre l'*explicit* esprima il trionfo della natura ordinatamente tramata, resa assoluta e utopicamente perfetta e sfolgorante di luci, quale si concreterà nel supremo artificio topiario di Citera.²⁶

La natura di Citera è infatti ordinatissima, al punto da oltrepassare le capacità descrittive umane: Polifilo sta per sperimentare l'incontro supremo con i segreti divini. Con le descrizioni della natura, il Colonna realizza in pieno i dettami antichi della regola del *decorum*, ribadita da Alano Da Lilla (*De plantctu naturae*), secondo la quale il carattere del paesaggio riflette anche lo stato psichico del viaggiatore.²⁷ Essendo un autore creativo, adopera le prescrizioni e i *tópoi* rimaneggiandoli per fini propri.

Il viaggio onirico è, inoltre, permeato dalla luce, la quale all'inizio manca (la selva oscura) e cresce fino agli abbagli dell'anfiteatro di Venere, dove tutto riluce. Parallelamente ci si muove da paesaggi incolti a giardini sempre più gemmati e alla splendida architettura topiaria di Citera. La capacità visiva degli occhi di Polifilo viene potenziata durante il viaggio attraverso la sua progressiva maturazione e i riti iniziatici: infatti egli è capace di sostenere parzialmente l'indicibile luce promanante da Cupido durante la navigazione verso Citera.

Le innumerevoli fonti classiche sfruttate in modo creativo non solo nella rappresentazione dei *loci* nell'*Hypnerotomachia*, ma anche dei monumenti antichi, vengono reinterpretati nella chiave estetica della luce medievale, vicina a quella del viaggio dantesco. Per il Colonna, uomo di radici medievali e di cultura umanistica, l'estetica rappresenta il disegno della gnosi dell'anima.²⁸

²⁴ M. ARIANI, *Decriptio in somniis...*, cit., p. 159.

²⁵ Cfr. l'esegesi del nome di Polia nell'*HP 2*, commento a p. 83, n. 6, pp. 683-686.

²⁶ *HP 2*, commento a p. 88, n. 1, pp. 689.

²⁷ M. GABRIELE, *Il viaggio dell'anima*, in: F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. XXVIII.

²⁸ IDEM, *Il viaggio dell'anima...*, cit., p. XXIX.

Il gusto di unire le rappresentazioni della natura e l'architettura ruinata (non presa in esame in questo articolo) preannuncia allo stesso tempo il Barocco e il Romanticismo, i quali prediligevano le rappresentazioni rovinistiche, ormai prive, però, di quella risonanza metafisica che pervade l'opera del Colonna.

Hypnerotomachia Poliphili è un connubio della retorica e dell'interpretazione simbolica delle immagini classiche in chiave medievale, "l'*ascensus animae* di conio neoplatonico, misteriosamente abbracciato all'amore cavalleresco, verso una superiore visione di una perenne *philosophia Veneris*", in poche parole "il più alto monumento letterario-figurativo del Rinascimento".²⁹

Come osserva Ariani "Il forte 'medioevalismo' del romanzo, dovuto anche a complesse attinenze con la teoria d'amore di un Cappellano e di un Boccaccio, dipende in buona parte dalla lezione dantesca e dalla tradizione del sogno allegorico-didascalico che ne deriva. Non ultima ragione, questa, dell'eccezionalità del libro, che riesce a fondere [...] immaginario antico e immaginario medioevale in una sintesi umanisticamente nutrita di filologia e antiquaria".³⁰

²⁹ Ivi, p. XXX.

³⁰ M. ARIANI, *Il sogno filosofico...*, cit., p. LXI.

Sophia Rhizopoulou

Plants and Mediterranean Flora in *Hypnerotomachia Poliphili*¹

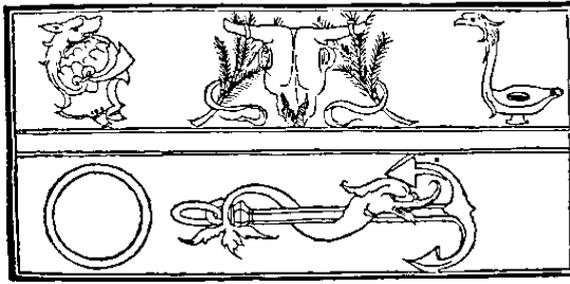
Introduction

Hypnerotomachia Poliphili is the short title of one of the most influential, illustrated books of the Renaissance, which was published by Aldus Manutius Press in Venice (1499).² It is noteworthy to mention that among the illustrations of *Hypnerotomachia Poliphili* (hereafter *HP*), one represents (f. d7) a dolphin twining around an anchor (Fig.1), i.e. a mark that Aldus Manutius

¹ I am grateful to colleagues and the organizers of the “gli uernacoli, proprii, et patrii uocabuli” – Terminologia e fonti dell’*Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia 1499), 22-25 October 2018, Deutsch-Italienische Zusammenarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften 2018, which gave us the opportunity to foster interdisciplinary inquiry and bring in *HP* different perspectives to, in the amazing physical and civilized environment of Villa Vigoni in Lovenjo di Menaggio (Como, Italy).

² L. FARRINGTON, “*Though I Could Lead a Quiet and Peaceful Life, I Have Chosen One Full of toil Toil and Trouble*”. Aldus Manutius and the Printing of the “*Hypnerotomachia Poliphili*”, “Word & Image”, n. 31, 2015, pp. 88-101.

(1450-1515) subsequently adopted it³ as the bookmark of his books.⁴ Hence, the distinguishing mark of the Aldine Press, the well-known dolphin and anchor, first made its appearance on Dante's *Terse Rime* in 1502.⁵ It is interesting to note that similar motifs (Figure 2) have been discovered on mosaics⁶ (2nd century B.C.), in the Archaeological site of Delos Island.⁷



Da l'altra parte tale elegãte sculptura mirai. Vno circulo. Vna ancora
Sopra la stangula dilla quale ferrou luca uno Delphino. Et q̃sti optimam eti
cũ iio li interpretai. ΑΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ. Semp festina tarde.

Fig. 1. The woodcut in the *HP* d vii r. "I saw this elegant carving, a circle and an anchor around whose shaft a dolphin was entwined. I could best interpret this as ΑΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ, i.e. always hasten slowly".

The etymology of the invented term '*Hypnerotomachia*' (i.e., hypn-eroto-machia) is derived from three Greek words i.e. hypnos (ὕπνος): sleep, eros (ἔρως): love and mache (μάχη): strife. Also, the term 'Poliphili' is of Greek origin, meaning beloved.

The *HP* is a bizarre romance, a mixture of pedantry and sensualism,⁸ describing a love story between Polifilo and Polia, which takes place in a dream⁹

³ W. KEMP, *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*, "Papers of The Bibliographical Society of Canada", n. 35, 1997, pp. 101-103.

⁴ J.H. SLATER, *Book Collecting*, London, Swan Sonnenschein & Co, 1892, p. 54.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. BROODBANK, *An Island Archaeology of the Early Cyclades*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁷ [https://howlingpixel.com/i-en/Mosaics_of_Delos] – 15 X 2015.

⁸ J. LAUGHLIN, *The Hypnerotomachia*, "Harvard Review", n. 7, 1994, p. 38.

⁹ H.K. SZÉPE, *Desire in the Printed Dream of Poliphilo*, "Art History-Oxford", n. 9, 1996, pp. 370-392.

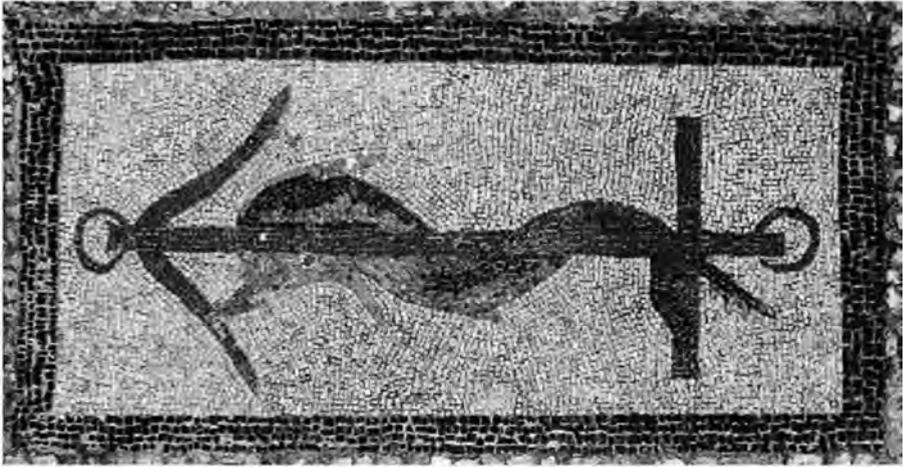


Fig. 2. Detail of a mosaic floor in an ancient house, with a dolphin twining around an anchor found on Delos island in Greece (37°23'57" N, 25°16'17" E).

and was written in a difficult,¹⁰ invented language, composed by ancient Latin, Italian and Greek.¹¹

Poliphilos falls asleep and dreams of traversing landscapes, groves and gardens containing ancient ruins and allegorical figures, to be reunited with Polia. The narration is enriched by lengthy descriptions of natural and human-induced landscapes, sacred groves, seductive gardens and pergolas over-arched by lianas, roses and vines. During the period that the *HP* was written, gardens and parks were created for pleasure,¹² while groves and the physical environment appeared as a space between nature and culture.¹³ It has also been argued that landscape-descriptions in the *HP* reflect the different stages

¹⁰ V. KIRKHAM, *Hypno What? A dreamer's Dreamer's Vision and the Reader's Nightmare*, "Word & Image", n. 31, 2015, pp. 102-111.

¹¹ I. WHITE, *Multiple Words, Multiple Meanings, in the Hypnerotomachia*, "Word & Image", n. 31, 2015, pp. 74-80.

¹² E. WOODHOUSE, *Spirit of the Elizabethan Garden*, "Garden History", n. 27, 1999, pp. 10-31.

¹³ E. PRIKI, *Crossing the Text/Image Boundary. The French Adaptations of "Hypnerotomachia Poliphili"*, "The Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History", n. 25, 2012, pp. 337-355.

of the lovers' rapprochement¹⁴ and garden-descriptions may be linked to a sophisticated approach of a cultivated garden.¹⁵

It seems likely that the *HP* is a many-layered text; a surface reading establishes the novel's role as a conduit for culture by combining historical with fictional events. On a deeper level, the *HP* may be an archetypal journey of discovery that includes processes involved with storing and retrieving memory. Therefore, the *HP* may also be viewed as a conduit for cognition. Although the *HP* influenced a wide range of disciplines, such as architecture,¹⁶ art,¹⁷ landscape architecture,¹⁸ garden design¹⁹ study of motifs²⁰ and literature,²¹ and attracted very different levels of attention,²² yet until recently²³ the study

¹⁴ R. STEWERING-L. MAHER, *The Relationship between World, landscape Landscape and Polia in the "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 2-10.

¹⁵ J.D. HUNT, *Experiencing Gardens in the "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 109-118.

¹⁶ R. WEDDLE, *Polyphilo, or, the Dark Forest Revisited. An Erotic Epiphany of Architecture*, "Journal of Architectural Education", n. 4, 1994, pp. 265-267. R. STEWERING, *Architectural Representations in the "Hypnerotomachia Poliphili" (Aldus Manutius, 1499)*, "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 59, 2000, pp. 6-25. D. VAN DER PLAAT, *Would You Know the New, You Must Search the Old. William Lethaby's "Architecture, Mysticism and Myth" (1891) and the "Hypnerotomachia Poliphili" (1499)*, "Fabrications", n. 12, 2004, pp. 1-26.

¹⁷ P. HOLBERTON, *Botticelli's "Hypnerotomachia" in the National Gallery, London. A Problem of the Use of Classical Sources in Renaissance Art*, "Illinois Classical Studies", n. 9, 1984, pp. 149-182. A. OETTINGER, *The "Hypnerotomachia Poliphili". Art and Play in a Renaissance Romance*, "Word & Image", n. 27, 2011, pp. 15-30.

¹⁸ L. MORGAN, *The Monster in the Garden. The Grotesque, the Gigantic, and the Monstrous in Renaissance Landscape Design*, "Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes", n. 31, 2011, pp. 167-180.

¹⁹ E.B. MACDOUGALL, *Fountains, Statues and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks, 1994. A. SEGRE, *Untangling the Knot. Garden Design in Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 82-108.

²⁰ A. KLIMKIEWICZ, *Meandri e misteri del rinascimento italiano. "Hypnerotomachia Poliphili" di Francesco Colonna*, "Atti dell'Accademia Polacca", n. 5, 2017, pp. 52-63.

²¹ U. ECO, *The Mysterious Flame of Queen Loana*, London, Secker & Warburg, 2004. M. RUVOLDT, *The Italian Renaissance Imagery of Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

²² A.E. MOYER, *The Wanderings of Poliphilo through Renaissance Studies*, "Word & Image", n. 31, 2015, pp. 81-87.

²³ S. RHIZOPOULOU, *On the Botanical Content of "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Botany Letters", n. 163, 2016, pp. 191-201.

of the botanical content displayed in the *HP* has been largely overlooked; nevertheless, vegetative aspects are essential elements of the text and appear in numerous passages.²⁴ It is likely that the *HP* includes 285 botanical entities associated with 672 textual passages.²⁵

Plant names quoted in the *HP* predate the establishment of the Linnaean, Latin, binomial classification by three centuries.²⁶ However, early naturalists did try to identify plants described in ancient and medieval sources.²⁷ In fact, systems of plant classification existed long before Linnaeus (1707-1778) introduced the modern systematic order.

Literary sources related to plants capture customs, beliefs, and traditions of the culture and the time in which they were written. The rediscovery of knowledge that has been preserved in textual sources may reflect the accumulation of information.²⁸ In the *HP* the revealed perceptions of wild and cultivated plants contribute to a better understanding of relationships and interactions between natural components and human activities.

In this study, the endeavour of matching vernacular plant names quoted in the *HP* (i.e. English names, Latin names, laymen colloquial names of antiquity and transliterated Greek names) with the scientific Latin binomials was based on literary sources,²⁹ dictionaries³⁰ and archival research.³¹ Textual passages in

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ H. WELLISCH, *Early Multilingual and Multiscript Indexes in Herbals*, "The Indexer", n. 11, 1978, pp. 81-102.

²⁷ J. STANNARD, *A Fifteenth-Century Botanical Glossary*, "Isis", n. 55, 1964, pp. 353-367. C. HÜNEMÖRDER, *Aims and Intentions of Botanical and Zoological Classification in the Middle Ages and Renaissance*, "History and Philosophy of the Life Sciences", n. 5, 1983, pp. 53-67.

²⁸ E.J. BUENZ et al., *Techniques. Bioprospecting Historical Herbal Texts by Hunting for New Leads in Old Tomes*, "Trends in Pharmacological Sciences", n. 25, 2004, pp. 494-498.

²⁹ F.N. EGERTON, *Botany during the Italian Renaissance and Beginning of the Scientific Revolution*, "Bulletin of the Ecological Society of America", n. 84, 2004, pp. 130-137. A. COOPER, *Latin Words, Vernacular Worlds. Language, Nature, and the "Indigenous" in Early Modern Europe*, "East Asian Science, Technology, and Medicine", n. 26, 2007, pp. 17-39.

³⁰ A. RADCLIFFE-SMITH, *Three-Language List of Botanical Name Components*, Kew, Royal Botanic Garden, 1998. D. GLEDHILL, *The Names of Plants*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

³¹ B. ELLIOTT, *Victorian Gardeners and Botanical Nomenclature*, "Botanical Journal of the Linnean Society", n. 109, 1992, pp. 473-483. G. CRISTOFOLINI-U. MOSSETTI, *Interpretation of Plant Names in a Late Medieval Medical Treatise*, "Taxon", n. 47, 1998, pp. 305-319.

the *HP* folios linked to plants are presented hereafter in square brackets, according to the first complete English translation of the book by J. Godwin.³²

It has been investigated that some vernacular names of plants, cited in the *HP*, correspond to the same generic plant name;³³ for example, both vermilion [o5, z6] and wormwood [p2, t3, t7, u4, u6] refer to *Artemisia* species,³⁴ while ranunculus [e1, k7, l5, y8], Adonis flower [z2] and crowfoot [a7] are all related to *Ranunculus* species. Also, some plants with unidentified names³⁵ are cited in the *HP*, e.g. cervicello [a7], cynacanth [m3], geusia (aquatic plant) [e8], pulliphora [y1], terrambula³⁶ [u5] and vitilago [s7]. In the English translation of the *HP* by J. Godwin, there is a quotation for corn³⁷ [n4]; as there is no evidence for the presence of corn (*Zea mays*) in Europe in the 15th century, the term 'corn' mentioned in the *HP* depends on the meaning to be assigned to the Latin word *spica* (i.e. ear) and is most probably linked to wheat.

It has been argued that references to plants in the *HP* might be used as a kind of linguistic code that contributed to the intellectual dimension of the novel.³⁸ It has also been stated that the author of the *HP* probably had no direct knowledge of the considered plants and included them in the text after encountering them in other books and manuscripts, i.e. by extracting botanical information from earlier texts, transmitted and inherited from antiquity.³⁹ For example, an unknown, early reader noticed that in the marginalia⁴⁰ of an

³² F. COLONNA, "Hypnerotomachia Poliphili". *The Strife of Love in a Dream*, London, Thames & Hudson, 2005.

³³ S. RHIZOPOULOU, *On the Botanical Content...*, cit., pp. 191-201.

³⁴ A. ARBER, *Herbals, Their Origin and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.

³⁵ Few names are synonyms; therefore, identification is often impossible. Where identification is possible it is achieved by comparison of the names in related languages or by indirect evidence from their use.

³⁶ Either *Glechoma* (*hederacea*) or *Allium vineale*, see T. REISER, *Lexical Notes to Francesco Colonna's 'Hypnerotomachia Poliphili' (1499) – Cruces, Contradictions, Contributions*, "Lexis – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica", n. 33, 2015, p. 502.

³⁷ The meaning of 'corn' in British English dictionary is 'grain' and/or seeds of plants (i.e. wheat, maize, oat, rice and barley) that can be used to produce flour.

³⁸ M. SZAFAŃSKA, *The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden*, "The Journal of Garden History", n. 9, 1989, pp. 76-85.

³⁹ L. PETRUCELLI, *Monastic Incorporation of Classical Botanic Medicines into the Renaissance Pharmacopoeia*, "American Journal of Nephrology", n. 14, 1994, pp. 259-263.

⁴⁰ The study of marginalia has also opened new research directions in the study of the *HP*.

HP copy⁴¹ all the riparian plants listed in the *HP* [a3–a4] are found in the 25th chapter of *Naturalis Historia* by Pliny the Elder (1st century AD); it is known that *Pliny* the Elder⁴² included ancient knowledge from numerous Roman and Greek authors in his *Naturalis Historia*. Two early readers underlined the name of one plant, i.e. ‘barba silvana’ that was not derived from this chapter of Pliny, while ‘barba silvana’⁴³ was recorded in other herbals⁴⁴. Information related to plants and plant products could also be derived from literary sources preserved in medieval, monastic scriptoria.⁴⁵ In this concept, numerous textual passages of the *HP* represent literal evidence of a botanical lore and/or a collection of erudition.

Verbal, Verde beauties and rarities

On the one hand, several frequently quoted plants are presented in the *HP*, i.e. roses (*Rosa* spp.⁴⁶) [a2, e6’, g3’, g7’, h4, i4, i5, k2’, l5’, m6’, o5, o8, p1, p3, r6’, s1’, t2, t2’, t6, y6, z6, C7’, D6], myrtle (*Myrtus communis*) [f4’, g1’, k2’, l7,

⁴¹ J.C. RUSSELL, *The Annotated copy of “Hypnerotomachia Poliphili” at the Chapin Library, Williams College, Inc. C699*, “Bulletin of the Society for Renaissance Studies”, n. 30, 2013, pp. 9-13.

⁴² C.G. NAUERT, *Humanists, Scientists, and Pliny. Changing Approaches to a Classical Author*, “The American Historical Review”, n. 84, 1979, pp. 72-85.

⁴³ “Barba silvana dicitur quae est plantago aquaticae quae solum in aquis” Simone da Genova *Synonima Medicinae seu Clavis Sanationis* (Milan, 1473), in: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, eds. G. POZZI-L.A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1964, p. 56. Niccolò Roccabonella di Conegliano (1386-1459), *Liber de simplicibus*, BAV cod. Marc. Lat. VI 59, in: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili...*, Pozzi & Ciapponi, cit., p. 56. *Ortus Sanitatis*, Mainz, Jacobus Meydenbach, 1491, f. 27r, Smithsonian Institution Libraries Digital Collections – Renaissance Herbals, “Plantarum Aetatis Novae Tabulae”, [<http://www.sil.si.edu/digitalcollections/herbals/HerbalsEnlarge.cfm?id=14274>] – 22 II 2013. T. REISER, *Lexical Notes to Francesco Colonna’s “Hypnerotomachia Poliphili” (1499) – Cruces, Contradictions, Contributions*, “Lexis – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica”, n. 33, 2015, pp. 490-525.

⁴⁴ M. AMBROSOLI, *The Wild and the Sown. Botany and Agriculture in Western Europe, 1350-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁴⁵ K. STEWART, *Nature and Narratives. Landscapes, Plants and Animals in Palaeologan Vernacular Literature*, doctoral dissertation, University of Oxford, 2015. S. RHIZOPOULOU, *Rhizotomos. Radical Research on the Wanderings of Dioscorides’ Materia in Manuscripts, Codices and Books*, Athens, Diavlos, 2008.

⁴⁶ Generic names of plants followed by ‘spp.’ refer to some of the species in a genus.

m3', o5', o6', p5', q6, s7, t7, u6, u5, u6', y1, y6, z5', C7'), pine (*Pinus* spp.) [d7, d7', g2', l7', m3, m3', s8, u3, u4', z3', z6], cypress (*Cupressus sempervirens*) [a2, b4', e8', h2', h4, l8', p3, p5', s7, s8, u3, y5', z6], laurel (*Laurus nobilis*) [c1, f7', g1', l6', l7, m3', p5', s7', u3', y1, z6], acanthus (*Acanthus* sp.⁴⁷) [a8, c5', c6', g7', k4, k4', o3, u4', u5'], oaks (*Quercus* spp.) [a3, a6, a6', d6', m3', s8, E5', F3], junipers (*Juniperus* spp.) [d7, m3', s8, t6', u3', u6', y5', z5'], thyme (*Thymus* sp.) [o5, s4, t3, t4', u6, z6', u4', u5, u6'], violets (*Viola* spp.) [f8', i5, l5', t8', u4', u7, x8, y1, y7], orange trees (*Citrus sinensis*) [e1', e8, g1', l8', m3', u1, y1, z6] and wormwood (*Artemisia* sp.) [p2', t3, t7, u4', u6']. On the other hand, numerous plants were cited in the text with the lowest frequency; surprisingly, this category includes some characteristic, Mediterranean plants, such as carob tree (*Ceratonia siliqua*) [e2, s8', t1], oleander (*Nerium oleander*) [d7'], rosemary (*Rosmarinus officinalis*) [u3'], dittany (*Origanum dictamnus*) [i8], Spanish broom (*Spartium junceum*) [s8'] and fig tree (*Ficus carica*) [t1].

Navelwort (*Umbilicus rupestris*) and centaury (*Centaurea cyanus*), as well as thorny vegetation composed by prickly prunes, sharp thistles, prickly cedars, and other spiny plants [a3] are quoted as sprouted among historical ruins and rugged terrain. Pellitory and hammer-wort (*Parietaria* sp.) are cited as grown in dry cracks of tombs [c8', n1', r4']. The cosmopolitan purslane (*Portulaca oleracea*) grown on sandbanks [p2'] was known since Roman Times.⁴⁸ Rushes (*Juncus* sp.), reeds (*Arundo donax*) and sedges (*Carex* sp.) grown in wet places and on marshy ground [t8'], dewy grass and damp habitats, and repeatedly mentioned in the *HP*, might be considered as indicators of a period of increasing rainfall and flooding.⁴⁹ In contrast, the salt-loving, littoral cock's crest (*Echinochloa crus-galli*), oxeye (*Buphthalmum salicifolium*), saltwort (*Glaux maritima*) and wormwood (*Artemisia* sp.) were cited as grown in fissures of sea-dashed moles. Water plants were well arranged with water lotuses (*Nelumbo nucifera*) and water lilies (*Nymphaea alba*) among them [h7].

⁴⁷ Generic names of plants followed by 'sp.' refer to a plant in a genus of uncertain binomial and identity.

⁴⁸ A. DANIN et al., *The History of the Portulaca oleracea Aggregate in the Emilia-Romagna Po Plain (Italy) from the Roman Age to the Present*, "Plant Biosystems", n. 148, 2014, pp. 622-634.

⁴⁹ E. GUIDOBONI, *Human Factors, Extreme Events and Floods in the Lower Po Plain (Northern Italy) in the 16th Century*, "Environment and History", n. 4, 1998, pp. 279-308.

In the *HP*, there are quotations related to the Homeric plant moly⁵⁰ (μῶλυ) and the ancient plant silphium⁵¹ (σίλφιον). The black rotted moly⁵² [a6] has been a subject of debate among scholars, because it has been diversely identified as different *Allium* species (i.e. *Allium sicutum* subsp. *dioscoridis*, *Allium nigrum*, *Allium magicum*, *Allium moly*, *Allium multibulbosum* and *Allium roseum*), *Atriplex halimus*, *Galanthus nivalis*,⁵³ *Leucojum aestivum*, *Peganum harmala* and *Withania somnifera*. Silphium⁵⁴ that has been described by Theophrastus⁵⁵ during the 4th century B.C. and exhibited social⁵⁶ and economic⁵⁷ values for Romans' could have been a *Ferula* species, although some authors argued that it was either a variety of *Thapsia garganica* or *Margottia gummifera*.⁵⁸ Ancient plant names such as (μῶλυ) and silphium⁵⁹ (σίλφιον) might also reveal the author's fascination with antiquity, as well as some knowledge of historical aspects of botany.⁶⁰ Also, there is a quotation to manna⁶¹ [g2'] that might

⁵⁰ J. CLAY, *The Planktai and Moly. Divine Naming and Knowing in Homer*, "Hermes", n. 100, 1972, pp. 127-131.

⁵¹ E. FABBRICOTTI, *Silphium in Ancient Art*, "Libyan Studies", n. 24, 1993, pp. 27-33.

⁵² J. STANNARD, *The Plant Called Moly*, "Osiris", n. 14, 1962, pp. 254-307.

⁵³ A. PLAITAKIS-R.C. DUVOISIN, *Homer's Moly Identified as Galanthus Nivalis L. Physiologic Antidote to Stramonium Poisoning*, "Clinical Neuropharmacology", n. 6, 1983, pp. 1-5.

⁵⁴ R. KANDELER-W.R. ULLRICH, *Symbolism of Plants. Examples from European-Mediterranean Culture Presented with Biology and History of Art. March. Silphion and Narthex*, "Journal of Experimental Botany", n. 60, 2009, pp. 715-717.

⁵⁵ M. HELBIG, *Physiology and Morphology of σίλφιον in Botanical Works of Theophrastus*, "Scripta Classica", n. 9, 2012, pp. 41-48.

⁵⁶ H. KOERPER-A.L. KOLLS, *The Silphium Motif Adorning Ancient Libyan Coinage. Marketing a Medicinal Plant*, "Economic Botany", n. 53, 1999, pp. 133-143.

⁵⁷ M. KIEHN, *Silphion Revisited*, "Medicinal Plant Conservation", n. 13, 2007, pp. 4-8.

⁵⁸ S. AMIGUES, *Des plantes nominées moly*, "Journal des Savants", n. 1, 1995, pp. 3-29.

⁵⁹ C. HAAS, *Le Silphium de Cyrinaoqne, une plante médicinale aujourd'hui disparue. Silphium from Cyrenaica, an extinct medicinal plant*, "Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine", n. 192, 2008, pp. 153-160.

⁶⁰ J. DAY, *Botany Meets Archaeology. People and Plants in the Past*, "Journal of Experimental Botany", n. 64, 2013, pp. 5805-5816.

⁶¹ C.C. TOMA et al., *Manna. The Ancient Vegetal Product between Faith and Medicine*, "European Journal of Science and Theology", n. 10, 2014, pp. 199-207.

be either the lichen⁶² *Lecanora esculenta*, or juice from the plant *Fraxinus ornus* variety *rotundifolia*.⁶³

Blossoming plants

Among the flowering plants – e.g. centaury (*Centaurea cyanus*) [a8, e1’], chicory (*Cichorium intybus*) [e1’], cyclamen (*Cyclamen* sp.) [g3’, l5’, u4’, u5, x8, y7], dittany (*Origanum dictamnus*) [i8], euphrasia (*Euphrasia* sp. [e1’], lily-of-the-valley (*Convallaria majalis*, e1, g3, l5’, t8’, y7), loosestrife (*Lythrum salicaria*, a4’, d7’), melilot (*Melilotus officinalis*, e1’, k2’, l5, y7, y8), ranunculus (*Ranunculus* sp.) [e1’, k7, l5’, y8] and periwinkle (*Vinca* sp.) [e8’, l8’, t3’, u6’, z5’] – roses were the most frequently cited in textual passages (as it has previously been mentioned in “Verbal, Verde beauties and rarities”). In the *HP* also includes citations linked to five-petalled [g4’, k4’, k5] and hundred-petalled [l5’, z5’] roses, which indicate wild roses and the horticultural breeding of roses, respectively. The plant hyacinth quoted in three textual passages [g3’, l2’, o6’] might refer to gladioli species⁶⁴ (*Gladiolus* sp.), because the first bulbs of the heavily scented hyacinth (*Hyacinthus orientalis*) had been brought from the eastern Mediterranean⁶⁵ and were cultivated in the botanic garden at Padua,⁶⁶ shortly after its foundation in 1545.

Furthermore, flowering plants have been presented in the *HP* by colour order [e1’, e2]. For yellow there were crowfoot (*Ranunculus* sp.), sweet clover (*Melilotus* sp.) and oxeye (*Buphthalmum salicifolium*). For blue there were satyrium (*Orchis* sp.), centaury (*Centaurea cyanus*) and eyebright (*Euphrasia* sp.). For azure there were chicory (*Cichorium intybus*) and periwinkle (*Vinca* sp.). For white there were myrtle (*Myrtus communis*) and lily-of-the-valley (*Convallaria majalis*),

⁶² R.A. DONKIN, “The Manna Lichen”. *Lecanora esculenta*, “Anthropos”, n. 76, 1981, pp. 562-576.

⁶³ S.G. HARRISON, *Manna and Its Sources*, “Kew Bulletin”, n. 5, 1950, pp. 407-417.

⁶⁴ D.J. MABBERLEY, *The Plant-Book. A Portable Dictionary of the Vascular Plants*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 350.

⁶⁵ C.D. DARLINGTON-J.B. HAIR-R. HURCOMBE, *The History of the Garden Hyacinths*, “Hereditiy”, n. 5, 1951, pp. 233-252.

⁶⁶ D.E. RHODES, *The Botanical Garden of Padua. The First Hundred Years*, “The Journal of Garden History”, n. 4, 1984, pp. 327-331.

and for purple there were cyclamen (*Cyclamen* sp.), dittany (*Origanum dictamnus*) and loosestrife (*Lythrum salicaria*). Varicoloured flowering plant taxa quoted in the text, such as violets with sky-blue, yellow and white flowers, gladioli with blue and purple flowers, jasmines with red, yellow and white flowers, and roses with scarlet and white petals, were also associated with certain virtues.

Odoriferous substances

Odoriferous natural substances were cited in the *HP*; in fact, labdanum⁶⁷ [r6', t5'] (a sticky brown resin extracted from leaves of the shrubs *Cistus ladanifer* and *Cistus creticus*, species of rockrose), mastic⁶⁸ [a8, o5, u3', y6] (the resin of *Pistacia lentiscus* variety *chia*⁶⁹ and two types of storax [o5, r6', u6', y6], i.e. scented exudates from either the liana *Styrax officinalis*⁷⁰ or the tree *Liquidambar orientalis*⁷¹ were widely used in ancient and medieval times in the eastern Mediterranean. Other odoriferous substances from frankincense trees [r6'] and myrrh⁷² [u6'], benzoin, amygdaloid-benzoin or almond-benzoin [o5, r6'] derived from *Styrax*⁷³ resin and mixed with almonds⁷⁴ provide an insight into exotic plant resources and cosmopolitanism.⁷⁵ Furthermore, odoriferous,

⁶⁷ K. DEFORCE, *The Historical Use of Ladanum. Palynological Evidence from 15th and 16th Century Cesspits in Northern Belgium*, "Vegetation History and Archaeobotany", n. 15, 2006, pp. 145-148.

⁶⁸ P. FREEDMAN, *Mastic. A Mediterranean Luxury Product*, "Mediterranean Historical Review", n. 26, 2011, pp. 99-113.

⁶⁹ Uniquely cultivated in the southern part of the Aegean island of Chios in Greece.

⁷⁰ G. TAYOUB et al., *Composition of Volatile Oils of Styrax (Styrax Officinalis L.) Leaves at Different Phenological Stages*, "Biochemical Systematics and Ecology", n. 34, 2006, pp. 705-709. P.W. FRITSCH, *Phylogeny of Styrax Based on Morphological Characters, with Implications for Biogeography and Infrageneric Classification*, "Systematic Botany", n. 24, 1999, pp. 356-378.

⁷¹ F. YALTRIK-A. EFE, *Liquidambar orientalis*, "Curtis's Botanical Magazine", n. 17, 2000, pp. 66-71. M. ÖZTÜRK et al., *Ecology of Tertiary Relict Endemic "Liquidambar orientalis" Mill. Forests*, "Forest Ecology and Management", n. 256, 2008, pp. 510-518.

⁷² A.O. TUCKER, *Frankincense and Myrrh*, "Economic Botany", n. 40, 1986, pp. 425-433.

⁷³ S. AMIGUES, *Le styrax et ses usages antiques*, "Journal des Savants", n. 2, 2007, pp. 261-318.

⁷⁴ M. HOVANEISSIAN et al., *Analytical Investigation of Styrax and Benzoin Balsams by HPLC-PAD-Fluorimetry and GC-MS*, "Phytochemical Analysis", n. 19, 2008, pp. 301-310.

⁷⁵ P. FREEDMAN, *Spices and Late-Medieval European Ideas of Scarcity and Value*, "Speculum", n. 80, 2005, pp. 1209-1227.

natural products being extracted from plants might indicate transportation⁷⁶ motivated by trading, migration and conquest.

The botanic content of the *HP* constitutes a textual source of information for the functioning and featuring of plants, in a time when comparable sources are very scarce.⁷⁷ During the first years of printing, texts with botanical content were popular; however, they were not intended as general handbooks for the public, but rather as reference books for those with knowledge.⁷⁸ The frequency of vegetative references in the *HP* might reflect the importance of plants to everyday life, at the turn of the 15th century.⁷⁹ For example, plants such as arbutus, myrtle, laurel, box tree, cedars, cypress, fig tree, oleander, wild and cultivated olive trees,⁸⁰ labdanum, oregano, pines, oaks, thistles, thyme and vines, all quoted in the *HP*, are connected with the Mediterranean aesthetic;⁸¹ whereas, citron, date palm, frankincense trees, banana, pepper, pomegranate, sandalwoods and jasmines mentioned in the *HP*, were introduced in the Mediterranean region.

Fruit-bearing plants

Fruit-bearing plants quoted in the *HP* include almond (*Prunus dulcis*) [g3, s8], apple (*Malus* sp.) [d1, g4, m3, t3, u6], apricot (*Prunus armeniaca*) [t5], banana (*Musa* sp.) [m3], chestnut (*Castanea sativa*) [d7], damascene plum (*Prunus damascena*) [t5], date palm (*Phoenix dactylifera*) [a7, m3, A1], orange (*Citrus sinensis*)

⁷⁶ F.N. HOWES, *Age-Old Resins of the Mediterranean Region and Their Uses*, "Economic Botany", n. 4, 1950, pp. 307-316. W. BEINART-K. MIDDLETON, *Plant Transfers in Historical Perspective*, "Environment and History", n. 10, 2004, pp. 3-29. K.V. SYKORA, *Plants in the Footsteps of Man*, "Endeavour", n. 8, 1984, pp. 118-122.

⁷⁷ Ü. SILLASOO, *Plants in Late Medieval Festivals and Customs in Written and Pictorial Sources from Southern Central Europe*, "Environmental Archaeology", n. 14, 2009, pp. 76-89.

⁷⁸ E.J. BUENZ et al., *Techniques. Bioprospecting Historical Herbal Texts by Hunting for New Leads in Old Tomes*, "Trends in Pharmacological Sciences", n. 25, 2004, pp. 494-498.

⁷⁹ K.M. REEDS, *Renaissance Humanism and Botany*, "Annals of Science", n. 33, 1976, pp. 519-542.

⁸⁰ S. RHIZOPOULOU, "*Olea europaea*" L. A Botanical Contribution to Culture, "American-Eurasian Journal of Agricultural & Environmental Sciences", n. 2, 2007, pp. 382-387.

⁸¹ J. M. MUÑOZ-J. ALCÁNTARA, *The Value of Indicator Species for Landscape Characterization*, "Plant Biosystems", n. 147, 2013, pp. 418-428.

[e1', e8, g1', l8', m3', u1, y1, z6], citron (*Citrus medica*) [e8, m3', t1, u1, z6], lemon (*Citrus limon*) [e1', e8, t1, u1, z6], lime (*Citrus aurantiifolia*) [a6', e1', m3', s8], olive trees (*Olea europaea*) [a6', c1, g2', t1, u3', y1, y6], pear (*Pyrus communis*) [t4'], pine (*Pinus* sp.) [d7, d7', g2', l7', m3, m3', s8, u3, u4', z3', z6], pistachio (*Pistacia vera*) [g3', m3', t5'], pomegranate (*Punica granatum*) [g5', m3', s8', x1'], quince (*Cydonia oblonga*) [m3'], strawberry (*Fragaria* sp.) [e1'], vine (*Vitis vinifera*) [a3, f5, l2', l4', q3', s8, A6] and walnut (*Juglans regia*) [s8']. In northern Italy, during the late Medieval period, fruit was a symbol of social standing,⁸² which probably explains the intensive cultivation of fruit-bearing trees, from the end of the 13th century.⁸³ Also, during Middle Ages, cosmological views extolled plant tissues grown close to the sky and deprecated plant tissues grown into and/or close to the ground; the taller the plant, the longer the digestion process, and the inferior earthbound sources were transformed into some kind of superior, more ethereal plant material.⁸⁴

Medicinal plants

The medicinal use of plants was rarely mentioned in the *HP*, although of extreme interest in that era,⁸⁵ according to my research three botanical items with medicinal use are quoted in the *HP*: a) the sow-bread that “hinders child birth” [d6], b) the garlic that “heals human eyes” [n7] and c) the umbelliferous panacea [a7], i.e. a remedy held in high repute among the ancients for its medicinal virtues, most probably linked to a species of Umbelliferae.⁸⁶

⁸² J. JANICK, *Fruits and Nuts of the Villa Farnesina*, “Arnoldia”, n. 70, 2012, pp. 20-27. M.B. MAZZANTI et al., *Plant Use in a City in Northern Italy during the Late Mediaeval and Renaissance Periods. Results of the Archaeobotanical Investigation of “The Mirror Pit” (14th-15th Century A.D.) in Ferrara*, “Vegetation History and Archaeobotany”, n. 14, 2005, pp. 442-452.

⁸³ M. MONTANARI, *Food is Culture*, New York, Columbia University Press, 2006.

⁸⁴ A.J. GRIECO, *The Politics of Pre-Linnaean Botanical*, “I Tatti Studies. Essays in the Renaissance”, n. 4, 1991, pp. 131-149.

⁸⁵ R. PALMER, *Medical Botany in Northern Italy in the Renaissance*, “Journal of the Royal Society of Medicine”, n. 78, 1985, pp. 149-157.

⁸⁶ M.G. PIMENOV-L. CONSTANCE, *Nomenclature of Suprageneric Taxa in Umbelliferae/Apiaceae*, “Taxon”, n. 34, 1985, pp. 493-501.

Seasonality

Phenological traits of plants, mentioned in the *HP*, also reveal the seasonality of Mediterranean ecosystems, e.g. late summer, when branches of myrtle [e2] and carob trees hung with berries and long ripe fruits [f4], autumn when the fruitful vines [a3] lost their greenness and the sweet weigh of their sap [a4], and the evergreen arbutus shrubs are red-fruited [z6]. While, colourful garlands [df, o5] consisted of amethystine violets (*Viola* spp.), crimson and scarlet roses (*Rosa* spp.), myrtle (*Myrtus communis*), laurel (*Laurus nobilis*) and lysimachia (*Ranunculus*) coincide with spring, i.e. the main flowering season in the Mediterranean region.⁸⁷ In addition, the seasonality has been presented in the *HP* as an integral quality of ecosystems, e.g. the flowering spring [m4], the yellow harvest [l6, m5] and the autumn vintage [m5].

Mediterranean landscapes preserve cultural, historical and biological memory; it is well known that Mediterranean ecosystems⁸⁸ have been affected by long-term socio-economic impact and anthropogenic activities, which profoundly influenced the functionality, the diversity and the distribution of plant species. Nowadays, there is a great concern for the particularly rich biodiversity of this region, which has been identified as one of the world's biodiversity hotspots.⁸⁹

Symbolism

In the *HP* there is a connection between virtues (the spiritual) and plants (the mundane), which compose powerful repertoires of symbolism in manu-

⁸⁷ S. RHIZOPOULOU-H. PANTAZI, *Constraints on Floral Status of successively Successively Blossoming Mediterranean Plants under Natural conditions*, "Acta Botanica Gallica", n. 157, 2015, pp. 97-102.

⁸⁸ S.D. PAICH, *Where Olive, Lemon and Laurel Trees Grow. A Diachronic Examination of Cultural Similarities under Different Names in Greater Mediterranean History*, "Journal of Intercultural Studies", n. 31, 2010, pp. 313-328.

⁸⁹ F. MEDAIL-P. QUEZEL, *Hot-Spots Analysis for Conservation of Plant Biodiversity in the Mediterranean Basin*, "Annals of the Missouri Botanical Garden", n. 84, 1997, pp. 112-127.

scripts.⁹⁰ Therefore, laurel was linked to immortality [f7', l6', z6] and oaks to strength, while firs and osiers to vulnerability and flexibility [m3']. Cane and reed were presented as symbols of emptiness [A6']. Aloe, cypress and oleander were symbols of bitterness [p3]. Junipers symbolised eternity [m3'], immortality and date palm victory [m3']. Flowering jasmine [g2', i3, s7', y1] was the symbol of divine love and happiness, and roses were cited as the floral symbol of affection, beauty and love [g7, t2].

Relevant woodcuts

The *HP* owed part of its fortune to its woodcuts.⁹¹ It was estimated that out of the 172 greatly influential woodcut illustrations⁹² in the *HP* with aesthetic, historic and symbolic associations, 53 illustrate botanical elements, as features of diverse landscapes and gardens sceneries, which include trees, i.e. palms (*Phoenix* sp.) [a7, p3'], olive trees (*Olea europaea*) [a6', e1] and cypresses (*Cupressus* sp.) [i2, z7, z8], leaves of grapevine (*Vitis*) [m5] and ferns.⁹³ The above mentioned illustrated, though simplified, plants have been found to grow in archaeological sites of the Mediterranean region.⁹⁴ The representation of plants in woodcuts of the *HP* might also stimulate a relationship with readers, even if that was not the primary purpose of the narrative. The *HP* would probably rather be considered as a cultural text (a combination of words and images) than as the idiosyncratic work of an individual.⁹⁵

⁹⁰ S. RHIZOPOULOU, "Portrayals" of Long-Lived Mediterranean Plants Linked to Virtues, "Plant Biosystems", n. 148, 2014, pp. 1358-1361.

⁹¹ M.L. GIBBS, Aldus Manutius as Printer of Illustrated Books, "The Princeton University Library Chronicle", n. 37, 1976, pp. 109-116.

⁹² G. POZZI, *Un livre illustré exceptionnel. Le Polyphile in Sur le livre Vénitien (XV-XVIII siècles)*, "Revue des Etudes Italiennes Paris", n. 27, 1981, pp. 364-373.

⁹³ A. KUMBARIC-G. CANEVA, *Updated Outline of Floristic in Roman Iconography*, "Rendiconti Lincei", n. 25, 2014, pp. 181-193.

⁹⁴ S. RHIZOPOULOU, *Symbolic Plant(s) of the Olympic Games*, "Journal of Experimental Botany", n. 55, 2004, pp. 1601-1606.

⁹⁵ Doubts concerning the authorship of the *HP* and its illustrations, and the circumstances whereby it reached the Aldine Press have fostered a particular kind of criticism.

Nadia J. Koch

Archaeology and Immersion: Poliphilo's Staircase to Knowledge

Introduction

During the 20th century, the *Hypnerotomachia Poliphili* (hereinafter: *HP*) has attracted scholars from many different fields: experts in Roman literature, historians of the Renaissance and of art, and even archaeologists. Most of them, in spite of their diverse interests and methods of interpretation, agree in their overall view of the work. They read it as a fantastic novel into which the fruits of a devoted study of antiquity are interwoven. In his important essay of 1960, Charles Mitchell aptly entitled it an “archaeological rhapsody”.¹ Since then, the *HP* has been examined primarily as an educational novel, nevertheless as a demanding testimony of an antiquarian erudition of encyclopaedic dimensions.

¹ CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance in Renaissance Italy*, in: *Italian Renaissance Studies. A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, ed. E.F. JACOB, London, Faber & Faber, 1960, pp. 455-483, citation p. 462. For text and commentary I will refer to F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 1998, 2 vols. (in the following abbreviated as: *HP* 1; *HP* 2), if not otherwise indicated.

Tamara Griggs' investigation of the antiquarian content of the novel is typical of this view:² on the one hand, she emphasizes, analogously to Mitchell, the confrontation with the leading antiquarians of the 15th century, Cyriac of Ancona and Giovanni Marcanova. On the other hand, she doesn't regard the transmission of antiquarian knowledge as the main intention of the author. In her view, the main character Poliphilo fulfils the function of a "resonance space", in which the author is able to unfold a certain stylistic mode of narration. The classical colouring of the text would then enable him to reflect a contemporary intellectual habit and to lend it a fashionable flair. This general view of the author's intentions has further consequences, when it comes to interpreting Poliphilo's discoveries of ancient monuments: Whenever the protagonist happens to encounter a monument naively, Griggs construes his simplicity as a sign that the author of the *HP* was not sufficiently able to deal with the overabundance of contemporary antiquarianism himself.

But is the author, probably Francesco Colonna from Treviso,³ really insufficiently learned for his complex subject? A methodical problem grows in Griggs' argument when it equates the qualities of the novel's first-person narrator Poliphilo, e.g. his initial ignorance of the world of antiquity, with the narrative attitude of the implied author. Thus the stigma of the lack of unity marks the text, and the concept of the fantastic antiquarian novel ultimately fails to succeed. According to Griggs' conclusion, the novel remains an erudite patchwork of overly lengthy classical discourses.

I would like to shift the focus in the following argument. In my opinion, it interweaves two different levels. At first sight, of course, the *HP* presents itself as a fantastic novel in the Italian vernacular tradition. But further reading conveys several educational aspects beyond that level. From page to page the reader becomes increasingly aware of being confronted with a humanist text attempting to fathom the aesthetic experience of antiquity. What type of humanist texts the *HP* predominantly refers to is an issue to be discussed further below.

² T. GRIGGS, *Promoting the Past. The "Hypnerotomachia Poliphili" as Antiquarian Enterprise*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 17-39, citation p. 39: "Poliphilo [...] often strikes us as an intellectual and artistic omnivore who may have bitten off more than he can chew".

³ In my opinion, Ariani's and Gabriele's arguments for identifying the author with the friar Francesco Colonna (1433-1527) are quite strong: see *HP* 2, pp. LXIII-XC.

Apart from the assumed two textual levels it is obvious that the systematic basis, as has been argued in some commentaries, is ancient Greek philosophy enriched with related sources on dreams. Ariani and Gabriele have indicated the references to selected Platonian Dialogues, to contemporary Neo-Platonism, and to Apuleius' novel *The Golden Ass*.⁴

Aristotle's Doctrine of Dream and Memory

The discussion regarding the extent to which Aristotelian philosophy has influenced the framework of the *HP*, is less prominent in the extant commentaries. However, I would consider Aristotle's *Parva naturalia* as crucial to the understanding of the text, above all his doctrines of perception, dream and memory.⁵ Following this thought, I will focus less on possible Neo-Platonic influences of Northern Italian origin and more on the novel's direct confrontation with Aristotelian concepts and their later transformations in the Second Sophistic. As in the second half of the 15th century, when a consistent theory of imagination and creation in the arts was still missing, it was most likely Aristotelian psychology that could provide an orientation in this field. We have to keep in mind that the *HP* was written more than 50 years before Giorgio Vasari published one of the earliest definitions of the artist's mind, which he understood as a mental space for an internal design (*disegno interno*).⁶ Aristotle offers a clear concept of the interaction between the observing subject and the object of his increased interest, here and there also exemplified with case studies of the visual arts.⁷ Furthermore, the writings of Philostratus, already well known among humanists before they were printed in

⁴ Ivi, pp. IX-LXI.

⁵ ARISTOTLE, *Parva naturalia*, ed. G. BIEHL, Leipzig, Teubner, 1898, is the Greek text edition I will refer to below.

⁶ E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Hesselting, 1960, pp. 33-38.

⁷ For example ARISTOTLE, *De anima*, 427b18-20; *Poetics*, 1448b15-19, 1454 b8-11. For Aristotle's impact on Graeco-Roman art theory see N. J. KOCH, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2013 («Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft», 50), pp. 26-35, 97-100.

Venice by Aldus in 1501, offered reflections on the aesthetics of reception in the broader sense. As Ariani's and Gabriele's commentary shows, the author especially used, besides Aristotle's works on psychology, one Philostratean text as a source: the *Vita Apollonii*, certainly one of the most interesting ancient models for the fantastic novel.⁸ The *Imagines* and the *Lives of the Sophists* are only referred to once, and the *Heroikos* twice.⁹

The narrator of the *HP* actually follows two storylines at the same time: he expounds Poliphilo's insatiable longing for the nymph Polia on the one hand and his intellectual curiosity about classical monuments on the other. Both story lines are interwoven in such a way that the manifold interactions between the Aristotelian antagonisms *orexis* and *noësis*, desire and knowledge, are exemplarily presented. Furthermore, perhaps for the purpose of a deeper learning by heart, the protagonist's continuous mental development is visually documented in the woodcut illustrations.

As a leitmotif for our dream novel (Fig. 1, p. 20) one could perhaps choose Aristotle's definition of imagination in his treatise *On Dreams*:

Ἔστι δ' ἡ φαντασία ἡ ὑπὸ τῆς κατ' ἐνέργειαν αἰσθήσεως γινομένη κίνησις, τὸ δ' ἐνύπνιον φάντασμα τι φαίνεται εἶναι. (ARISTOTLE, *De insomniis*, 459a17-19).¹⁰

Phantasia, imagination, is the movement caused by a current sense perception, and the dream seems to be a kind of *phantasma*, i.e. mental image. (Transl. NK)

And for those devoted to learning, Aristotle's notion that knowledge requires precisely such visual impulses is of special interest:

Καὶ νοεῖν οὐκ ἔστιν ἄνευ φαντάσματος. [...] Καὶ τὸ φάντασμα τῆς κοινῆς αἰσθήσεως πάθος ἐστίν. [...] Ἡ δὲ μνήμη καὶ ἡ τῶν νοητῶν οὐκ ἄνευ φαντάσματος. (ARISTOTLE, *De memoria*, 449b31-32; 450a10-13).¹¹

⁸ *HP* 2, p. 589 (PHILOSTRATUS, *Vita Apollonii*, 6. 4), pp. 592-593 (ivi, 2. 11, 2. 14), p. 780 (ivi, 1. 25), p. 878 (ivi, 1. 15, 3. 26), p. 952 (ivi, 6. 17), p. 1038 (ivi, 6. 20).

⁹ *HP* 2, pp. 977, 1001, 1043, 1066. See also ivi, p. 1192, index s. v. FILOSTRATO.

¹⁰ ARISTOTLE, *Parva naturalia*..., cit., p. 64.

¹¹ Ivi, pp. 37-38.



Fig. 1. Poliphilo's dream. *Hypnerotomachia Poliphili*, a vi v.

There is no thought without a mental image. [...] And the mental image is an occurrence of the common sense. [...] There is no memory, even of thoughts, without mental image. (Transl. NK)

Thus, no knowledge can be acquired without having created a mental image (*phantasma*) of the object of interest in one's mind. Aristotle calls this kind of visualization a *pathos*, a physical-mental reaction to sensual perception. In the same passage of *De memoria* Aristotle gives the example of how one becomes familiar with the phenomenon of the triangle: one is only able to imagine it in concrete terms after having drawn a sketch of its shape. Analogously, our memory, especially since it feeds on enriched knowledge, can only function when assisted by the mental visualization of the objects we have seen. In their commentary of the *HP*, Ariani and Gabriele have clearly pointed out that the Aristotelian concept of *mnémé*, known as *memoria* in the Latin rhetorical sources, plays a central role in the narration. They have explained convincingly to which extent the realm of Eleuterilyda, together with

its representatives, symbolizes the power of memory.¹² For the architecture and its surroundings represent the very topographical structure that is typical of the concept of memory known from classical rhetoric. Accordingly, knowledge acquired from literary or visual sources can easily be stored and retrieved in the treasury of *memoria*, as long as it is understood as an architectural structure. Inside one's memory any individual piece of knowledge can be stored at fixed locations of the building or outside in its topographical surroundings.

After it had been formulated in the context of the delivery of speech the rhetorical doctrine of memory influenced the entire Graeco-Roman educational culture and was therefore of high interest to the humanists of 15th century Italy.¹³ The reception of this doctrine reveals one of the novel's main claims: one should not only marvel at what one has perceived, but go a step beyond towards knowledge and scholarship, which also means to systematize and preserve the ancient monuments. Furthermore, the Aristotelian origin of the memory doctrine connects the *HP* to the Aristotelian studies of Northern Italy, which had been revived by the lectures Johannes Argyropoulos held in Florence since 1457.¹⁴

Are there Antiquarian Novels in the Renaissance?

After having outlined the complex philosophical background of the *HP*, I would conclude that the framework 'fantastic novel' has, above all, a medial function. The dream narrative is an effective mode to present the complex psychological and epistemological implications of perception in general and

¹² *HP* 2, pp. 689, 696.

¹³ For an introduction into the classical concepts of memory and their Renaissance tradition see F.A. YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966, pp. 27-49, 105-307. For the earlier monastic practise of memory see M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

¹⁴ E. GARIN, *La cultura filosofica toscana e veneta nel secolo XV*, "Rinascimento", n. 2, 1962, pp. 57-75; D.J. GEANAKOPOLOS, *Greek Studies in Venice. Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1962.

especially in antiquity, since it was most popular in Italy at the end of the quattrocento.

If one examines what book types were read most frequently at that time, the novels seem to come first. As Jane Everson has shown, recurring to the loan catalogues of the Este library in Ferrara, even humanists like Pico della Mirandola apparently read the Arthurian novels just as intensively as the classical authors.¹⁵ For the author of the *HP*, the choice of the text type 'novel' not only had the advantage over the systematic treatise or any Latin or Greek text of addressing a much wider audience. A further advantage of this text type was that extensive or even divergent aesthetic and technical discussions could still be held together in the suspense of the exciting narration. Finally, and perhaps not less important for the future reader, several ancient models were available. From the history of the Second Sophistic we know similarly broad narrative frameworks applied in the *Deipnosophistai* of Athenaeus and in the *Golden Ass* of Apuleius. In the case of Philostratus' *Imagines*, each *ekphrasis* leads such a vivid life of its own that the narrative frame basically breaks down – but this has never damaged the popularity of the work as a whole.¹⁶ The attractiveness and reader-friendliness of the *HP* were further enhanced by the ingenious disposition of text and image at the latest fashion in typography such as woodcutting.¹⁷

In the following I would like to focus on some questions of the history of ideas that are unfolded in the course of Poliphilo's experience of antiquity, and limit myself to his encounter with a special genre of monuments, namely obelisks (Figs. 5, 12-16). Three issues will be considered: the narrative of description, the philosophical concept of perception, and the emerging science of archaeology.

On the narrative level, the novel deals with the main tasks of the antiquarian: the perception and recording of the monuments, the safeguarding of

¹⁵ J.E. EVERSON, *Read What I Say and Not What I Read. Reading and the Romance Epic in 15th Century Ferrara*, "Italian Studies", n. 58, 2003, pp. 31-47.

¹⁶ For the tradition of the *Imagines* see PHILOSTRATOS, *Die Bilder. Griechisch-deutsch*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von O. SCHÖNBERGER, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, pp. 61-83.

¹⁷ See *HP* 2, pp. XCV-CIX for a discussion of the style of the woodcuts and the art-historical background of their masters.

the ancient finds in their state of fragmentation, destruction, and overgrowth. After having become aware of the historical alterations of the monuments, the antiquarian devotes himself to reconstructing their original condition. This task is, at least partially, understood as a mental-spiritual process. All these efforts finally enable the antiquarian to define a typology and to interpret the finds according to the historical context. In the end, the very last task is to transmit the acquired knowledge to antiquarian society, either in a written letter or manuscript, or even better, in a printed book. Until today, the readers holding the *HP* in their hands can trace all those stages of an immergence into antiquity throughout the entire book.

The series of antiquarian tasks follows certain systematic presets. The classical concept of memory, as mentioned above, is central. We will recapitulate at the end of the obelisk investigation to what extent the concept is also responsible for the remarkably enthusiastic approach to antiquity apparent in the novel. On the psychological level, one of the main subjects of the narration is to display the special nature of the contemporary antiquarian traveller. Can we pursue a reflection on the inner motivation of this type of viewer in the novel? Does it tell us a story about what actually makes him immerse himself in past constellations of time and space?

Influential scholars like Julius von Schlosser and Charles Mitchell interpreted Poliphilo's archaeological adventure as an early figuration of the romantic 'longing for antiquity' typical for Johann Joachim Winckelmann and the era of the Enlightenment.¹⁸ And Patricia Fortini Brown interprets the novel as an exponent of a special 'Venetian sense of the past' that offers a "counter model of antiquity as a sensuous Arcadian (as opposed to a political-historical) world".¹⁹

In my opinion the author of the *HP* intended even more than that. The different modes of viewing classical monuments as performed by Poliphilo form a consistent concept of antiquarian judgement and are not only to be

¹⁸ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924, pp. 117-120; CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance...*, cit., pp. 461-468, also emphasizes Bocaccio's contribution to the *HP*.

¹⁹ P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 210. Ivi, pp. 207-222, Fortini Brown discusses the Venetian context of the *HP* in general.

regarded as incomplete forerunners of the 18th century. The intention of the author of the *HP* is to establish a terminology for verbalizing and classifying this particular activity beyond the common level of description known from Pliny's *Natural History*. So on one level he quite often consults Pliny's encyclopedia when referring to certain subjects of ancient culture and therefore also applies Pliny's method of *descriptio*, as we will see below.²⁰ But on the other his intention is to offer a modern reconstruction of the past that involves the viewer's individual psychology. As we will see, the concept of *phantasia* plays a special role in this process. Furthermore, and typical for the sense of the past at that time, the author is not interested in isolating antiquity from his own age, but intends to acquire classical knowledge in order to take part in the design of a modern age. Thus, there are several descriptions of buildings and gardens in the *HP* which are not at all classical, but apparently at the latest fashion of architectural design and garden planning.²¹ Therefore it is not surprising that this fantastic novel is now considered as one of the most important forerunners of the utopian novels from Thomas Morus' *Utopia* onwards.²²

Distant Reading: Models and Text Types of the *HP*

In the search for the classical and early modern models of the *HP* many suggestions have been made. I would just like to briefly point out a few of them, as far as they could play a role for the art-theoretical or antiquarian issues. Despite the proximity of the *HP* to the vernacular novels since Boccaccio, the Greek and Latin novels of the Second Sophistic are, of course, worth

²⁰ P. FANE-SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 128-144.

²¹ Ivi, pp. 128, 144 on the power of the dream to surpass antiquity; A. SEGRE, *Untangling the Knot. Garden Design in Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 82-108.

²² M.C. FERRARI, *Lateinische Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. H.R. BRITTNACHER-M. MAY, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2013, pp. 27-33. For a general account see P. KUON, *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*, Heidelberg, Winter, 1986.

considering. Even references to a late antique successor, Mousaios' epyllion *Hero and Leander*, have been detected.²³ All these sources could perhaps have been taken into account by the author of the *HP* for the external framework, without necessarily sharing all their subjects and narrative intentions.

For the central issue of visual and intellectual perception of antiquity the classical sources providing descriptions of monuments and the Greek *ekphraseis* play a role above all: At the beginning of the novel, when Poliphilo investigates the topography of ruins for the first time (Figs. 2-3), the narrator follows the well-known monument catalogues of Pliny and Vitruvius.



Fig. 2. Landscape with ruins. *Hypnerotomachia Poliphili*, a vii r.

For example when he describes the monumental winged horse, he gives a scholarly account of its size, iconography, and material quality.

²³ See the commentary *HP* 2, pp. 511, 805 (referring to *HP* 1, pp. 11-12, 169 = a ii v; 1 r).

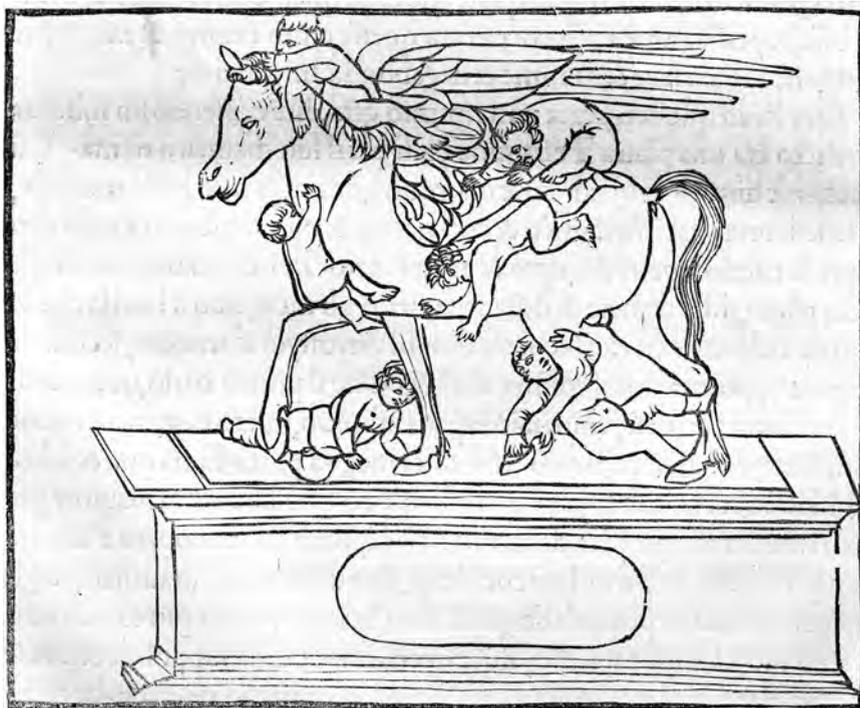


Fig. 3. Colossal horse. *Hypnerotomachia Poliphili*, b iiiii v.

Sopra di questa piacia, dal initio intro verso la porta .x. passi, vidi uno prodigioso caballo & aligero Desultore, cum le ale passe di aeramento, di eccessiva magnitudine. La ungula del quale occupava sopra la planicie dil basamento, nella extrema linea dilla rotundatione di uno calceo pedi .v. Et da questo extremo imo circinato di l'ungula, fina sotto il pecto, .ix. pedi per debita ragione alto io lo trovai. Cum il capo soluto & effrenato, cum due piccole auricole, la una in ante porrecta, & l'altra retro contracta. Cum undiculate iube et prolixie, sopra il dextro del collo dependule. Sopra il quale molti adolescentuli a cavalcare dorsuariamente tentando. Niuno di essi fermo sopra retinere valeva, per la sua soluta velocitate, & dura succussatura. Diqué alcuni cadevano, quali stavano praecipitabondi. Alcuni supini, & tali resupinati, & altri innixi ascendevano. Tali involtati (rapiti nelle stringente mane) li longi crini vanamente tenivansi. Erano alcuni caduchi, in acto poscia di levarsi sotto il corpo lapsi dil excusore.

Nella superficie dil basamento era infixo plumbiculatamente una plastra dilla propria materia fusile. Tanto quanto stavano gli calcei retinuti & gli praecipitati iuvenuli.

Tutta una compositione & massa conflata fue in seme, mirabile arte fusoria. (HP 1, p. 32-33 = b iv r-b v r)

But as soon as our model viewer Poliphilo descends into antiquity, for example into the fragmented, lying colossus (p. 35-36), the narrator goes one step further than his classical source, Pliny's description of the ruined bronze colossus of Rhodes, as a comparison of both texts shows:

Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi [...] sed iacens quoque miraculo est. Pauci pollicem eius amplectuntur, maiores sunt digiti quam pleraeque statuae. Vasti specus hiant defractis membris; spectantur intus magnae molis saxa, quorum pondere stabiliverat eum constituens. (Pliny, *Natural history* 34. 41)

Above all the colossus of Helios was admired in Rhodes [...], but even lying down it is a spectacle. Few can hold its thumb, the fingers are bigger than most statues. Empty caves yawn at the fractures; inside one can see big boulders, the weight of which (Chares) stabilized the work as he erected it. (Transl. nk)

Poliphilo's exclamation comes quite close to the Latin author:

Echo chio vedo uno Vastissimo & mirando colosso, Cum li pedi senza solea excavati & tutte le Tibie pervie & vacue. Et dindi al capo cum horrore inspectabondo venendo, Coniecturai che laura intromessa per le patorate piante, cum divino inuento, il gemito moderatamente espresso causava. Ilquale iaceva decumbendo supino di metallo mirabile artificio conflato, di media aetate, sublevato alquanto sopra uno puluino tenendo il capo [...] Per quella dunque dal curioso scrutario stimulo, senza altro consultamine impulso, nella gula per graduli introgresso & d'indi nel stomaco. (HP 1, pp. 35-36 = b vi r-b vi v)

Driven by fear of the groaning colossal bronze his attention is raised to the highest level of attention ("cum horror inspectabondo"). Finally, Poliphilo faces up to the challenge of antiquity. In the following description the reader is not informed about the colossus in the usual antiquarian manner of recording its size, material and state of preservation, but through the anxious eyes of the fearful protagonist. Nevertheless, the narrator refers to Pliny's

chapters on colossal bronze statues in some characteristic points, for example he characterizes the impressiveness of the lying fragment and the views into its interior in a similar manner. But there are also significant additions typical of an emotional or even reception aesthetic approach to ancient finds. When Poliphilo describes his individual impression of the monument, he merges what he has seen and what he has felt since the first moment of discovery.

So the border between object and viewer is blurred exactly in the same way that distinguishes the descriptive mode of Pliny's monument catalogues from the Greek *ekphrasis*, for example the *Imagines* by Philostratus. Just as Poliphilo vacillates between the emotions of fear and curiosity and ventures into the interior of the colossus to gaze at its entrails, the protagonists of Philostratus' *Imagines* become an active part of what they perceive. In the chapter entitled *Islands* the visitors of the Neapolitan picture gallery are invited to board a painted ship from which they explore the pleasantly rendered volcanic islands.²⁴

It is also interesting to take a closer look at the contemporary modes of presenting monuments the author of the *HP* must have been familiar with. Surprisingly, the relation between the novel and the art theoretical treatises of the 15th century has not been studied extensively. And indeed, in comparison to Leon Battista Alberti's highly systematical works on painting, sculpture and architecture there are very few similarities at first sight. Some scholars have pointed out that the terminology of classical architecture used in the *HP* owes much to Alberti's *De re aedificatoria*, which he designed after the classical Vitruvian model.²⁵ But the stylistic contrast between Alberti's clear structure and our fantastic novel could not be greater. So other treatises might represent the intellectual background of the novel better. Firstly, we have to keep in mind that Italian art literature was not an established genre at that time. One particularly popular text type was the dialogue on art, a common mode of presenting art theoretical problems from the middle of the 15th century

²⁴ PHILOSTRATUS, *Imagines*, 2.17. For an interpretation of Philostratus' ekphrastic method applied to the description of the islands see T. SCHIRREN, *Sophistik und Philologie. Hat das Subversive auch Methode?*, in: *Was ist eine philologische Frage?*, hrsg. J.P. SCHWINDT, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009 («Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft», 1943), pp. 112-136.

²⁵ *HP* 2, p. 500; D. LEATHERBARROW, *What Fragments Are to Desire, Elements are to Design*, "Word & Image", n. 31, 2015, pp. 119-128.

onwards. The best known contemporary works are both located in Ferrara: Angelo Decembrio's dialogues for Leonello d'Este and Pomponio Gaurico's dialogue on bronze statuary dedicated to Ercole d'Este.²⁶

A text that, in my opinion, comes nearest to the framework and the issues of the *HP* is the treatise on architecture by Antonio Averlino, called Filarete (*Φιλαρέτης*). Since he was a friend of Francesco Filelfo's, he is apparently the writer on art with the best access to Greek thought around the middle of the 15th century. The earliest manuscript, entitled *Trattato di Architettura*, was dedicated to the duke of Milan Francesco Sforza between 1461 and 1464.²⁷

The treatise was not printed until the 19th century, but must have been well known among humanists, since its text and illustrations were copied diligently several times in Italian and Latin.²⁸

At first sight, one could perhaps argue that comparing the *HP* with Filarete's *Trattato* is quite a fruitless effort, since it would merely attempt to explain one enigmatic book with the help of another. Nevertheless, I would briefly like to show that the polymorph structure of both works has much in common.

Filarete's treatise consists of 25 books, of which 21 are devoted to the subject of the ideal city. In order to present his view of *ars* and *artifex* Filarete chose the framework of a narration which describes the construction of the city Sforzinda, somewhat an idealization of the Northern Italian urbanism of his time. The building process is described from the very beginning: the

²⁶ M. BAXANDALL, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este*. Angelo Decembrio's "De Politia Litteraria" Pars LXVIII, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 26, 1963, pp. 304-326; N.J. KOCH, *Paradeigma...*, cit., pp. 255-274.

²⁷ G.M. MÜLLER, *Architekturtheorie im Dialog*, in: *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, hrsg. D. ERBEN, München, Fink, 2019, pp. 58-91; for the manuscripts and editions see *ivi*, p. 58. For a general interpretation see P. TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin, De Gruyter («Neue Münchner Beiträge zur Architekturgeschichte», 5), for the dedication see *ivi*, pp. 7-8; for a comparison with Alberti's *De re aedificatoria* and the *HP* see also the general account of J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur...*, cit., pp. 112-117.

²⁸ A. AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. FINOLI-L. GRASSI, Milano, Edizione Il Polifilo, 1972, 2 vols. («Classici italiani di scienze tecniche e arti – Trattati di architettura», 2) (in the following referred to as: FILARETE, *Trattato*, ed. FINOLI-GRASSI); J. ONIANS, *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ. A Study in Their Sources*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 34, 1971, pp. 96-114.

selection of materials, the erection of the city walls and the establishment of public, ecclesiastical, and ducal buildings (book 2-13). In the second part (book 14-21) Filarete designs a utopian city, a plan of which is discovered in the course of an excavation. The discovery of the *Golden book* of the ancient king Zogalia once hidden in the foundations provides the key to the construction of the new city Plusiapolis (Fol. 101 r-102 r). Not surprisingly, the stone chest treasuring the *Golden book* bears Greek, Hebrew and Arabic inscriptions; these are the same ancient languages Poliphilo discovers as inscriptions above the three bronze doors when he travels in the mountains.²⁹

Both cities described by Filarete are designed according to the theory explained in detail in the introduction (book 1). The architect conveys a systematic and philosophical framework that takes several classical sources on architecture and on the ideal polis into account. By taking the analogies between the human body and ideal architecture as a basis of the treatise, he presents himself as a follower of the Greek idea of *symmetria* and could actually have had Protagoras' statement "man is the measure of all things" in mind. But to what extent did an architect of that time have access to Greek sources? According to John Onians, Filarete was perhaps prompted by his friend Filelfo to compose a Greek counterpart to Alberti's famous treatise *De re aedificatoria*.³⁰ That would explain the philosophically educated Hellenist background of Filarete's work.

Instead of describing the participants and stages of the urbanistic project systematically, Filarete lets the involved protagonists, especially the duke and his advisors, interact in several dialogical settings or novellistic episodes.³¹ This narrative frame enables Filarete to expound his rich antiquarian knowledge, for example when the architect, an *alter ego* of himself, reports to the Duke what he learned about the colosseum and the typology of theatres in general during his Roman studies (fol. 87 r-89 r). Descriptions like those

²⁹ HP 1, p. 135. A similar multilingually inscribed monument is the obelisk-bearing elephant Poliphilo had encountered at the beginning of his journey, HP 1, p. 37. According to his description it was embellished with a jewelled headdress inscribed with a motto in Greek and Arabic letters. See below Fig. 14.

³⁰ J. ONIANS, *Alberti and ΦΙΛΑΡΕΤΗ...*, cit., pp. 105, 112.

³¹ For the dialogical narrative see G.M. MÜLLER, *Architekturtheorie im Dialog...*, cit., pp. 63-81.

also give room for expressing the emotional effects of art, which is probably one of the most obvious similarities to the *HP*.³²

There are several motives that play an important role in both works. Firstly, apart from the general interest in the typology and construction of ancient monuments, the motive of excavation is crucial to both narrations: it indicates that the acquisition of knowledge relevant to the future is to be derived from ancient sources.

From this point of view, paradoxically, modernity and antiquity are two sides of the same coin. The interest Filarete and the author of the *HP* show in antiquity is no occupation for its own sake, but an innovative means to improve the present. Other similarities are the ancient languages: Greek, Latin, and Arabic, displayed in the manuscript and the print, also the vivid references to gardens, labyrinths, and banquets;³³ furthermore the occurrences of adventurous episodes enriching the systematic considerations with exciting details; and finally the well composed balance of image and text on each page, drawn by hand in the treatise and printed in the novel. Comparing both works side by side, one actually has the impression that the editor Manutius faces the challenge of transferring the typical style of the architect's design book with its harmonious balance of handwriting and illustration into the modern medium.

A striking example of the similarity of some of the *HP*'s woodcuts to Filarete's illustrations is the third obelisk on Poliphilo's journey, a pyramidal construction supported by Sphinxes on a rectangular base (Figs. 4-5). It resembles Filarete's monument erected in honour of King Zogalia, which consists of a base with lions supporting a special kind of obelisk which Filarete calls "piramida".³⁴ On its top the set of monumental elements carries a statue of Zogalia bearing a sphere on his head.

³² The relationship between emotions and perception in the *HP* has been investigated by R. ARNOLD, *Ansichten und Einsichten – die Rolle der visuellen Perzeption in der "Hypnerotomachia Poliphili" (1499)*, "Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen", n. 35, 2014, pp. 3-20.

³³ *HP* 1, pp. 102-116 (banquet in Eleutherilyda's palace), pp. 124-134 (its garden). To be compared with FILARETE, *Trattato*, ed. FINOLI-GRASSI, vol. I, pp. 448-450, 600-607 (gardens of King Zogalia and the Prince); pp. 482-492 (banquet in house of Carindo).

³⁴ FILARETE, *Trattato*, ed. FINOLI-GRASSI, vol. I, pp. 389-391, fol. 102 v-103 r. For a general account of the obelisks extant in the Renaissance see (although some are confused due to the



Fig. 4. Monument of King Zogalia. Filarete, *Trattato*, fol. 102 v.



Fig. 5. Pyramidal obelisk. *Hypnerotomachia Poliphili*, h v r.

As a drawing by Marten van Heemskerck proves, the composition of lions bearing an obelisk was used for the Roman Matteiano obelisk, when it was erected near the Piazza del Campidoglio in the early Renaissance.³⁵

But how could Filarete's *Trattato* have reached the proposed author Francesco Colonna? In this case, there is some surprising evidence that he could even have read the treatise quite conveniently in his Venetian monastery San Zanipolo. For it is recorded that a Latin translation of the Italian treatise made for king Mathias Corvinus of Hungary (1443-1490) was transferred to Italy after his death, where it was catalogued in the Zanipolo library around 1500.³⁶ In any case, the high number of diligently illustrated manuscript copies and Latin translations of Filarete's treatise are convincing evidence of

lack of contemporary sources) B. CURRAN, *The "Hypnerotomachia Poliphili" and Renaissance Egyptology*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 156-185.

³⁵ The drawing was published by C. HUELSEN, *Le illustrazioni della «Hypnerotomachia Poliphili» e le antichità di Roma*, Firenze, Olschki, 1910, p. 8, fig. 6. This obelisk, the 'twin' of the Pantheon obelisk, is now situated in the Parco Villa Celimontana.

³⁶ The manuscript, probably executed by a humanist situated in Buda, is now kept in the Biblioteca Nazionale Marciana. M. BELTRAMINI, *Filarete in toga. La latinizzazione del «Trattato d'Architettura»*, Arte Lombarda, Nuova serie, n. 139, 2003, pp. 14-20. For the fortune of the manuscript after 1490 see *ivi*, p. 15.

its high popularity among humanist readers like Colonna and among patrons as well.

So if the *Trattato* is – despite its novellistic nature – to be taken seriously as an important contribution to Renaissance architectural theory, then, of course, the novel featuring Poliphilo's encounter with antiquity should be considered as a learned investigation of architecture and other monuments. So on an art theoretical level it can tell us much of the Northern Italian sense of monument based antiquarianism, i.e. of a practise of antiquarian studies devoted to investigating the deeper meaning of the monumental evidence. In other words, a science we would now call Classical archaeology. Whether the author of the *HP* considers this issue as a new fashion of courtly amusement, a new field of scholarship, or a mixture of both, we will see below.

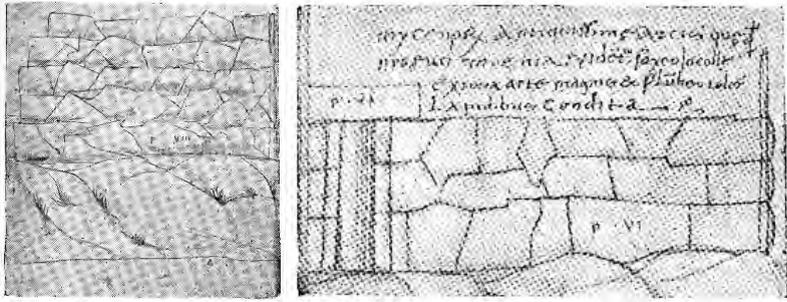
The Antiquarians of the Quattrocento

Other important models for the insatiable yearning for antiquity typical of the main character Poliphilo can be found in the contemporary scholarly environment. It is above all the writings of the antiquarians Cyriac of Ancona, Felice Feliciano, and Giovanni Marcanova, who aim to grasp the psychological side effects of their encounter with the *antiquitates*: curiosity, amazement, longing, wanderlust, or even sadness about the lost past.³⁷

Since Charles Mitchell's essay of 1960, it is known that antiquarian studies and the practice of sketching ancient monuments have influenced the woodcuts of the *HP*.³⁸ For example, in the illustration of Poliphilo's first impression of the ancient world (Fig. 2, *HP* 1, p. 21), the design of the ruins and the grass tufts growing on them owe much to the mural studies of Cyriac of Ancona.

³⁷ For their humanist network see A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Renaissance*, New York, Hill and Wang, 2000, ch. IV.

³⁸ CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance...*, cit., pp. 474-481.



Figs. 6-7. Cyriac of Ancona, Mural studies from Peloponnesian ancient sites.

These sketches introduced a new interest in the examination of mural constructions. An anonymous humanist influenced by Filarete uses this new mode of viewing in his drawing of the *Septizonium* erected by Septimius Severus near the Palatine hill (Fig. 8).³⁹ Although his treatise deals with the architectural typology of Roman antiquities, he renders the fragmented mural construction of the building's wall as diligently as the composition of the columns.

³⁹ It was destroyed in the end of the 16th century. A. NESSELRATH, *Monumenta antiqua romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions in Coburg*, hrsg. R. HARPRATH-H. WREDE, Mainz, Philipp von Zabern, 1989, pp. 21-37, fig. 5. For the particular interest of that time in ancient mural constructions see also A. ESCH, *Mauern bei Mantegna*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", n. 47, 1984, pp. 293-319; IDEM, *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2008, pp. 39, 59-60.

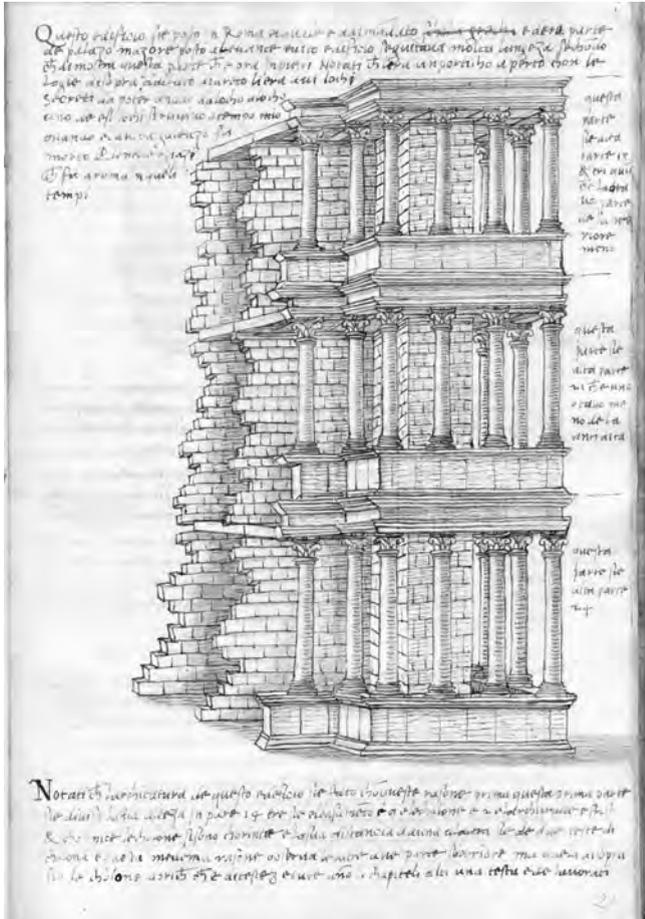


Fig. 8. *Septizonium* of Septimius Severus. *Monumenta antiqua Romana*, fol. 21 r.

As to the antiquarian details of the *HP*, Mitchell noted that the dancernornamentation on the “mysteriosa cisterna” (*HP* 1, pp. 214, 218, Fig. 9) is a quite reliable copy of a relief once sketched by Cyriac in Samothrake, of which a copy has survived.⁴⁰

⁴⁰ CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance...*, cit., p. 474, figs. 33-34. The woodcut illustration of the “mysteriosa cisterna” actually transfers the original Greek relief figures to the decoration band of a classical puteal wellhead.



Fig. 9. Relief with dancers. *Hypnerotomachia Poliphili*, o i v.

Another drawing by Cyriac himself shows a general interest in sculpted representations of dancers typical of Renaissance culture (Fig. 11).⁴¹ And when he draws Greek stone monuments, he is particularly interested in observing the fragmentary state of preservation: many drawings depict the bruised edges and fringed contour lines typical of damaged stone slabs. The woodcuts of the *HP* take up this style. The woodcut of the tympanon (Fig. 11), for example, depicts the same fringes and even permits the cutting off of the heads of both birds. (*HP* 1, p. 246).⁴²

⁴¹ *Ibidem*, figs. 33-34; M. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d' Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jh.*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, pp. 110-112, figs. 207-213.

⁴² For similar examples see *HP* 1, pp. 253, 257, 260-261.

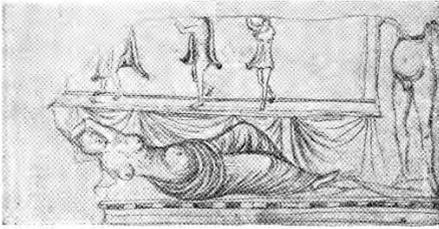


Fig. 10. Cyriac of Ancona, Fragmented relief. Codex Trotti, fol. 122 r.



Fig. 11. Tympanon. *Hypnerotomachia Poliphili*, p vii v.

Some scholars have therefore attributed the woodcuts of the *HP* to a Venetian workshop somehow related to Gentile Bellini and his circle. Fortini Brown's investigation of the *Venetian Sense of the Past* argues that apart from stylistic issues, some Venetian painters present the same antiquarian aesthetic that is typical of the woodcut illustrations. Especially Vittore Carpaccio's view of antiquity is an interesting parallel: In his *Entombment of Christ*, Fortini Brown notes, "a circumstantial rendering of the broken classical artifacts reveals Carpaccio's keen eye and his debt to the antiquarian sylloge".⁴³

Other possible sources influencing the author of the *HP* and his woodcutters are the antiquarian studies of Andrea Mantegna. Many of his paintings, for example the *Triumph of Caesar* series or his *St Sebastian* in Vienna, display a profound knowledge of the typology of ancient vases and silverware and of classical architecture. Similar to Carpaccio, Mantegna is fond of placing ancient mural constructions and fragmented marbles into his background landscapes.⁴⁴ He was also acquainted with some of the leading antiquarians of his age, for example, Felice Feliciano and probably Giovanni Marcanova.⁴⁵

The books *De re aedificatoria* by Leon Battista Alberti, on the other hand, which are so important for Poliphilo's perception of ancient buildings and his attempts to describe them, teach little about the reception-aesthetical aspects

⁴³ P. FORTINI BROWN, *Venice & Antiquity...*, cit., p. 222.

⁴⁴ A. ESCH, *Mauern bei Mantegna...*, cit.

⁴⁵ P. TOSETTI GRANDI, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, in: *Andrea Mantegna. Impronta del genio*. Convegno internazionale di studi Padova, Verona, Mantova 8, 9, 10 novembre 2006, a cura di R. SIGNORINI-V. REBONATO-S. TAMMACCARO, Firenze, Olschki, 2010 («Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti Mantova. Miscellanea», 19), vol. I, pp. 273-361.

of the archaeological experience. Instead, since exact measurement was one of the main concerns of Alberti's art theory, the perception of three-dimensional works initially presented itself as a problem of geometry and optics to him. Nevertheless, the mode in which architecture is described in the *HP* follows the Vitruvian structure of Alberti's treatise. Like Vitruvius' *De architectura*, Alberti's treatise presents architecture as an art theoretical system. As in all classical treatises on *techné* and the arts he describes the elements of architecture according to the theory of artistic production, i.e. by recapitulating the construction of a building from the first sketch to the final execution.

The narrator of the *HP* follows this model. Therefore, in order to explore the intellectual activity of the unknown ancient architects who created the magnificent structures, he has the main character describe the stages of execution in more or less Vitruvian terminology. When the model viewer Poliphilo approaches the colossal step pyramid with obelisk (Fig. 12), for example, he visualizes the entire process step by step, beginning with the conceptual design and ending with the final detailed work in stone, at the same time reviving this activity before the inner eye of the reader. By visualizing the complex technical procedure, the narrator pays tribute to the architect's past *ingenium* which leaves the viewer in silent admiration:

Teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto piu la immensitate dill'opera, & lo excesso dilla subtiliecia dil opulente & acutissimo ingiegnio, & dilla magna cura, & exquisita diligentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque invento di arte? Cum quale virtute & humane forcie, & ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto nell'aire tale pondo suggesto riportare? Cum quale Ergate, & cum quale orbiculate Troclee, & cum quale Capre, o Polispasio, & altre tractorie Machine, & tramate Armature? Faci silentio quivi omni altra incredibile et maxima structura. (*HP* 1, p. 25)

What actually happens on the hidden path that connects the artist's mind with his executing hand, had already become an art theoretical issue in Alberti's *De re aedificatoria*:

Quae in rebus pulcherrimis et ornatissimis placeant: ea quidem aut ex ingenii commento et rationibus aut ex artificis manu deveniunt: aut a natura rebus ipsis inmissa sunt. (Alberti, *De re aedificatoria*, 6. 4).⁴⁶

What we like about the most beautiful and splendid things comes either from a reasonable idea of the spirit (*ingenium*) or from the artist's hand, or it is inherently innate in all things. (Transl. NK)

Contrary to the *HP*, Alberti does not yet distinguish the different kinds of emotions the interaction between *ingenium* and hand ultimately evoke in the viewer, nor does he discuss how emotional reactions might enrich the knowledge of those devoted to antiquity. From the perspective of later art theory one can conclude that Alberti hadn't yet fully integrated the systematic position of the beholder into his architectural theory. Filarete however, being a far more productive artist than Alberti, was naturally highly concerned with the theoretical and practical aspects of artistic imagination. Since Martin Kemp's terminological investigation it is clear that Filarete was actually the first artist writer to use the Italian expression *fantasia* following the Greek philosophical concept of imagination. This is perhaps the reason why Kemp discovers many similarities between the Florentine architect and Francesco Colonna, whom he considers as the author of the *HP*: "Colonna shares with Filarete, that other architectural eccentric of the Quattrocento, an infectious joy for curious inventions, marvels, oddities, conundrums and hieroglyphs; and both indulge in the kind of fantastic inventiveness disparaged by Alberti as beyond the limits of feasibility".⁴⁷

⁴⁶ Citation after the print available in the later 15th century: L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Florentiae, Nicolaus Laurentius, 1485, n v. For the modern display of paragraphs and further notes see the editions IDEM, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch M. THEUER, Wien-Leipzig, Heller, 1912; IDEM, *De re aedificatoria. On the Art of Building in Ten Books*, trans. by J. RYKWERF-R. TAVERNOR-N. LEACH, Cambridge (MA), MIT Press, 1988.

⁴⁷ M. KEMP, *From "Mimesis" to "Fantasia". The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, "Viator", n. 8, 1977, pp. 347-398. For Filarete's interpretation of the Greek term *phantasia* see *ivi*, pp. 369-371, citation p. 365.

Poliphilo's Archaeological Experience: The Obelisks and the Stages of Knowledge

As the comparison with Filarete's earlier treatise has shown, the archaeological adventure undertaken by Poliphilo as he uncovers an ancient world overgrown by nature has much in common with the expedition to the harbour of Plusiapolis. In a way, Poliphilo's journey can be understood as a second episode of the architect's excavation of the Golden book. As differently as the adventures turn out in each case, a certain pattern becomes clear, each time Poliphilo approaches a new monument. In most cases he acquires his knowledge of antiquity in a sequence of characteristic steps and brings them to a conclusion at the last step. I would like to present this prominent structure of learning by examining a special monument genre, the obelisks. We will see how Poliphilo reaches the highest level of antiquarian knowledge at the end of the journey, on discovering the last obelisk on the island of Cythera, completely overgrown by nature. In this case study the four characteristic stages of learning are:

1. Separating antiquity from nature
2. Describing the ancient finds by retracing the genesis of the work
3. Fragmentary reconstruction and typology
4. Combining visual and literary knowledge

So in the end, literary knowledge and visual experience have to be brought to a new synthesis. This is exactly the method German *Altertumswissenschaft* has been calling the principle of interrelative evidence (Prinzip der wechselseitigen Erhellung) since the 19th century. Therefore, not surprisingly, Poliphilo's four tasks represent the same sequence of investigation that make up today's archaeological method.

Obelisk I on Step Pyramid

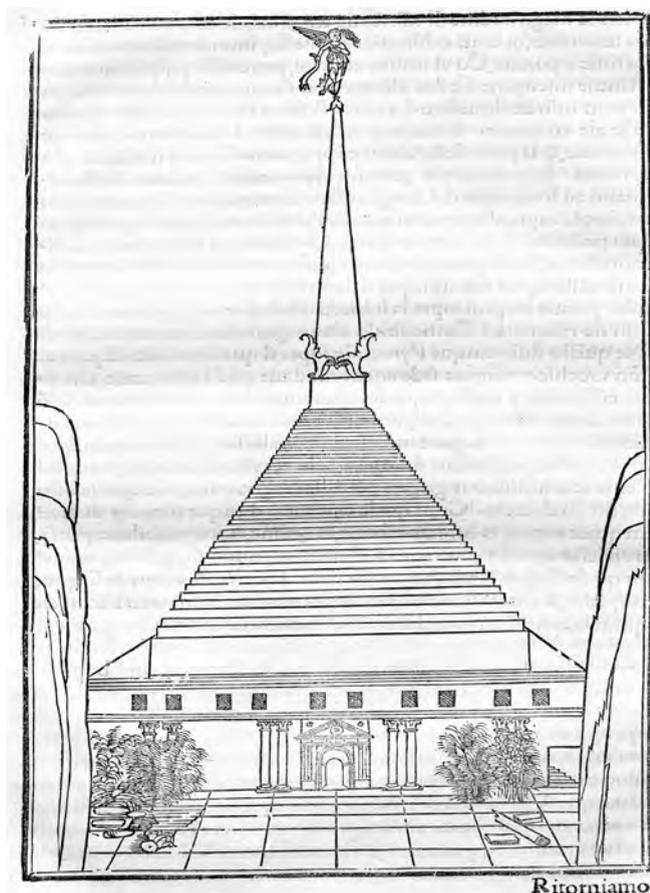


Fig. 12. Obelisk mounted on step pyramid. *Hypnerotomachia Poliphili*, b i v.

The first obelisk on Poliphilo's journey is mounted on top of a colossal building of pyramidal construction. The woodcut (Fig. 12) illustrating the moment of discovery depicts the monument flanked by steep mountains, which is exactly the perspective of Poliphilo's approach described in the text:

Laquale fabrica vidi continua tra uno & l'altro degli monti delumba ti pendicei intersita, che poteva arbitrariamente coniecturare essere la sua dimensione di passi vinti, & stadii sei. Lo allamento dequali monti aequato era perpendicolarmente dalla cima giu fina

allarea. [...] Quivi dunque cum l'uno & l'altro monte questa admiranda structura, cum conscia haesione se congiungeva. (*HP* 1, p. 23)

As Huelsen pointed out a century ago, the illustration resembles the Mausoleum of Halicarnassus as it was most probably preserved until the end of the 15th century.⁴⁸ According to the excavators, the dilapidating of the Mausoleum began in 1494, when Rhodian knights used the stones for fortifications, with the result that today there are almost no visible remains extant at all.⁴⁹

From Pliny's description of the Mausoleum it is known that the *meta*, a kind of spire, was mounted on a pyramid of 24 steps, therefore quite similar to the illustration as well. Bury suggested that it was again most likely Cyriac of Ancona who transmitted drawings of the Halicarnassus site to other Northern Italian antiquarians, who might have influenced the design of the *HP*.⁵⁰

Entering the monument, Poliphilo notes first of all that it far surpasses the most famous specimen of the genus at that time, the Vatican obelisk. This monument had already been studied extensively by Alberti, Marcanova and other antiquarians of the 15th century and was quite often copied in manuscripts on Roman architecture, as the drawing by the Lombard Anonymous shows (Fig. 13).⁵¹

⁴⁸ C. HUELSEN, *Le illustrazioni...*, cit., pp. 9-12. See also J. BURY, *Chapter III of the "Hypnerotomachia Poliphili" and the Tomb of Mausolus*, "Word & Image", n. 14, 1998, pp. 40-60.

⁴⁹ For the history of destruction see K. JEPPESEN-A. LUTRELL, *The Mausolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. II: *The Written Sources and Their Archaeological Background*, Copenhagen, In Commission at Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1986, pp. 135-138; J. BURY, *Chapter III of the "Hypnerotomachia"...*, cit., pp. 40-41.

⁵⁰ PLINY, *Naturalis historia*, 36. 30-31. J. BURY, *Chapter III of the "Hypnerotomachia"...*, cit., p. 50.

⁵¹ A. NESSELRATH, *Monumenta antiqua romana...*, cit., p. 24, fig. 4.



Fig. 13. Vatican Obelisk. *Monumenta antiqua Romana*, fol. 21 r.

And as if Poliphilo had carried out Alberti's order to fathom the classical arts in all their *ornamenta* literally, he hesitantly, despite its fearsome effect, examines a colossal Medusa relief, which proves to be the entrance to an illuminated staircase in the interior of the stepped pyramid below. After Poliphilo's passions of horror ("horror", "spavento"), aesthetic desire and amazement ("stupor") have fought a battle with each other, his intellect finally defeats them all: he discovers the explanatory Greek characters revealing the architect's name Lichas and the dedicatory inscription to Sol, as is to be expected in monuments originally dedicated to the Egyptian sun god.

Dique el volto & gli squammei serpi rixanti, erano sì diffinitamente de lavoratura mentiti, che non poco horrore & spavento m'incusseron. Negli ochii di quali commo-dissimamente inlaustrati furono lucentissimi lapilli. In tanto che si io certificato non era, marmoro essere la materia, auso io non sarei stato si facilmente approssimarme. (*HP* 1, p. 27)

These initial insights arouse in Poliphilo the desire, “libidine”, to independently combine further fragments of antiquity into a whole, i.e. to produce a new reconstruction of his experience before his inner eye:

Et dove poscia naque tanta iactantia, & tanta ardente libidine di choacervare coagmen-tando petre ad tanto congesto, cumulo, & fastigio. (*HP* 1, p. 29)

Here for the first time the archaeological impulse of our main character is clearly formulated.

The dedication of the monument to the sun god recalls the general knowledge of the obelisks the antiquarians of the Quattrocento had acquired. Brian Curran, who has examined the egyptological aspects of the *HP* in detail, assumes that the author must have studied some of the Roman obelisks himself and that he incorporated the results of his autopsy into the novel.⁵² Although this remains possible, I would like to introduce another source that has been little considered so far: Flavio Biondo's treatise *Roma instaurata*, at that time certainly the most important catalogue of Roman topography; copies of the manuscript were used among scholars between 1446 and 1471, until it was finally printed. In the later 15th century and in the 16th century it was reprinted several times in Verona, Venice, Turin, and Basle.⁵³

Biondo's inventory of Roman topography provided all the sources relevant to the study of this colossal genre. As to their general meaning, Biondo tells us that obelisks were regarded as representations of the sunrays. He

⁵² B. CURRAN, *The “Hypnerotomachia Poliphili”...*, cit., p. 169; T. GRIGGS, *Promoting the Past...*, cit., p. 23, believes in a transmission by Alberti's treatise *De re aedificatoria*.

⁵³ F. DELLA SCHIAVA-M. LAUREYS, *La «Roma instaurata» di Biondo Flavio. Censimento dei manoscritti*, “Aevum”, n. 87, 2013, pp. 643-665, especially pp. 643-644; F. BIONDO, *Rome restaurée*, éd. A. RAFFARIN-DUPUIS, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 2005 («Les classiques de l'humanisme»), pp. CLX-CLXIII.

also discusses the special nature of the *figurae hierographicae*, as he calls the Egyptian characters.⁵⁴ This could be a key to understanding the special word and image relationship of our novel, which also explains why the perception of obelisks is one of the novel's repeated motives. Firstly, from our modern point of view, we have to keep in mind that the humanists were preoccupied by a general misunderstanding: they held the opinion that hieroglyphs were ideograms, i.e. pictograms that referred to only one single word. Filarete adopted this doctrine from Filelfo:

Do, dimi quello che dicono quelle lettere.” “Non vel so dire, perché non si possono interpretare: sono tutte lettere figurate, chi a uno animale e chi a un altro, e chi a uno uccello e chi a biscia; alcuna è una civetta, alcuna come dire una sega; chi come uno occhio e come dire ancora una figura, e chi in una cosa e chi in un'altra, tanto è che pochissimi sono che le possino interpretare. Vero è che 'l poeta Francesco Filelfo mi disse che quegli animali significavano chi una cosa e chi un'altra, ciascheduno ognuno per sé; l'anguilla significa la 'nvidia, e così ognuna ha sua significazione. (Filarete, *Trattato*, ed. Finoli-Grassi, vol. I, p. 335, fol. 87 v)

The linguistic principle that each pictogram actually represents a syllable without necessarily referring to an actual object was discovered much later, in the course of the excavation of the trilingual Rosette Stone in 1799.⁵⁵ Biondo and the scholars of his time admired the Egyptian sign system because of a falsely attested quality of *simplicitas* and *perspicuitas*, meaning that any icon represents only one object or word. Among humanists the world of hieroglyphs thus became a haven of universal knowledge and promised to be decipherable easily by any interested reader. For, referring to Ammonius Marcellinus, Biondo called the hieroglyphs authorities of ancient wisdom. What fascinated him most was that these symbols inscribed in stone were actually the most perspicuous way of conveying deep thought to the human mind.⁵⁶

⁵⁴ F. BIONDO, *Roma instaurata*, Verona, Boninus de Boninis, 1481, a viii v-a viiii v, l. 61-64; IDEM, *Rome restaurée...*, cit., vol. I, pp. 68-77.

⁵⁵ E. IVERSEN, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, Gad, 1961, pp. 124-145.

⁵⁶ F. BIONDO, *Roma instaurata...*, cit., a viiii r, l. 63: “Non enim ut nunc litterarum numerus praestitus et facilis exprimit quicquid humana mens concipere potest. Ita prisci quoque scripti-

That is perhaps the reason why a certain type of memory image became quite popular in the Renaissance that resembled hieroglyphical inscriptions: the 'visual alphabets' in which, for example, pictures of animals were composed analogously to the first letter of the animal's name.⁵⁷

The obelisks, the most venerable of all monuments, thus stored the wisdom of the ancients in a language all readers of all ages would be able to understand because of its pictorial unambiguity. Consequently, the humanists regarded them as divine astronomical gifts on the one hand, as representations of the eternity of universal knowledge on the other. In the context of the novel, obelisks thus represent the memory of ancient times that has become stone. This also legitimizes the rich illustration of the printed work. The venerability of the *hierographicae* also elevates the sophisticated woodcuts themselves to universal epistemic media. For their innovative compositions strive for a new connection between sign and meaning.

tarunt aegyptii: sed singulae litterae singulis nominibus serviebant". See also F. BRONDO, *Rome restaurée...*, cit., vol. I, p. 73; Biondo's chapters on obelisks are precise excerpts or paraphrases from the extant books of the 4th century historian Ammianus Marcellinius, *Res gestae*, 17. 4.

⁵⁷ F.A. YATES, *The Art of Memory...*, cit., pp. 118-120.

Obelisk II on Elephant

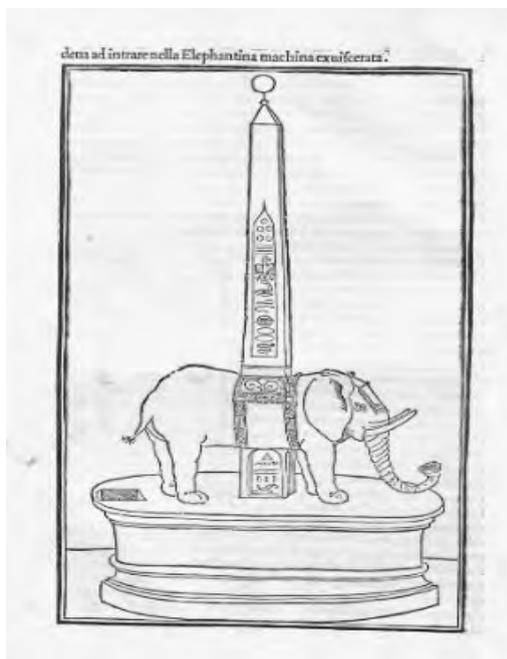


Fig. 14. Elephant with obelisk. *Hypnerotomachia Poliphili*, b vii v.

When Poliphilo discovers a second obelisk monument, an elephant on an oval stone base bearing the obelisk on its back (Fig. 14, *HP* 1, p. 38), the further examination requires a descent into the interior, similar to the colossal horse mentioned above (Fig. 3). And in the inside Poliphilo finally becomes aware that the hermeneutic key to the sculpted enigma is beyond his reach. But he knows at least that he will have to return to the inside of the elephant some other day after having calmed his mental disturbances.

In this episode the topos of immergence refers to the mental procedure of acquiring knowledge, i.e. the mind's descent into memory, where the elements of wisdom are waiting to be combined fittingly which each other by the emotionally aroused intellect. Despite the successful deciphering of some of the elephant's inscriptions, some questions remain unanswered, so that Poliphilo still has to move on under the impression of wandering through a mysterious and unfathomable ancient site ("inexcoGITabile", *HP* 1, p. 42).

Obelisk III as Prism with Figures

In the realm of Eleutherilyda, Poliphilo is brought to a new level of knowledge when Logistica leads him to the rectangular base carrying a trigonal obelisk, called “triangulo” (Fig. 5, *HP* 1, pp. 128-129). Under her guidance he is introduced into the metaphysical dimensions of the monument. Contrarily to his earlier experiences though, this is not at all a process of continuous learning. Instead, in a sudden insight, he becomes aware of the immutability, indestructibility and eternity of all obelisks:

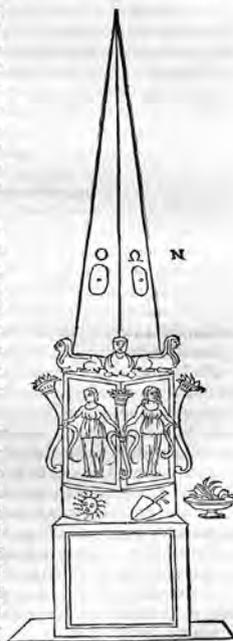
quini ceda il sepulchro di Tarina degli Sace Regina.

Nella figura infima per singulo lato quadrale nella piana facia, erano inscalpte litere graece, tre-una- dui- & tre cum questo ordine. ΔΥΞ ΛΛΩΤΟΣ. Nella circolare mirai tre caractere hieraglyphice perpendicularare sotto gli pedi di ciascuna imagine. Et primo era impressa la forma del Sole. Poscia sotto l'altra uno antiquario Temone. Vltimo appauea una platina, cum una flamma intro.

Sopra il portico degli anguli della obsecura petra, rimando uidi: uno monstro ægyptio aureo, lucente quadrupedo. Luno degliquali hauea la facia tutta humana. Laltro semihumana & semibellua. La tertia tutta belluale. Cù una uitta el fronte ambiente, cum dui lemnisci con tegendo lorechie penduli, Et al collo & pecto similmente perlambèti. Et uno per el dorso decedente, Cum il corpo di Leena, cum il uolto al protento.

Dunque sopra el tergo di ciascuno, premeua una massicia Pyra aurea triangularare, fina al suo supremo propilato, linee cinque del facile impo, ouero del suo diametro. In qualunque fronte era iscalpto uno circulo tanto, & disopra il circulo una litera greca . O . Nell'altra facia uno circulo, & sopra una littera . Ω . Nella tertia plantiè uno circulo, & sopra se una littera . N .

Incomincioe qui la Theophrasta Logistica præconizare & a dire. Per qste figure la celeste harmõia cõsiste. Et aduertisci Poliphile, che queste figure cù ppetua affinitate & cõiunetione, sono pclarissimi monumèti antiquarij, & ægyptij hieraglyphi, gliquali insinuare uoledo ti dicono. DIVINAE INFINITAE QVE TRINITATI VNIVS ESSENTIAE. La ifima figura alla diuinitate e cõsecrata, pche dalla unitate pro-



(See above Fig. 5).

Havendo quivi Logistica praestantemente gli probatissimi praecepti cum absolutissima cognitione deprompti, cum sagace solertia, dal effusissimo gremio della natura divina decerpti. Io incominciai senza haesitamento persentire delectatione maiore, che qualunque altra mi rabile opera, cum gli ochii mei gratiosamente conspecta, Pensante Lo obelisco di tanto mysterio, cum ineffabile aequalitate statario, & ad firmitudine et perpetuitate integro, solido, & aeterno, cum aequatione di parilitate infriabile, & incorruptibile pseuerante. (*HP* 1, pp. 130 f.)

This kind of mental reaction, related to the Platonic term *exaiφnēs*, is rather new in 15th century art literature. Some similar expressions can be traced in Flavio Biondo's writings though, particularly in his *Roma triumphans*.⁵⁸ As the narration of our novel reveals, Poliphilo's deep understanding of the monument is not limited to this specimen, but now covers the genre of obelisks as such. He is therefore well prepared for the fourth and final obelisk (Fig. 15):

⁵⁸ F. MUECKE, *Ante oculos ponere. Vision and Imagination in Flavio Biondo's Roma Triumphans*, "Papers of the British School at Rome", n. 79, 2011, pp. 275-298. See also F. BIONDO, *Rome restaurée...*, cit., vol. I, pp. LXXXIX-XCI.

Obelisk IV among Ruins

iversi loci appedena. Ciliſſi rami & in qua & i la affixi, cū ſupplinte ſervata
 fina al futuro anniverſario ſtauano. Et ritornato lo anno tute gile arefa-
 cte fronde racoglièdo gli ſacrarii ſimulatori, il ſacrificio icendevano.
 Finalmènte dappo tutto qſto feſtiſſimamènte pacto & ſtima cū obſeruan-
 tia celebrato gli ſerali officii cū ſec ſupplice cum religione & cerimonie
 degli dii. qualūque malo gento fugato. il ſumo ſacerdote Cuttono primo
 & poſcia dicèdo le extreme parole, il licet . Ognuno licentiamète & feſti-
 no ritornare poteua al pprio icolato & lazi tornare ad la domuitione.
 Cū queſto tale oratione lanua magniloqua Polia ſaconòdmènte haueſdo,
 & cū ſtanquille parole tanta obſeruantia digna di laudatiffima commè
 datone integramente exponendo narrato, & meo compendio ſamènte in-
 ſtituto al ſparioſo & harenalato litere di piaceuoli plèmytuli ieruenti re-
 lito, oue era il deſtrutto & deſerto tempio perueniſſimo.

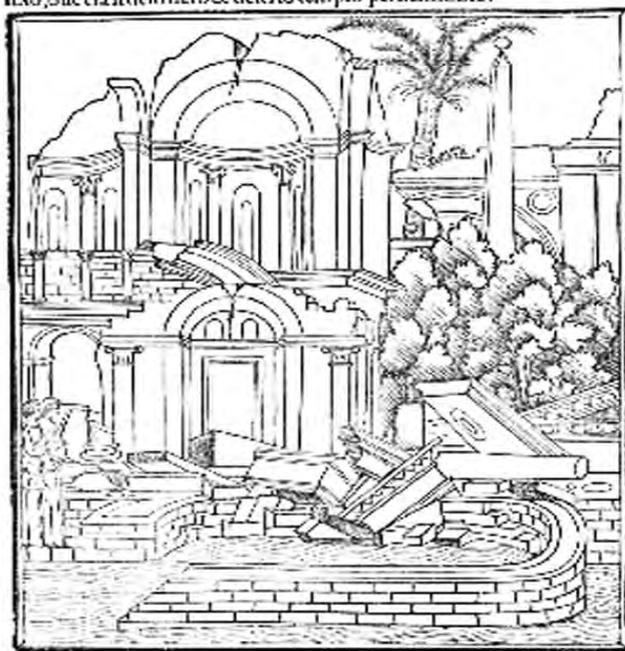


Fig. 15. Ruined coastal city. *Hypnerotomachia Poliphili*, p iii v.

On his travels, Poliphilo fights his way to the last great Egyptian monument, admittedly by Polia's impulse. After having wandered through the woods for a long time, he soon recognizes an obelisk with four hieroglyphic tondi (*HP* 1, p. 238). In the woodcut illustrations the image field of each ton-

do (Fig. 16) is composed of motifs that resemble ancient finds from Rome;⁵⁹ and the combination of image and text could actually be called a forerunner of what would rise to become a popular print genre – the emblem book of the 16th century.⁶⁰



Fig. 16. Obelisk with tondo. *Hypnerotomachia Poliphili*, p vi r.

In view of this final monument, the turbulent emotions experienced by Poliphilo in his research suddenly become calm. In this harmony of mind and soul

⁵⁹ C. HUELSEN, *Le illustrazioni...*, cit., pp. 13-16.

⁶⁰ *HP* 1, pp. 243-245. This composition reminds us of the canonical division of the emblem into three parts: 1. *inscriptio*, 2. *pictura*, 3. *subscriptio*. See P.M. DALY, *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 2008.

it is no surprise that he accomplishes his hermeneutic task with ease by solving each of the four puzzles in a skilful combination of image and text.

Outlook

We can thus summarize that the novel formulates a new theory of the reception of art or antiquity that enriches Alberti's and Filarete's theorization of art practice with the aesthetic experience of the antiquarians. They had explored the principle of *ante oculos ponere* beyond Alberti in various text genres and visual media. Formally, therefore, the documentary task of *descriptio* on the one hand and the emotionally moving *ekphrasis* on the other are merged in the novel; these are the two modes of viewing revived from classical literature that lead the scholar of antiquity through the four stages of knowledge. Thus, the novel does not reject the *phantasma* of the dream from a Platonic point of view as a misleading illusion, but, following Aristotle's psychology, integrates it as an epistemic power, *dynamis*. To expound this complex subject in detail, the illustrated printed book is the ideal medium, since it involves the reader himself in the intellectual adventure, during which the model-recipient transforms his emotional experience of antiquity into an insight-guided perception. At the same time, during the observation of this adventure, its individual stages, and all its emotional vicissitudes, the reader is introduced to the challenging archaeological methods in a stimulating manner, and the refined aesthetic of the woodcuts provides further orientation in the sometimes intricate narrative.

In terms of art theory, the previously developed production theories of Alberti and others are enriched here by the dimension of the soul, since the narration of the *HP* is based on Aristotle's insight that there is no knowledge without the movement of the soul. This opens a new chapter of art theory: this notion became one of the most important issues of the subsequent aesthetic discourse of the 16th and 17th centuries, which continued to explore the topography of emotions staged here extensively for the first time.

Miriam Knechtel

“Di excogitato dignissimo”.

I monumenti funerari nell’*Hypnerotomachia Poliphili*

L’architettura nell’*Hypnerotomachia* – presunte costruzioni antiche di tutte le forme, dimensioni e funzioni – contribuisce ampiamente al carattere così ambiguo e misterioso dell’opera di Francesco Colonna. Per questo i monumenti architettonici, in particolare la Piramide e la Magna Porta, sono stati spesso oggetto di ricerche scientifiche, nell’ambito delle quali le costruzioni sono state analizzate e interpretate relativamente a una varietà di questioni. Anche in questo breve contributo l’architettura costituisce ancora una volta l’elemento centrale. Però, non sarà trattato solo un unico edificio, ma un intero gruppo di costruzioni: cioè i monumenti funerari, che sono descritti in varie parti dell’*Hypnerotomachia* in contesti molto diversi e in vari gradi di dettaglio.

Basandosi su una panoramica che riguarda la struttura, la forma, la dimensione e i dettagli di tutti i monumenti funerari, questi devono essere analizzati innanzitutto per sé e poi nel contesto dell’antica architettura funeraria dell’Italia.¹ È noto che le considerazioni su eventuali influenze architettoniche,

¹ L’indagine delle tombe nell’*Hypnerotomachia* e il confronto delle descrizioni con monumenti antichi realizzati in Italia è stato effettuato su iniziativa di Thomas Reiser. Lo studio del romanzo cinquecentesco – un compito piuttosto particolare nel campo della Bauforschung – si è rivelato un tema vasto e molto interessante. Devo quindi ringraziare vivamente Anna

ma anche le riflessioni sulla composizione e sul ruolo delle descrizioni architettoniche non rappresentano aspetti che non siano mai stati trattati nella ricerca su questo libro talmente sfaccettato. Ora, però, vanno considerati esplicitamente in merito ai monumenti funerari.² È, inoltre, di particolare interesse se la pluridimensionalità e l'interdipendenza di contenuti come anche il rapporto complesso tra la parola e l'immagine³ comprendano anche il tema dell'architettura funeraria descritto nell'*Hypnerotomachia*.

Monumenti

Il primo monumento funerario menzionato nel testo si compone di un basamento con scala integrata e un gigantesco elefante all'interno di un obelisco. La parte inferiore del pilastro, sotto l'animale, è munita di un accesso all'interno dell'elefante dove si trovano due sarcofagi con coperture a squame coronati da statue a grandezza naturale.⁴ La dettagliata descrizione abbraccia la struttura generale, l'aspetto dell'interno, i materiali usati, i colori, la decorazione e le iscrizioni. Alcuni di questi aspetti suscitano un interesse particolare: ad es., per quanto riguarda l'obelisco, si parla di un elemento quadrangolare decorato con geroglifici su ciascuna delle tre facce e del suo diametro inferiore.⁵ Però, la forma di un obelisco normalmente si basa su un

Klimkiewicz e Thomas Reiser per l'organizzazione dell'incontro, per l'invito alla conferenza e per la possibilità di presentare i miei risultati a grandi esperti dell'*Hypnerotomachia* e di pubblicare l'articolo nel presente volume. Non da ultimo ringrazio Serena Sansone, Anna Klimkiewicz e Serafina Santoliquido per la revisione del testo italiano.

² Tenuto conto del volume dei lavori di ricerca, non sorprende affatto che singole questioni specifiche si siano già riferite anche ai monumenti funerari. Questo punto verrà precisato più avanti.

³ Analogie tra descrizione e lingua come anche tra lingua e layout sono già state evidenziate. M. BURIONI, *Das Ich der Baukunst. Traumwandlerische Architekturen in der «Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, a cura di A. BEYER-R. SIMON-M. STIERLI, Monaco, Fink, 2013, pp. 371, 375.

⁴ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 1998, vol. I, pp. 36-41.

⁵ Ivi, vol. I, p. 36.

tronco di piramide che possiede quattro lati e una sezione quadrata.⁶ Dopo un esame più attento, anche la composizione del profilo del basamento si rivela alquanto inusuale. I singoli componenti enumerati nel testo sono stereobate, plinto, gola, toro, trochilo, astragali o listelli, sima, collarino, trochilo, dentelli e astragali.⁷ Anche se i singoli componenti possono affatto fare parte di base, profili e modanature,⁸ lo schizzo (Fig. 1) dimostra chiaramente, che la composizione degli elementi menzionati nel testo non corrisponde agli schemi solitamente osservabili.⁹ Ciò riguarda sia il numero relativamente elevato delle parti diverse, sia anche la loro disposizione.

Per esempio, la combinazione di toro e gola/trochilo è ben nota – però nella maggior parte dei casi in ordine inverso.¹⁰ Inoltre, è sorprendente che la sima non serva come coronamento

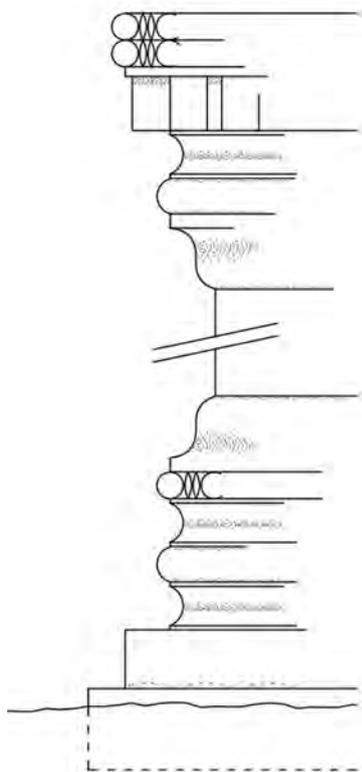


Fig. 1. Monumento all’elefante, profilo del basamento descritto nel testo (HIP 37, disegno M. Knechtel).

⁶ Riguardo al numero dei lati, nella traduzione italiana questa contraddizione è già stata corretta. Ivi, vol. II, p. 42. Di solito, il termine diametro è associato a una sezione rotonda. Nel caso del monumento con elefante potrebbe trattarsi del “diametro” di un cerchio iscritto nel quadrato. Ivi, vol. II, p. 595, n. 6, anche se nell’*Hypnerotomachia* il termine è usato anche con il significato di “diagonale”, forse in riferimento ad Alberti. Ivi, vol. II, p. 580, n. 5.

⁷ Ivi, vol. I, p. 37. Secondo Ariani-Gabriele la gola corrisponde a una cyma reversa, invece Reiser usa la parola “Kehle”, un’altra denominazione per “trochilo”. Ivi, vol. II, p. 597, n. 5; F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di U. SCHEDLER, tr. e comm. TH. REISER, Breitenbrunn, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p. 57.

⁸ Eccetto il collarino, che normalmente si trova nella parte superiore di una colonna.

⁹ Si presume che l’enumerazione nel testo corrisponda alla disposizione – seppure ovviamente fittizia – nel monumento.

¹⁰ La base attica, prima di tutto nota come elemento dell’ordine ionico e corinzio, è formata da un toro, un trochilo e un altro toro.

superiore del basamento come normalmente avviene, ma sia enumerata tra gli altri elementi. Significativamente, sulla xilografia¹¹ il profilo del basamento è riprodotto in una forma molto più ridotta – ovviamente sono stati omessi alcuni elementi.

Degne di nota sono anche le dimensioni dei singoli elementi del monumento menzionato nel testo.¹² L'altezza dell'obelisco è di 7 passi (10,33 m),¹³ il basamento ha una lunghezza di 12 passi (17,7 m), una larghezza di 5 passi (7,38 m) e un'altezza di 3 passi (4,43 m). Per ciascuno dei 7 gradini, che portano dal suolo alla parte superiore dello zoccolo, si ottiene così un'altezza di 63 cm.¹⁴ Un confronto delle misure con l'illustrazione corrispondente è ancor più interessante, perché mostra che le proporzioni di basamento e obelisco raffigurate nella xilografia non coincidono con quelle indicate nel testo.¹⁵ Se si modificano le dimensioni di questi componenti corrispondenti alle misure, l'aspetto del monumento cambia in modo evidente (Fig. 2).

Il più grande complesso funerario menzionato nel libro è il tempio delle sepolture o il Poliandro, un vecchio edificio al di sopra della riva del mare, accessibile dal porto tramite una scala. Si tratta di un tempio rotondo con propileo, il cui interno è articolato da tribune e fornito di tanti monumenti funerari. In tutto il capitolo si trova la descrizione della struttura generale, dei diversi dettagli della costruzione e dello stato di conservazione.¹⁶ L'edificio è in gran parte in rovina, come si può concludere dalla menzione di frammenti di pilastri con archi, resti di volte e grandi colonne senza capitello, ipotesi, collarino o astragalo.¹⁷

La citazione di elementi dorici e ionici allo stesso tempo – il collarino o l'ipotrichelio è associato alla colonna dorica, l'astragalo invece al capitello ionico – è molto significativa, seppure non risulti completamente chiaro dal

¹¹ I riferimenti alle illustrazioni riguardano tutte le xilografie dell'edizione del 1499.

¹² F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 36.

¹³ La conversione è stata effettuata in base alle indicazioni di F. COLONNA, *Hypnerotomachia...*, cit. [2014], p. 666.

¹⁴ Non si può, quindi, parlare di una salita confortevole. Ariani-Gabriele osservano che il numero dei gradini si riferisce ad Alberti. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 598, n. 14.

¹⁵ Non è l'unico caso, v. n. 81.

¹⁶ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, pp. 236-272. Anche la scala che porta al tempio potrebbe essere legata ad Alberti e Vitruvio. Ivi, vol. II, p. 899, n. 5.

¹⁷ Ivi, vol. I, pp. 236, 243.

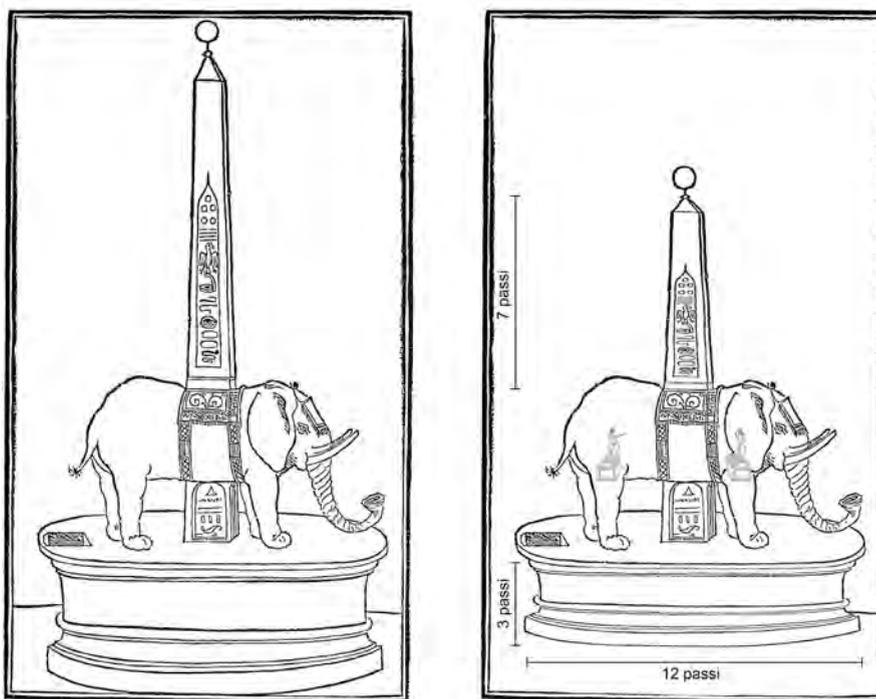


Fig. 2. Monumento all’elefante, confronto delle proporzioni:
xilografia originale (HP 38) – xilografia modificata.

testo se i componenti descritti fanno parte della medesima colonna o di frammenti di ordini diversi. Per uno dei fusti di colonne è indicato un rapporto tra il diametro e l’altezza di 1: 7,¹⁸ un accenno evidente all’ordine dorico.¹⁹

¹⁸ Durante il viaggio nella rovina il protagonista Polifilo segue un capriccio spontaneo e prende le misure di una colonna: “Volevo sapere di che tipo fossero e ne misurai perciò una sdraiata al suolo e trovai che, dallo zoccolo fino alla rastrematura, l’altezza del fusto era pari a sette volte il diametro della sua circonferenza di base”. Ivi, vol. II, p. 267. Probabilmente questa sezione del testo fa riferimento a uno dei passatempi preferiti alla fine del Quattrocento tra artisti e architetti: lo studio e la documentazione di reperti archeologici appena riscoperti all’epoca. J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kröner, 1922, pp. 137-140; IDEM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1962, p. 36; G. VASARI, *Die Künstler der Raffael-Werkstatt*, a cura di A. NOVA, Berlino, Wagenbach, 2007, p. 226.

¹⁹ VITR. 4.1.8, 4.3.3. Cfr. M. FURNO, *Une «Fantaisie» sur l’Antique. Le goût pour l’épigraphie funéraire dans l’«Hypnerotomachia Poliphili» de Francesco Colonna*, Ginevra, Droz, 2003, p. 67.

Nella descrizione del tempio una peculiare attenzione è posta alle tribune, sono presenti continue osservazioni sul loro stato di conservazione (“alcune in parte integre, altre semidiroccate”; “tribuna ancora intatta”; tribuna “rovinosamente diroccata”; tribuna “diroccata”; tribuna “semidiroccata”)²⁰ il che svolge un ruolo importante. Inoltre, esse servono sempre a indicare una posizione, ragione per cui sono menzionate spesso in relazione ai luoghi del ritrovamento di affreschi, mosaici e soprattutto di sepolture. Tuttavia, nel contesto delle tribune non si fa mai riferimento a una scala – sebbene essa sia generalmente associata con una tale piattaforma. Perciò, si deve porre la questione della cubatura dell’edificio o più precisamente della divisione dello spazio. Forse le tribune sono piuttosto cappelle o absidi, che circondano la sala rotonda centrale senza formare livelli diversi nel tempio.²¹

Una particolare attenzione meritano anche le indicazioni di direzione che sono usate nel testo. Si citano, per esempio, la parte posteriore e la parte più antica dell’edificio²² – informazioni che non corrispondono in modo convincente al carattere di una costruzione rotonda e non rendono chiaramente comprensibile la relativa posizione.²³

Nel centro del tempio si è conservata una piccola costruzione con baldacchino.²⁴ Su una lastra di pietra si trovano le basi di sei colonne, che da parte loro portano una semplice trabeazione, di forma esagonale all’esterno e sferica all’interno. Quest’ultima è composta di architrave, fregio e cornice. Al di sopra si leva una cupola monolitica alla cui cuspide si trova un camino. La distanza tra le colonne è di 6 piedi (1,77 m).²⁵ Nella lastra di pietra è inciso un buco circolare inferriato, che rivela il sotterraneo, un “grande, ampio spazio”²⁶ raggiungibile percorrendo una scala nascosta in un pilastro. Questo

²⁰ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, pp. 243, 248, 256, 257, 264, 272.

²¹ Ariani-Gabriele usano alcune volte il termine “cappella funeraria” invece di “tribuna”. Ivi, vol. II, pp. 263, 264, 270, 275, ma senza spiegarne i motivi. Per il significato delle tribune v. anche M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., pp. 76-77.

²² F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 243, 245.

²³ A questo punto si fa riferimento al commento di Mino Gabriele, presentato durante il convegno, che “non c’è spazio”, perché le indicazioni, infatti, non servono a un vero e proprio orientamento.

²⁴ Ivi, vol. I, pp. 246-248.

²⁵ Così occupano una superficie esagonale di ca 8 m².

²⁶ Ivi, vol. II, p. 256.

spazio è munito di una volta su sei colonne, la cui quantità e disposizione sono in una certa contraddizione con l’ampiezza della struttura descritta precedentemente.²⁷

Lungo le pareti di conci, commessi accurati senza malta, si trovano banchi marmorei e nel centro è installato un altare per sacrifici.²⁸ L’altare ha una lunghezza di 6 piedi (1,77 m), un’altezza di $6/2$, cioè di 3 piedi (88,5 cm) e la distanza della griglia incastrata dello spigolo superiore è di $1/6$ piedi (4,91 cm).²⁹

Sono sparpagliati per tutta la rovina anche altri monumenti e frammenti, come un obelisco eretto su una base cubica o un frammento di un blocco monolitico con fregio, cornice, frontone e una splendida modanatura.³⁰ Inoltre, nei resti del tempio si sono conservati numerosi altari, sarcofagi e stele di cui vengono descritte le iscrizioni. Però, nel caso di un gruppo selezionato sono indicati dettagli architettonici o anche misure. Per esempio, conosciamo la dimensione di un vaso di alabastro messo su uno zoccolo squadrato³¹ e la configurazione del profilo di un altare quadrangolare coronato da un vaso.³²

²⁷ Le colonne sono posizionate verticalmente sotto quelle del piano superiore. Di conseguenza, la parte della volta non sostenuta dalle colonne deve già appoggiarsi sulle pareti che limitano lo spazio con “pianta circolare”. *Ibidem*. A proposito, alcune righe prima si parla di “un ambiente all’incirca quadrangolare”.

²⁸ Il fumo esce per il buco circolare e il camino del baldacchino all’interno del tempio. Di là esce fuori alla fine attraverso un’apertura nella volta o la cupola del tempio grande. Questa costruzione, descritta come “aperto al rito aegyptico”, *ivi*, vol. I, p. 248, è stata oggetto di numerose considerazioni, senza essere stata decifrata evidentemente. V. p. es. *ivi*, vol. II, p. 912, n. 1; M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., p. 72; TH. REISER, *Lexical Notes to Francesco Colonna’s «Hypnerotomachia Poliphili» (1499). Cruces, Contradictions, Contributions*, “Lexis”, 33, 2015, pp. 502-503. Nel corso di una discussione al convegno, Andreas Grüner ha osservato che potrebbe trattarsi di un altro rimando a Vitruvio, precisamente al passo che descrive le sale egiziane. VITR. 6.3.9. Però, per quanto riguarda l’apertura nel soffitto e la cupola i parallelismi non sono ovvi. Per la struttura del piccolo edificio esagonale nell’*Hypnerotomachia* invece, la descrizione vitruviana della posizione delle colonne superiore verticalmente sopra le colonne inferiore serve indubbiamente come esempio.

²⁹ Quindi, è evidente l’importanza particolare del numero 6. Per questo vedi F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 912, n. 6.

³⁰ *Ivi*, vol. I, p. 243.

³¹ “[...] alto più di un passo e mezzo, [...] un piccolo dado a forma di semicubo, alto un piede, cioè quattro palmi [...]”. *Ivi*, vol. II, p. 264.

³² La descrizione alquanto confusa è la seguente: “[...] sul piano superiore presentava una modanatura di base senza plinto, cioè una gola, poi una piccola fascia e quindi un toro: sopra, la

Viene, inoltre, esplicitamente menzionata la copertura a squame di un sarcofago³³ e si descrive la struttura architettonica di due stele.³⁴

Vengono anche descritti due monumenti verosimilmente più grandi – in particolare il sepolcro di Artemisia in modo molto dettagliato.³⁵ Si tratta di un monumento assai scultoreo, con una nicchia semicircolare accompagnata da colonne e pilastri scanalati su zoccoli. I capitelli portano l'architrave, il fregio e la cornice. La struttura, che si alza su un piedistallo quadrangolare, è riccamente decorata e coronata da sculture.³⁶ Particolarmente rilevante in questo contesto è la menzione di colonne quadrate³⁷ e della proporzione di uno e mezzo³⁸ – l'unica indicazione di dimensione compresa nella descrizione altrimenti molto precisa.

La descrizione dell'altro monumento, il sepolcro di Trebia, è invece più sommaria. Si tratta di un'edicola a rilievo, fornita da mezze colonne scanalate con base e capitelli, che fiancheggiano una nicchia con soffitto a cassettoni raffigurati in prospettiva e che portano trabeazione e frontone.³⁹

Mentre la xilografia del grande tempio (*HP* 238) non mostra chiaramente un edificio rotondo e l'obelisco ivi raffigurato si distingue dal disegno detta-

superficie era piatta. Su di essa stava un plinto o latastro che da ogni angolo prendeva a incurvarsi [...]. Su questo plinto [...] poggiava il fondo circolare di un vaso [...]". Ivi, vol. II, p. 266.

³³ Ivi, vol. I, p. 260.

³⁴ "[...] un corpo cubico, la cui altezza era data dalla sua diagonale, conteneva due piccoli pilastri con, in alto, una cornicetta e un mezzo semicerchio". Ivi, vol. II, p. 268; "[...] una splendida tavola quadrangolare di marmo, dotata di un frontone e di due colonnette, dalle linee agili e pure. Occupava tutta la sua superficie [...] una corona di foglie [...]". Ivi, vol. II, p. 270.

³⁵ Ivi, vol. I, pp. 264-266.

³⁶ Per il significato dei singoli elementi v. ivi, vol. II, p. 929, n. 2.

³⁷ Ivi, vol. I, p. 264. Reiser lo traduce letteralmente, invece Ariani-Gabriele usano il termine "lesene". F. COLONNA, *Hypnerotomachia...*, cit. [2014], p. 379; IDEM, ed. cit., vol. II, p. 271.

³⁸ "Chi conosca la proporzione sesquialtera potrà facilmente misurare all'esattezza quest'opera". IDEM, ed. cit., vol. II, p. 273. Si tratta di un riferimento ad Alberti utilizzato diverse volte nel libro. S. BORSI, *Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'«Hypnerotomachia Poliphili» de Francesco Colonna (1499)*, Roma, Officina Edizioni, 1995, pp. 67-68; F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 629, n. 6.

³⁹ Ivi, vol. I, p. 270. La menzione della prospettiva è un altro riferimento allo spirito del tempo: la riscoperta del disegno tridimensionale ha contribuito notevolmente agli sviluppi nel campo artistico e architettonico in atto all'epoca. Anche Alberti descrive le basi teoriche per la costruzione di una prospettiva. L.B. ALBERTI, *De Pictura*, Libro Primo, Basilea 1540.

gliato (HP 243),⁴⁰ le illustrazioni dei piccoli monumenti corrispondono, almeno in senso architettonico, in gran parte alle descrizioni del testo. Solo l’altare con vaso, il monumento di Artemisia e l’edicola di Trebia costituiscono delle eccezioni: il profilo dell’altare disegnato differisce da quello descritto (Fig. 3) e nel caso dell’edicola mancano i cassettoni del soffitto. Oltre a questo, in luogo di semicolonne si vedono semi pilastri.⁴¹ Analogamente, le colonne quadrate del monumento di Artemisia sono interpretate come pilastri. Invece, le proporzioni di 1:1,5 si ritrovano nel disegno (Fig. 4).



Fig. 3. Altare funerario. Confronto del profilo del coronamento. Xilografia – testo.
Xilografia (HP 259) – testo (disegno M. Knechtel).

⁴⁰ L’illustrazione del tempio ricorda più disegni di rovine, p. es. delle Terme di Caracalla. Hül-
sen confronta l’illustrazione anche con la Basilica di Costantino. CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni
della «Hypnerotomachia Poliphili» e le antichità di Roma*, “La Bibliofilia”, 5-6, 1910, p. 165. È già
stato rilevato in diverse occasioni che sia per l’obelisco, sia per la combinazione di obelisco e pal-
ma esistevano modelli reali o disegnati. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 907, 1; CH. HÜLSEN,
Le illustrazioni..., cit., p. 166; B.A. CURRAN, *The «Hypnerotomachia Poliphili» and Renaissance
Egyptology*, “Word & Image”, 14, 1998, pp. 156-157, 172. Curiosamente, l’illustrazione del mo-
numento all’elefante è servita come modello a sua volta, per es., per i famosi monumenti all’e-
lefante a Roma o Catania. F. COSMELLI, *L’elefante, l’albero e l’obelisco*, “Storia dell’arte”, 66, 1989,
fig. 4; W.S. HECKSCHER, *Bernini’s Elephant and Obelisk*, “The Art Bulletin”, 29, 1947, pp. 155-
182; R. KRÜGER, *Wanderungen auf der Nekropole der an Liebe Verstorbenen. Memoria als inter-
mediale Inszenierungen in Francesco Colonnas «Hypnerotomachia Poliphili» (1499)*, “kritische
berichte”, 32, 2004, p. 7.

⁴¹ F. COLONNA, ed. cit., vol. I, p. 271.

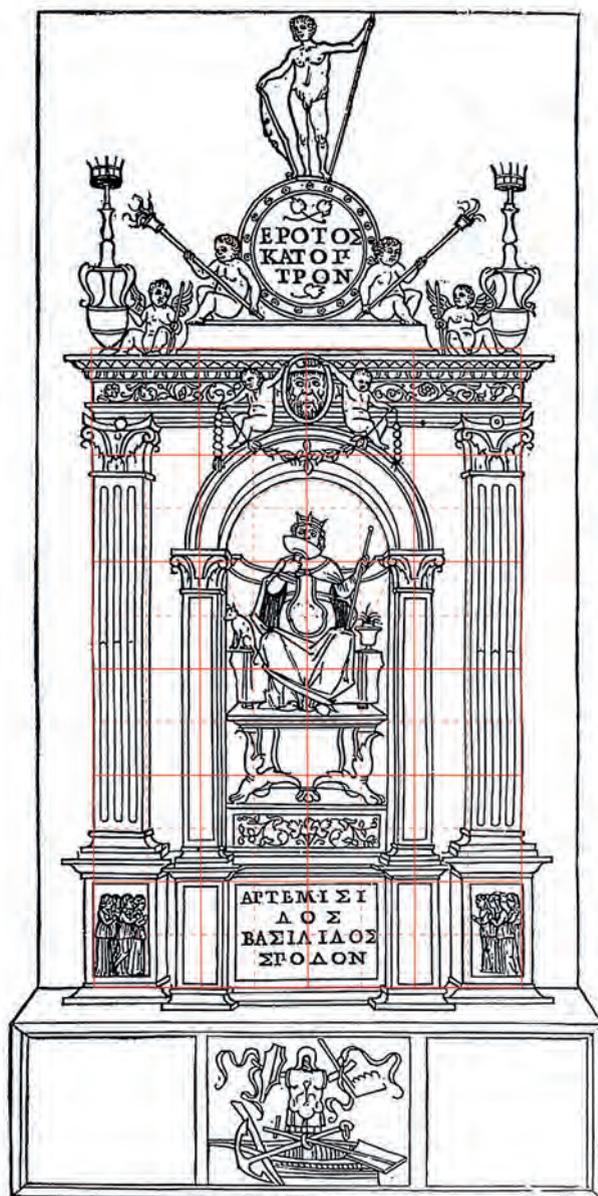


Fig. 4. Monumento dell'Artemisia (HP 267) – proporzioni.

Viene, infine, descritto un altro monumento del contesto funerario, il sepolcro di Adone.⁴² Si tratta di un basamento cubico, o piuttosto di un sarcofago coronato da figure, che si trova direttamente vicino a una sorgente e a una pergola. Eccetto la menzione di una cornice di 5 pollici (12,3 cm) e l'indicazione di misure per lunghezza, larghezza e altezza del monumento,⁴³ mancano informazioni sulla sua architettura. Esistono tre illustrazioni del monumento che differiscono nei dettagli.

La compilazione delle informazioni su strutture e dettagli architettonici dei monumenti funerari nell'*Hypnerotomachia* mostra che questi sono descritti in modo molto selettivo. L'importanza delle caratteristiche architettoniche delle singole costruzioni varia e le informazioni comunicate si differiscono molto nei particolari. In parte vengono indicate solo le strutture di base, in parte anche numerosi dettagli, come l'aspetto di singoli elementi o la composizione dei profili. Di alcuni monumenti sono indicate le proporzioni, di altri invece le misure concrete di tutto il monumento o di certi dettagli. In alcuni casi, però, le dimensioni non vengono menzionate.

La densità e altrettanto le lacune delle descrizioni architettoniche⁴⁴ mostrano chiaramente che non si tratta di una documentazione di reperti archeologici o di un compendio del patrimonio edilizio nel senso di un manuale.⁴⁵ D'altra parte, la quantità di diversi monumenti⁴⁶ e di dettagli architettonici suggerisce che all'epoca erano disponibili varie architetture commemorative

⁴² Ivi, vol. I, pp. 372-375.

⁴³ Le indicazioni delle misure variano nelle traduzioni: “[...] pedi quinarium in longitudine, et in latitudine dextante altra tanto levato [...]”. Ivi, vol. I, p. 372; “[...] dem in der Länge ganze fünf Fuß zugeteilt, wie es auch in der Breite ausmachte und sich ebensoviele erhob [...]”. IDEM, *Hypnerotomachia*..., cit. [2014], p. 536; “[...] lungo cinque piedi, largo quattro piedi e due pollici, alto altrettanto [...]”. IDEM, ed. cit., vol. II, p. 382.

⁴⁴ Questo contrasto mostra che i dettagli, nonostante sono descritti in modo molto preciso, alla fine svolgono un ruolo secondario.

⁴⁵ Cfr. ivi, vol. II, p. CVII; P. FANE-SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, New York, Cambridge University Press, 2016, p. 143.

⁴⁶ L'eterogeneità dei monumenti si riferisce probabilmente alla constatazione di Alberti, che le forme delle tombe antiche di principio fossero molto diverse. M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., p. 80.

o altrimenti prestigiose che potevano essere utilizzate come modello per le descrizioni sia dei monumenti completi sia dei singoli elementi.⁴⁷

Bisogna considerare che le fonti d'ispirazione non necessariamente devono trovarsi solo fra i monumenti reali – alcuni oggetti erano certamente conosciuti in origine, in pochissimi casi eventualmente *in situ*, altrimenti riutilizzati per la costruzione o la decorazione di edifici successivi e sempre visibili. Inoltre, nelle collezioni private⁴⁸ dovrebbero essere presentati frammenti architettonici rilevanti – ma potevano essere stati utilizzati come modello anche svariati schizzi o manoscritti. Innanzitutto, i primi studi archeologici dell'epoca e i taccuini dei viaggiatori hanno presumibilmente fornito modelli sufficienti.⁴⁹

Modelli

I riferimenti per i sarcofagi, le stele e gli altari descritti nell'*Hypnerotomachia* possono trovarsi, quindi, sia tra i numerosi monumenti reali di questo tipo, sia tra i diversi schizzi e disegni. Per citare solo alcuni esemplari romani si rimanda tra l'altro alla cosiddetta Tomba di Nerone, al sarcofago di Bruttia Aureliana di Modena o al sarcofago degli Aurelii di Ferrara, al monumento ai Concordi da Boretto, agli altari funerari di Minicia Marcella, di C. Umbricius Venustus e ad altri esemplari da Roma, o anche alle stele e agli altari funerari della Galleria Lapidaria al Vaticano.⁵⁰ Per quanto riguarda i disegni si possono

⁴⁷ In questo contesto sorge la questione relativa alla conoscenza dell'architettura funeraria antica verso il '500. Tuttavia, il soggetto non può essere esaminato dettagliatamente in questa sede, poiché la raccolta delle informazioni sui monumenti funerari conosciuti già allora, e probabilmente anche dall'autore dell'*Hypnerotomachia*, è un tema a parte.

⁴⁸ R. STEWERING, *Architektur und Natur in der «Hypnerotomachia Poliphili» (Manutius 1499) und Die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Amburgo, Hamburg, Lit, 1996, pp. 189-191; P. FORTINI BROWN, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, "Artibus et Historiae", 13, 1992, p. 69.

⁴⁹ B.A. CURRAN, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., pp. 169-170; P. FANE-SAUNDERS, *Pliny the Elder...*, cit., p. 131; A. GRÜNER, *Archäologie als Kapital. Die medialen Strategien des Cyriakus von Ancona (1390-1452)*, "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 63, 2012, pp. 7-35.

⁵⁰ W. ALTMANN, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1905, p. 33, fig. 21, p. 143, fig. 116; B. CANDIDA, *Altari e cippi nel Museo Nazionale*

indicare, invece, gli schizzi di Jacopo Bellini e i disegni nel *Collectio antiquitatum* di Giovanni Marcanova.⁵¹

Nonostante la somiglianza con reperti romani, anche monumenti tardo antichi o più recenti rappresentano esempi per sarcofagi descritti nell’*Hypnerotomachia*. Un sarcofago con copertura a forma di botte decorato con squame è conosciuto a Ravenna⁵² e anche il sarcofago con copertura a squame che si trova nell’Arca degli Antenati a Rimini⁵³ presenta caratteristiche simili.

I possibili modelli per i monumenti più grandi – le edicole, il tempio o l’esagono collocato nel suo centro – non sono, invece, così chiaramente identificabili. Lo stesso vale per il monumento stravagante con l’elefante. Però si lasciano tracciare i singoli elementi dei monumenti.

Le referenze per le edicole descritte nel libro si trovano a prima vista ancora una volta tra i monumenti romani a edicola – un tipo di monumento molto popolare per un certo periodo, soprattutto nel primo secolo avanti Cristo. Alcuni noti esempi sono il monumento dei Volumnii a Padova, diversi monumenti della necropoli di Porta Nocera a Pompei o i monumenti a Šempeter.⁵⁴ Sono, per la maggior parte, costruzioni a podio o a più piani e differiscono perciò dalla struttura dei monumenti nell’*Hypnerotomachia*.

I paralleli più evidenti si scorgono tra i monumenti funerari rinascimentali. Ad esempio, la somiglianza strutturale tra i monumenti funebri di Leo-

Romano, Roma, Bretschneider, 1979, tav. 18-23, 40-41; H. VON HESBERG, *Römische Grabbauten*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1992, p. 163, fig. 102, p. 205, fig. 134; G. KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1993, p. 127, fig. 71, [on-line:] [http://www.museicapitolini.org/it/collezioni/percorsi_per_sale/galleria_lapidaria2] – 11 X 2019, [on-line:] [http://www.mutinaromana.it/it/siti_archeologici/55-area-di-largo-di-porta-santagostino/] – 11 X 2019.

⁵¹ B.A. CURRAN, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 170; B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Jacopo Bellini. Der Zeichnungsband des Louvre*, München, Prestel, 1984, pp. 16, 18, 52-53, fol. 44-45 (Louvre Inv. R. F. 1512-1513); R. STEWERING, *Architektur und Natur...*, cit., p. 6. Per la versione digitale del *Collectio antiquitatum* v. [on-line:] [<https://catalog.princeton.edu/catalog/3654497#view>] – 11 X 2019.

⁵² E. CARBONELL ESTELLER, *Frühes Christentum. Architektur und Kunst*, Petersberg, Imhof, 2008, p. 62.

⁵³ F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 927, n. 4.

⁵⁴ H. VON HESBERG, *Römische Grabbauten*, cit., p. 127, fig. 73, p. 159, fig. 99; W.K. KOVACSOVICS, *Römische Grabdenkmäler*, Waldsassen, Stiftland, 1983, tav. 15, [on-line:] [<http://lupa.at/14660>] – 11 X 2019.

nardo Bruni, di Carlo Marsuppini, di Giovanni Chellini, i monumenti funerari Mocenigo o Vendramin⁵⁵ e le edicole dell'Artemisia o di Trebia è veramente eclatante. Ciascuno dei monumenti è fornito, tra l'altro, di una nicchia installata su un piedistallo e affiancata da pilastri o colonne che sorreggono un arco a tutto sesto. Nelle nicchie si trovano sarcofagi.

Per quanto riguarda solo la struttura architettonica e non la sua funzione, la descrizione del Poliandro presenta alcuni parallelismi con tali edifici, come il cosiddetto Tempio della Minerva Medica⁵⁶ o il cosiddetto Tempio della Tosse⁵⁷ che servono, però, originariamente come ninfeo e atrio. Anche alcuni dei grandi mausolei rotondi dell'epoca romana potevano essere presi come modello per l'edificio descritto nel libro, magari talvolta senza conoscerne la loro vera funzione sepolcrale.⁵⁸

Considerando oltre all'architettura anche le numerose sepolture che si trovano nell'interno del Poliandro, l'edificio rievoca infatti chiese cristiane⁵⁹ con pianta centrale⁶⁰ o mausolei tardo antichi eretti come parti di grandi complessi basilicali che servivano come cimitero. Si può citare come fonte, ad esempio, il Mausoleo di Elena, costruito come annesso alla basilica dei Santi

⁵⁵ I monumenti si trovano a Firenze, San Miniato e Venezia. Per riferimenti alle analogie v. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 931; M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., p. 85; *Monumento Funebre di Leonardo Bruni. Bernardo Rossellino e aiuti, fra il 1444 e il 1451 Firenze, Chiesa di Santa Croce*, "OPD Restauro", 4, 1992, pp. 161-169; A.M. SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 32-51, fig. 49, 121, 167, 224. Borsi richiama inoltre la somiglianza con una porta in rilievo del tabernacolo della Sacra Lancia in San Pietro. S. BORSI, *Polifilo Architetto...*, cit., pp. 152-154.

⁵⁶ L. CREMA, *L'Architettura Romana*, Torino, Società editrice internazionale, 1959, p. 631, fig. 835, p. 634. Per la somiglianza cfr. anche G. GOEBEL, *Poeta faber, erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, Winter, 1971, p. 56.

⁵⁷ L. CREMA, *L'Architettura...*, cit., pp. 628, 630, fig. 830-831.

⁵⁸ Diversi mausolei sono stati trasformati o riusati all'epoca e perciò interpretati in maniera diversa, soprattutto come tempio. H. GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance*, a cura di W. NERDINGER, *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, Monaco, Prestel, 2010, pp. 62-64; J. NIEBAUM, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien*, Monaco, Hirmer, 2016, p. 252. Forse questo spiega la pianta rotonda del tempio descritto nel libro.

⁵⁹ Nell'antichità, le tombe non venivano collocate nei santuari, che servivano esclusivamente come luoghi di culto. Cfr. anche M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., pp. 73-74.

⁶⁰ Per numerosi esempi rinascimentali v. J. NIEBAUM, *Der kirchliche Zentralbau...*, cit.

Marcellino e Pietro o il Mausoleo di Santa Costanza, che confinava anche con una basilica.⁶¹ Inoltre, viene in mente naturalmente anche il Pantheon,⁶² originariamente eretto come luogo di culto, ma convertito in basilica cristiana nel 7° sec. a.C. e dalla fine del Quattrocento usato anche come luogo di sepoltura. Soprattutto il propileo, le nicchie e l’apertura nella cupola fanno pensare alla descrizione del Poliandro.

La piccola costruzione esagonale rimanda a influssi di cibori⁶³ o battisteri tardo antichi o medievali.⁶⁴ Soprattutto i cibori di solito hanno una pianta quadrangolare, ma esistono anche modelli esagonali come l’Altare del Capitello del Cristo nella navata laterale sinistra della Basilica di San Marco a Venezia.⁶⁵ Tra le strutture simili si trovano, inoltre, il battistero Callisto a Cividale,⁶⁶ e il Tempietto del Volto Santo a Lucca,⁶⁷ anche un disegno cinquecentesco del Santo Sepolcro a Gerusalemme di Erhard Reuwich⁶⁸ richiama il baldacchino dell’*Hypnerotomachia*. Il sotterraneo del tempietto ricorda una piccola cripta,⁶⁹ forse influenzata da una delle numerose cripte medievali che si trovano nelle regioni settentrionali d’Italia.

⁶¹ H. BRANDENBURG, *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2004, pp. 54-59, 71-91, 290, 293, 296-298; H. VON HESBERG, *Römische Grabbauten...*, cit., p. 189, p. 195, fig. 125, p. 198, fig. 129, p. 199; J. RASCH-A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Magonza, von Zabern, 2007.

⁶² F. COARELLI, *Rom. Ein archäologischer Führer*, Magonza, von Zabern, 2000, pp. 280-285.

⁶³ Queste strutture servivano spesso come baldacchino per altari – eventualmente con sottostante *confessio* – e si trovavano anch’esse all’interno di una chiesa.

⁶⁴ Già Furno ha rilevato che la struttura del baldacchino risale a battisteri paleocristiani e che i cibori sono monumenti diffusi anche nel Rinascimento. M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., p. 75.

⁶⁵ J. BOGDANOVIĆ, *The Framing of Sacred Space. The Canopy and the Byzantine Church*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 168.

⁶⁶ L. CHINELLATO, *Il battistero di Callisto, l’altare di Ratchis e i marmi del Museo Cristiano. Spunti per una rilettura*, *Forum Iulii*, 35, 2011, pp. 61-86.

⁶⁷ J. NIEBAUM, *Der kirchliche Zentralbau...*, cit., pp. 189, 247-248, p. 480, fig. 206.

⁶⁸ H. GÜNTHER, *Die sogenannte Wiederbelebung...*, cit., p. 66.

⁶⁹ È già stato fatto riferimento alla discrepanza tra l’ampiezza descritta nel testo e la pianta compatta determinata dalla posizione delle colonne.

Per il monumento all'elefante non esiste un modello concreto,⁷⁰ ma le referenze per i singoli elementi proposti negli ultimi decenni sono numerose. La figura dell'elefante potrebbe essere ispirata alla descrizione di Plinio il Vecchio degli elefanti di Augusto nel Tempio della Concordia a Roma,⁷¹ ma pare anche possibile un collegamento con esemplari medievali. Questi ultimi erano spesso bestie da soma, che portavano torri, fortezze o anche elementi architettonici. Tra i possibili esempi ci sono gli elefanti nel Tempio Malatestiano a Rimini e nel Duomo di Canosa, quelli sulle facciate di San Sabino e San Nicola a Bari e del Duomo di Trani come anche diversi animali disegnati.⁷² Come modello per l'obelisco è stato anche citato l'obelisco di Capo di Bove.⁷³

Conclusione

Dopo aver dato uno sguardo alle referenze potenziali dell'architettura funeraria nell'*Hypnerotomachia*, non sussistono dubbi che le influenze hanno per origine fonti diverse dall'epoca Romana al Medioevo e al Rinascimento, e che i monumenti rappresentano un pasticcio assoluto di edifici reali, altri disegni e descrizioni.

È evidente che per nessuno dei monumenti esistono modelli concreti che siano riprodotti uno a uno e che le costruzioni non siano state copiate esattamente da un determinato monumento. Le descrizioni nel libro riflettono piuttosto l'enorme gamma di dimensioni, forme e tipi, la varietà e la decorazione in parte eccessiva di diversi monumenti conosciuti all'epoca.⁷⁴

⁷⁰ Ariani-Gabriele, Cosmelli e Heckscher suppongono che si tratti di un'invenzione di Colonna. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. 593, 4; F. COSMELLI, *L'elefante...*, cit., p. 108; W.S. HECKSCHER, *Bernini's Elephant...*, cit., p. 167.

⁷¹ B.A. CURRAN, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 172.

⁷² F. COLONNA, ed. cit., vol. II, pp. 593-594; F. COSMELLI, *L'elefante...*, cit., fig. 5-8; B.A. CURRAN, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 172; W.S. HECKSCHER, *Bernini's Elephant...*, cit., p. 158, n. 20, pp. 161-163, 167-168, fig. 10, 13, 18-19; R. KRÜGER, *Wanderungen...*, cit., p. 7.

⁷³ B.A. CURRAN, *«Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 172.

⁷⁴ Questo vale non solo per l'architettura funeraria ma anche per altri monumenti descritti nel libro. J. BURY, *Chapter III of the «Hypnerotomachia Poliphili» and the tomb of Mausolus*, "Word & Image", 14, 1998, p. 54. Borsi parla di un "approccio intellettualistico [...] all'architettura [che] si traduce in una libera inventività". S. BORSI, *Polifilo Architetto...*, cit., p. 109. Ovviamente, non

Da una parte emerge una profonda conoscenza nell'ambito dell'architettura in generale e dell'architettura funeraria in particolare,⁷⁵ dall'altra il lettore interessato ha la possibilità di dedicarsi a questi rapporti diversi. Lo stesso vale per i rimandi ai trattati teorici sull'architettura inseriti nel testo.

Analogamente a un gioco di oggetti nascosti, tutte queste citazioni emergono tanto più chiaramente, quanto più intenso è lo studio dei passaggi rilevanti e le riflessioni sulle singole referenze.

Anche le discrepanze citate⁷⁶ potrebbero fare parte di tale gioco. L'elenco dei numerosi termini tecnici inseriti uno dopo l'altro, la menzione di misure, materiali e colori⁷⁷ – in breve la ricchezza delle informazioni⁷⁸ – in un primo momento impedisce di rendersi conto subito di tutte le incoerenze, di inda-

sono state prese in considerazione tutte le tipologie esistenti. Mancano p. es. colombari, tombe a camera, tumuli e monumenti a più piani. Cfr. P. GROS, *L'Architecture Romaine du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire, 2 Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Picard, 2001; J.M.C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, London, Camelot Press, 1971. Ciò dovrebbe essere collegato al fatto che da una parte, dal punto di visto scenografico, alcuni esemplari probabilmente erano, non da ultimo per la loro grandezza, inadatti per essere integrati nel Poliandro. M. FURNO, *Une «Fantaisie»...*, cit., p. 81. Dall'altra parte non tutte le topologie erano già state scoperte all'epoca o identificate come monumenti funerari. V. n. 58. Anche le rovine del Mausoleo di Alicarnasso erano già conosciute, ma non identificate come monumento funerario prima del 1497. J. BURY, *Chapter III...*, cit., p. 49. Probabilmente per tale motivo la costruzione non servi da modello per un monumento funerario dell'*Hypnerotomachia*. Però ciò è indicato più o meno nominativamente nel testo, così come alcuni altri monumenti funerari reali, o conosciuti da fonti (Plinio o Diodoro) – non nel contesto funerario, ma in relazione ad altri edifici descritti nel libro, o come simbolo per grandezza e magnificenza. Oltre al Mausoleo di Alicarnasso si tratta del sepolcro di Nino, del sepolcro di Zarina e del mausoleo di Teodorico a Ravenna. F. COLONNA, ed. cit., vol. I, pp. 30, 129, 219, 240.

⁷⁵ Krüger parla di una presentazione di conoscenze e concetti in forma di una narrazione. R. KRÜGER, *Wanderungen...*, cit., p. 8.

⁷⁶ E ce ne sono ancora di più, perché le contraddizioni non si limitano al tema dell'architettura, ma si trovano anche in altri contesti. Si rimanda p. es. al contributo in questo volume di H. LAUE-M.E. SCHWAB, *L'isola di Citera storta. Riflessioni su una traduzione 'sbagliata' di un brano del De re aedificatoria albertiano nell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, in cui gli autori analizzano la descrizione della costruzione geometrica della pianta dell'isola Citera che comprende anche diverse istruzioni inesatte e supposti errori.

⁷⁷ Nel caso del grande tempio queste informazioni sono, inoltre, distribuite su tutto il capitolo e separate da descrizioni degli epigrammi, dei dipinti, dei rituali, etc.

⁷⁸ Secondo Arnold l'enumerazione serve a corroborare la credibilità delle descrizioni. R. ARNOLD, *Die Grenzen des Dar- und Vorstellbaren. Bild und Text in der «Hypnerotomachia Poliphili»*, "Letteratura & arte", 8, 2010, p. 149.

gare tutte le descrizioni architettoniche e di verificarne la logica e l'esattezza. Soltanto un'indagine più approfondita del testo o magari la visualizzazione⁷⁹ delle descrizioni architettoniche rivelano queste contraddizioni.

È ovvio che queste incompatibilità, come l'assimilazione di forme geometriche diverse e lo scambio di ordine canonici, sono collocate intenzionalmente e non si tratta di confusioni accidentali o di errori. Il repertorio di tipologie descritte nel libro, la quantità di accenni ad opere teoretiche e a dibattiti correnti all'epoca e anche il modo di utilizzare la terminologia – salvo suddetti eccezioni – suggeriscono una certa competenza dell'autore nel settore architettonico.⁸⁰

Come riportato, le discrepanze non si presentano solo nel testo. Anche tra il testo e le illustrazioni si osservano differenze: i contenuti non sono sempre congruenti.⁸¹ Invece di attribuire questo fatto solo ai problemi relativi alla realizzazione delle xilografie,⁸² queste irregolarità potrebbero senz'altro essere state intenzionali.⁸³ Solo in questo modo le parti curiose delle descrizioni non sono ovvie a prima vista, ma devono essere identificate passo dopo passo dal lettore. In un certo senso, si tratterebbe di un proseguimento di quanto è già stato applicato nel testo. Inoltre, il carattere del mondo immaginario mira-

⁷⁹ Disegni esplicativi sono stati allegati sin dalla pubblicazione della seconda edizione del libro. P. es., R. KRÜGER, *Wanderungen...*, cit., p. 13, figg. 3-4; F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI-A. CIAPPONI, Padova, Antenore, 1980, vol. II, pp. 70-73, 103, 115, 145, 171; F. COLONNA, ed. cit., vol. II, pp. 232, 381. Ovviamente, anche alcuni lettori hanno aggiunto schizzi al bordo delle pagine. Si rimanda al contributo di Carlo Caruso che ringrazio vivamente per la condivisione del materiale.

⁸⁰ Invece, l'utilizzo corretto dei termini "trilatero"/"quadrilatero" o "quadrato"/"rotondo" non richiede nemmeno conoscenze architettoniche, ma solo una rudimentale comprensione geometrica.

⁸¹ Le discordanze sono state rilevate già in altri contesti. Cfr. p. es. F. COLONNA, *Hypnerotomachia...*, cit., vol. II [1980], pp. 39-40; IDEM, ed. cit., vol. II, pp. XCVII-XCVIII, 565; R. STEWERING, *Architektur und Natur...*, cit., p. 67. Solo uno studio sistematico di tutte le descrizioni architettoniche e le rispettive illustrazioni dell'*Hypnerotomachia* potrebbe rispondere alla domanda se le divergenze seguano uno schema generale.

⁸² È stata indicata l'incomprensione del testo dagli illustratori. F. COLONNA, ed. cit., vol. II, p. XCVIII. Però, sarebbe veramente strano se le xilografie non fossero state controllate contentutisticamente, anche se adattate così strettamente al testo dal punto di vista formale. A parte questo, le dimensioni delle xilografie potrebbero avere importanza. Per es., alcuni profili sono descritti troppo dettagliatamente per una riproduzione precisa nella scala presente.

⁸³ In merito a questo tema cfr. anche S. BORSI, *Polifilo Architetto...*, cit., pp. 180-181.

coloso, dove tante cose sono intangibili, effimere e contraddittorie, va così trasferito non solo all'architettura funeraria ma anche alla sua raffigurazione.

In conclusione, anche questo piccolo studio che pone particolare attenzione ai monumenti funebri dimostra ancora una volta, quanto complessa sia la struttura dell'opera di Francesco Colonna e che esistano molteplici modi di leggere, nonché vari livelli di comprendere la *Hypnerotomachia*. La collaborazione di discipline diverse sembra essere uno degli strumenti che possono contribuire a decodificare almeno alcuni misteri del libro e, di conseguenza, a sfruttare il grande potenziale del testo.

Maren Elisabeth Schwab, Hartmut Laue

L'isola di Citera storta

Riflessioni su una traduzione 'sbagliata'
di un brano del *De re ædificatoria* albertiano
nell'*Hypnerotomachia Poliphili*¹

È ben noto il ruolo dell'*Hypnerotomachia Poliphili* per gli studi antiquari del Quattrocento, a buon diritto definita “the perfect flower and consummation of fifteenth-century antiquarian scholarship” da Ch. Mitchell e giudicata “the culmination of fifteenth-century antiquarianism” da T. Griggs.² Il presente contributo intende collocare entro questa prospettiva un brano del romanzo nel quale emerge la conoscenza della cartografia e del *De re ædificatoria* di Leon Battista Alberti: Polifilo, appena celebrate le nozze con Polia, sale a bordo della navicella di Cupido insieme alla novella sposa e raggiunge l'isola di sua madre Venere, Citera; nel tessere le lodi dell'isola, Polifilo dà il via a una delle dettagliate descrizioni caratterizzanti (*HP* 292-294).

¹ Vorremmo ringraziare la dr. Giulia Perucchi, la prof. Maddalena Miccoli e il prof. Francesco Catino e per le loro modifiche linguistiche e stilistiche del presente contributo.

² CH. MITCHELL, *Archaeology and Romance in Renaissance Italy*, in: *Italian Renaissance Studies. A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, a cura di E.F. JACOB, London, Faber & Faber, 1960, pp. 455-483 (pp. 462-463); T. GRIGGS, *Promoting the Past. The «Hypnerotomachia Poliphili» as Antiquarian Enterprise*, “Word & Image”, n. 14.1/2, 1998, pp. 17-39 (p. 17).

La dibattuta questione della paternità dell'*Hypnerotomachia* (in seguito citato con la sigla *HP*), che ha visto la critica divisa fra l'attribuzione a un Francesco Colonna romano o a un Francesco Colonna veneziano, sembra essersi risolta negli ultimi anni in favore del secondo.³ Affinità con gli scritti di Leon Battista Alberti avevano destato, però, il sospetto che questi fosse da identificare con l'autore dell'*Hypnerotomachia*: è del 1997 il volume di L. Lefavre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili*.⁴ La validità di tale ipotesi è stata confutata nel 2000, quando A. Grafton e B. Curran ebbero a recensire il libro;⁵ dal canto nostro, intendiamo aggiungere argomenti nuovi alle critiche già mosse dai due studiosi, concentrandoci su un aspetto che, pur toccando uno dei punti focali della trattazione della Lefavre, è rimasto ad oggi trascurato: mediante una nuova lettura della descrizione dell'isola di Citera, intendiamo mettere in nuova luce e dunque chiarire meglio le relazioni fra il brano della *Hypnerotomachia* e il trattato dell'Alberti. Dal momento che l'Alberti fu uno dei più eminenti e famosi antiquari del Quattrocento a Roma,⁶ speriamo, inoltre, di approfondire la comprensione degli studi polifileschi e della *Hypnerotomachia* collocandola nell'ambito della prima antiquaria, la nascita dell'archeologia, della cartografia e, insomma, dello studio dell'antichità in generale.

³ Per Francesco Colonna, il Conte di Palestrina, (1453-1505/1507 circa) v. M. CALVESI, *La «Pugna d'Amore in Sogno» di Francesco Colonna Romano*, Roma, Lithos, 1996; e l'opera del suo allievo, S. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012. Per gli argomenti in favore del canonico Francesco Colonna O.P. da Treviso (1433/34 – 1527) si rimanda a F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. ARIANI-M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2004, vol. II, pp. LXIII-XC. Un buon riassunto delle posizioni, che però si sbilancia a favore dell'autore veneziano, offre B. CURRAN, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2007, pp. 142-146.

⁴ L. LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1997, pp. 97-182.

⁵ B. CURRAN-A.T. GRAFTON, *Reviewed Work(s). Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance by Liane Lefavre*, "Journal of the Society of Architectural Historians", n. 59.4, 2000, pp. 528-530.

⁶ A.T. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, Hill and Wang, 2000, pp. 225-259.

1. Modi di descrivere “l’insula estremamente desiderata” (HP 290)

Ci troviamo nel momento in cui Polifilo raggiunge l’isola di Venere, Citera. Dell’isola, *locus amoenus* per eccellenza, però, egli non si limita a fornire una descrizione paesaggistica, a illustrarne la fantastica vegetazione e la tranquillità: procura anche indicazioni precise sulla forma del luogo dal punto di vista geometrico, giungendo a descriverne la ‘pianta’ e innescando un cambio di prospettiva. Osservata dal punto di vista del curioso Polifilo e della celebre Polia, che prima vedono l’isola dalla loro barca divina e poi vi approdano, ci aspetteremmo che le informazioni si limitassero agli alberi, le fragranze, i fiori, i ruscelli freschi e chiari, il clima fertile e sempre piacevole. Si nota, invece, un cambiamento di tono, che dall’ammirazione dell’ambiente in generale passa a un’esplorazione scrupolosa e razionale. Dell’isola, oltre alle tradizionali caratteristiche amene, per bocca di Polifilo sono descritte circonferenza e dimensioni, nonostante il contesto della trama del romanzo (il viaggio di nozze) non sia coerente con tale indagine razionale. Polifilo avverte: “Per la quale cosa più che arduo iudicio et difficile arbitro il volere et cum acre ingenio narrare”⁷ (HP s vi v [292]).

Nelle sue lodi, che assumono quasi le qualità di un inno, Polifilo inserisce osservazioni di carattere antiquario, basate su pratiche come il misurare, contare, raccogliere dati che richiedono, appunto, un “acre ingenio”, e che si riferiscono alla circonferenza e alla pianta dell’isola. Non si deve sottovalutare il fatto che il testo presenta l’isola di Venere con i metodi più innovativi dell’epoca: l’osservazione avviene da una prospettiva ‘a volo d’uccello’ secondo il metodo cartografico appena riscoperto grazie allo studio di Claudio Tolomeo.⁸

⁷ Si usa la trascrizione dell’incunabolo del Pozzi: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento, a cura di G. POZZI, vol. I, Padova, Antenore, 1964, p. 286 (per la tr. it. v. HP 292: “Davanti a tutto questo mi sembra difficile, se non impossibile, trovare parole precise ed efficaci”). Il tema del narrare viene articolato più volte nella *Hypnerotomachia*, v. per esempio “Poliphilo tuto alacre et contento incomincioe cusi a narrare” (HP d iv v [436]).

⁸ A. STÜCKELBERGER-F. MITTENHUBER, *Ptolemaios. Handbuch der Geographie. Ergänzungsband mit der Edition des Kanons bedeutender Städte*, vol. III, Basel, Schwabe Verlag, 2009, pp. 320-401; M.E. SCHWAB, *Antike begreifen. Antiquarische Texte und Praktiken in Rom von Francesco Petrarca bis Bartolomeo Marliano*, Stuttgart, Hiersemann, 2019, pp. 341-346.

L'isola è caratterizzata secondo i tre *topoi* allegorici propri del *locus amoenus* paradisiaco: terra di perpetua primavera, dal suolo fertile e con il clima dolcissimo; luogo pianeggiante privo di asperità; spazio circolare. [...] Il terzo *topos*, ossia la circolarità del luogo ameno, deriva formalmente dall'Atlantide platonica [...] e, filosoficamente, ancora da Platone (*Tim.*, 33b-34b) la cui cosmogonia si attua attraverso la perfezione della forma sferica e della circolarità.¹⁰

La concentrica suddivisione del circolo in tre anelli fa pensare a un'altra fonte letteraria citata da Ariani e Gabriele:

L'isola presenta una planimetria circolare a tre corone o anelli concentrici, il cui modello geometrico ricalca quello di Cappellano, *Am.*, 1, 6E [...]. Qui i tre anelli simboleggiano i tre gradi di amore tra loro diversi e contrastanti, *siccitas*, *umiditas*, *amoenitas*, rispettivamente l'amore avaro, lussurioso e infine, al centro della tripartizione concentrica, quello ameno [...] questa dipendenza dal Cappellano lascia intendere che il giardino del Colonna (dove i tre anelli sono, pur distintamente, tutti plasmati in un'unica allegoria del *locus amoenus*) esprima [...] la conversione a un solo stato erotico, quello 'ameno' appunto [...].¹¹

Dunque, mentre la forma circolare invita ad associazioni letterarie e assume un valore simbolico coerente con le esigenze filosofiche dell'*Hypnerotomachia*, la misura precisa di tre miglia conferisce al testo caratteri e intenti propri di un progetto antiquario.

a cura di G. HUBER-REBENICH-W. LUDWIG, Weimar-Jena, Hain Verlag, 2007, pp. 57-73. Per l'isola di Citera in particolare v. C. BUONDELMONTI, *Liber insularum archipelagi*, *Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf Ms. G 13. Facsimile*, a cura di I. SIEBERT-F. RIJKERS, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2005, fol. 32 v; per gli studi sulle mura dell'isola v. BAV Barb. lat. 4424, fol. 31v; cfr. D. IMHOF, *Künstliche Inseln. Mythos, Moderne und Tourismus von Watteau bis Manrique*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 28-34.

¹⁰ *HP*, pp. 970-971.

¹¹ *Ivi*, pp. 971-972.

2. Polifilo antiquario: la pianta dell'isola

Il carattere antiquario del brano è sottolineato dal passo in cui “l'acre ingegno” di Polifilo, vincendo la mente annebbiata dall'atmosfera stupenda dell'isola, prosegue nel descriverne la partizione. Oltre gli anelli concentrici, si trovano venti raggi equidistanti, che partono dal centro del circolo e terminano sulla sua circonferenza: “vidi per deduction de linee dal centro alla circumferentia litorea in aequipartitione xx [...]” (*HP* s vii r [293]).¹² Ancora, Polifilo ci illustra come disegnare la pianta dell'isola, ossia costruire un decagono regolare da cui sarebbe facile derivare un icosacono, come spiega brevemente: “opportunamente interponendo per ciascuno intervallo una linea, in vinti multiplica.”¹³ Meno immediata la comprensione della costruzione del decagono, la cui spiegazione di Polifilo merita la nostra attenzione:

La quale figura, facta in simplice circolo, et sectione facendo mutuamente dui diametri, davano, et il centrico puncto. Uno semidiametro di questi, quale tu voi, parti per equa medietate cum una punctura, et a questo puncto obliquamente trahe una linea recta verso la summitate suprema dil semidiametro, et a questo supremo puncto supra questa praefata linea, dal semidiametro signa quanto è una quarta parte di tuto uno diametro. Poscia extendi una linea dal centro, secando sopra la signatura alla circumferentia: sarà la divisione dilla figura decangula.¹⁴

3. Il modello albertiano per la pianta decangolare

Tutti i commentatori (sia Ariani e Gabriele che Pozzi) hanno notato che il passo altro non è che una versione in lingua italiana del *De re aedificatoria* 7,4. Lì Alberti parla dei templi antichi e delle loro piante circolari, quadrilatere,

¹² Si cita dall'edizione critica a cura di G. Pozzi, cit., p. 287, che corrisponde alla pagina s vii r dell'incunabolo.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, pp. 287-288, che corrispondono alle pagine s vii r e s vii v dell'incunabolo (*HP* 293-294). Soltanto nella prima frase abbiamo apposto modifiche alla punteggiatura, attenendoci all'esemplare della *Hypnerotomachia* conservato a Monaco presso la Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 515).

poligonali; tra i templi poligonali distingue fra quelli a pianta esagona, ottagonata e decagona continuando con spiegazioni su come ricavare queste forme geometriche dal cerchio. A nostro avviso, però, non è possibile affermare che l'*Hypnerotomachia* presenti una traduzione letterale dall'Alberti, e lo stesso Pozzi concludeva perplesso che "è oscura l'ultima frase".¹⁵ Ma leggiamo il testo di Alberti:

Decem angulorum aream item ex cyclo perficiemus: nam duos cycli diametros sese mutuo ad pares utrinque angulos secantes perscribemus, tum ex ipsis semidiametris utram velis dividemus binas in partes coaequales; inde a puncto istic divisionis ad sublime caput alterius diametri lineam rectam via obliqua adducemus. Hac igitur ex linea sic ducta si ademeris quantum est quarta totius diametri pars, quod illic reliquum residebit id erit areae latus decangulae.

Pure dal cerchio è possibile ricavare il decagono. Si disegnino due diametri che s'intersecano ad angolo retto; dei semidiametri così ottenuti se ne divida uno qualsiasi in due parti uguali; poi da quest'ultimo punto di divisione si conduca obliquamente una retta fino a un estremo dell'altro diametro. Togliendo a questa retta la quarta parte di un intero diametro, ciò che rimane corrisponde al lato del decagono.¹⁶

Dalle citazioni si vede che il brano dell'*Hypnerotomachia* si distingue in due punti da quello albertiano. Anzitutto, non traduce in modo chiaro la parte della frase che caratterizza i due diametri secanti, ove Alberti descrive precisamente l'intersezione perpendicolare, dicendo che i due angoli creati dalle linee dei diametri sono uguali (*ad pares utrinque angulos secantes*). Questa informazione, che è di fondamentale importanza per chi voglia individuare la lunghezza di un lato del decagono, non si trova nella traduzione dell'*Hypnerotomachia*; a meno che non si debba ipotizzarla sottintesa, 'nascosta' nelle

¹⁵ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento, a cura di G. POZZI, vol. II, Padova, Antenore, 1968, p. 201. Per le precedenti, assai imprecise interpretazioni del brano, che si basano sulla traduzione francese del Popelin, cfr. *ibidem*.

¹⁶ L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di G. ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 551 (tr. dello stesso). Questo capitolo sugli ornamenti della città è un lavoro in cui Alberti sviluppa, con una certa autonomia, teorie indipendenti dal modello vitruviano (H. WULFRAM, *Literarische Vitruvverzeption in Leon Battista Albertis «De re aedificatoria»*, München, Saur, 2001, pp. 251-265).

parole “sectione facendo mutuamente”. In un secondo punto si presenta una palese deviazione rispetto ad Alberti: invece di tradurre le parole “quod illic reliquum residebit”, l'autore dell'*Hypnerotomachia* ci prega di disegnare ancora un'altra linea attraverso il centro e il punto marcato prima, che seca la circonferenza. Una traduzione fedele dell'*Hypnerotomachia* dovrebbe rispettare queste differenze dall'originale albertiano; la versione corretta dell'ultima frase di cui sopra sarebbe quindi:

Poscia extendi una linea dal centro, secando sopra la signatura alla circonferentia: sarà la divisione dilla figura decangula.

Tira poi una linea dal centro fino alla circonferenza attraverso il punto segnato: si otterrà la suddivisione del decagono.

Ma nella traduzione moderna di Ariani e Gabriele troviamo la seguente versione del testo (s vii r e s vii v dell'incunabolo [HP 293, 294]):

Si ottiene la ripartizione per venti suddividendo ciascun lato di un decagono con una linea: questa figura si fa tracciando semplicemente un cerchio il cui centro è dato dall'intersezione perpendicolare di due diametri. Con un punto dividi all'esatta metà uno dei semidiametri, quello che vuoi, e da questo punto tira obliquamente una linea retta verso l'estremo superiore dell'altro semidiametro e, da questo estremo punto, traccia dal semidiametro, su questa linea obliqua, quanto corrisponde alla quarta parte di un diametro intero. Tira poi una linea dal centro e, riportando sulla circonferenza la misura delineata, si otterrà la suddivisione del decagono.

Come si vede, invece di tradurre “secando sopra la signatura alla circonferentia” e di riferire “la signatura” al “signa” della frase precedente, con “riportando” è stato inserito un ulteriore passo della costruzione, in una traduzione che forza l'originale affinché le istruzioni portino ad una corretta costruzione del lato del decagono regolare.¹⁷ Nel loro commento, Gabriele e Ariani rispondono dunque alle perplessità che aveva espresso Pozzi sulla frase finale:

¹⁷ Val la pena di ricordare anche la traduzione tedesca, che molto probabilmente segue il modello di Ariani e Gabriele: “Alsdann führe eine Linie vom Zentrum, welche dieses Abgesteckte

La frase finale [...], che pare ‘oscura’ a Pozzi, a me sembra invece comprensibile se la intendiamo come la logica e geometrica conseguenza dell’identificazione del lato del decagono e del suo sottinteso trasporto geometrico sulla circonferenza [...].¹⁸

In realtà, come abbiamo visto, questo “sottinteso trasporto” non si trova nel testo dell’*Hypnerotomachia*. Ma le due frasi finali sono interdipendenti per quanto riguarda il loro contenuto, visto che nella prima si “signa quanto è una quarta parte di tutto uno diametro” e nella frase seguente si riferisce a questo marcato punto traendo una linea attraverso “la signatura”. La traduzione si allontana quindi dal modello albertiano e porta, se viene seguita fedelmente, ad una costruzione erronea e dunque a una storta immagine dell’isola di Venere.

Dalle seguenti riflessioni matematiche possiamo desumere chiaramente che la costruzione polifilesca non corrisponde al decagono albertiano.

4. La verifica della costruzione albertiana e la deviazione polifilesca

Un decagono regolare è composto di dieci triangoli isosceli che sono a due a due congruenti, ciascuno con due angoli di 72 gradi e un angolo di 36 gradi.

auf den Umfang überträgt, so wird es die Einteilung für die zehneckige Figur sein” (F. COLONNA, «*Hypnerotomachia Poliphili*». *Interlinearkommen-tarfassung*, a cura di TH. REISER, Leipzig-Breitenbrunn, Amazon Distribution GmbH, 2014, p. 422). La traduzione inglese, invece, segue il testo originale con l’istruzione erronea: “Next, extend a line from the centre, cutting it at the marked place; and this, on the circumference, will give the division of the decagonal figure” (F. COLONNA, «*Hypnerotomachia Poliphili*». *The Strife of Love in a Dream*, tr. J. GODWIN, London, Thames & Hudson, 2005, p. 57). Menzioniamo qui anche la traduzione francese di Popelin, per obbligo di completezza; ma ricordiamo che i gravi fraintendimenti ne compromettono drasticamente il valore: “Cette figure se fait tout simplement en traçant un cercle dont le centre est donné par l’intersection de deux diamètres. Tu marqueras, par un point, le milieu d’un demi-diamètre, à ton choix, puis, par ce point, tu conduiras une ligne oblique jusqu’à la rencontre d’une extrémité de l’autre diamètre. Cette ligne, en passant par le point susdit, donne le quart d’un diamètre entier. En la prolongeant jusqu’à la rencontre de la circonférence, tu obtiendras une section triangulaire qui sera ainsi le dixième du cercle” (F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie*, a cura di C. POPELIN, vol. II, Ginevra, Slatkine reprints, 1972 [1883], p. 118).

¹⁸ HP, pp. 983-984.

Sia APQ uno di loro, e assumiamo che $|AP| = 1 = |AQ|$.¹⁹ Sia l la lunghezza di uno dei dieci lati del decagono.

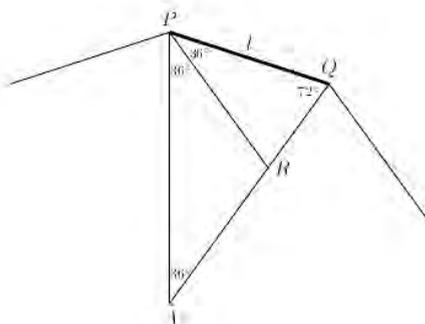


Fig. 2.

Indichiamo con R il punto d'intersezione della bisettrice dell'angolo $\sphericalangle QPA$ con il segmento AQ . Allora $\sphericalangle PRQ = 180^\circ - 72^\circ - 36^\circ = 72^\circ$. Quindi il triangolo PQR ha due angoli di 72 gradi, perciò è isoscele e simile al triangolo APQ . È isoscele anche il triangolo ARP , avendo due angoli di 36 gradi. Concludiamo che

$$|AR| = |RP| = |PQ| = l, |RQ| = 1-l.$$

Di conseguenza vale

(*) Se B è un punto del segmento AQ tale che $\sphericalangle BPQ > 36^\circ$, allora $|BP| > l$.

Per il teorema di Talete il rapporto tra la lunghezza del lato corto e quella di uno degli altri due lati è uguale per i due triangoli APQ e PQR , cioè vale la seguente uguaglianza (nota come *sezione aurea*):

$$\frac{l}{1} = \frac{1-l}{l},$$

ossia $l^2 + l = 1$. Allora l è una soluzione positiva dell'equazione $x^2 + x = 1$.

¹⁹ Questa normalizzazione serve soltanto a snellire la presentazione di quanto segue e non crea alcuna perdita di generalità.

Dall'identità $x^2 + x - 1 = (x - l) (x + \frac{1}{l})$ concludiamo che il numero negativo $-\frac{1}{l}$ è l'unica ulteriore soluzione. Abbiamo così dimostrato la seguente caratterizzazione di l :

(***) l è l'unica soluzione positiva dell'equazione $x^2 + x = 1$.

Segue allora che:

(****) $l = \frac{1}{2}(\sqrt{5} - 1)$; in particolare, $l > \frac{1}{2}$.

Secondo l'Alberti si ottiene l tramite la seguente costruzione. Si costruisce un triangolo ACP tale che PA e AC siano ortogonali, $|PA| = 1$, $|AC| = \frac{1}{2}$.

Sia B il punto del segmento PC tale che $|BC| = \frac{1}{2}$. Alberti afferma che $|PB| = l$. Grazie a (***) questa proposizione si prova ora facilmente, facendo uso del teorema di Pitagora. Infatti risulta che

$$(|PB| + \frac{1}{2})^2 = |PA|^2 + |AC|^2 = 1 + \frac{1}{4},$$

allora $|PB|^2 + |PB| = 1$, cioè, $|PB| = l$ per (***) .

Invece di B si può anche considerare il punto B' del segmento PC tale che $|PB'| = \frac{1}{2}$. Quindi si ottiene $|CB'| = l$, in quanto $|CB'| = |PC| - \frac{1}{2} = |PB|$.

L'autore dell'*Hypnerotomachia*, seguendo la costruzione dell'Alberti, considera un segmento iniziale del segmento PC di lunghezza $\frac{1}{2}$, marcando il suo estremo all'interno di PC . Però, a differenza dell'Alberti, costruisce poi il punto d'intersezione della circonferenza di centro A e raggio $|PA|$ ($=1$ nel

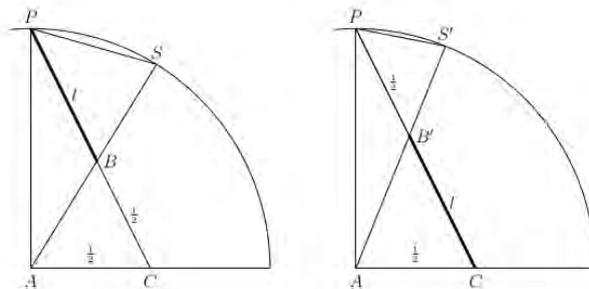


Fig. 3.

nostro caso) con la semiretta di origine A passante per il punto marcato, ed afferma che il segmento che congiunge P con quel punto d'intersezione sia un lato del decagono regolare inscritto nel cerchio.

A seconda della scelta del punto marcato (cioè B o B') nascono due casi, rappresentati nella figura 3. Vedremo subito che né il segmento PS né il segmento PS' possono essere il lato del decagono, contrariamente a quanto affermato dall'autore dell'*Hypnerotomachia*.

Vale $\sphericalangle APC = 30^\circ$ perché $\sphericalangle PAC = 90^\circ$ e $|PA| = 2|AC|$. Se fosse $|PS| = l$ o $|PS'| = l$, si avrebbe

$S = Q$ o $S' = Q$ (Q come in figura 1), pertanto

$$\sphericalangle BPS = 72^\circ - 30^\circ = 42^\circ \text{ o } \sphericalangle B'PS' = 72^\circ - 30^\circ = 42^\circ.$$

Per (*) ne conseguirebbe $|BP| > l$ o $|B'P| > l$, in entrambi i casi una contraddizione perché sappiamo che $|BP| = l$, $|B'P| = \frac{1}{2}l < l$ per (***)

Notiamo che già dal disegno traspare l'errore dell'assunto che coincidano $|PS'|$ e l . Nonostante ciò, dall'ultima frase nel testo di cui sopra si evince che l'autore dell'*Hypnerotomachia* pensa di far uso del punto B' invece di B , i. e., di S' invece di S . Però, come abbiamo visto, in ambedue i casi il segmento costruito è più corto di l , quindi non può essere il lato del decagono regolare.

5. L'isola storta: errore o gioco volontario?

Le considerazioni cui siamo giunti sono funzionali all'interpretazione del testo; non si tratta di negare un'imprecisa istruzione per la costruzione del decagono nell'*Hypnerotomachia*, ma di chiedersi per quale motivo l'autore abbia sbagliato nella sua lettura del brano albertiano. A questa domanda si può rispondere seguendo vie diverse. La prima sarebbe ammettere che l'autore abbia semplicemente avuto difficoltà con il testo dell'Alberti, e l'abbia quindi involontariamente tradito.

Questa soluzione offrirebbe solidi argomenti all'ipotesi della Lefavre, che, come ricordato in apertura, proponeva l'Alberti quale autore dell'*Hypne-*

rotomachia, dal momento che a suo avviso egli “possessed the knowledge and elsewhere displayed the type of reasoning that the contents of this extraordinary book reflect.”²⁰ E proprio la pianta dell'isola di Citera costituisce uno dei punti centrali dell'argomentazione della Lefaiivre, quando la mette in relazione con la *Descriptio Urbis Romae* dell'Alberti, che conteneva istruzioni su come disegnare la pianta di Roma. La Lefaiivre si basa però su un'analisi superficiale e sostiene avventatamente:

[Alberti] took an entirely new approach, employing an astrolabe. In this revolutionary application of a nautical instrument to land surveying, his map of Rome had an epicenter, the Campidoglio or Capitol. [...] The map of the island of Cythera in the *Hypnerotomachia* is based on the same method. There, the center of the circle is the theater, from which radiate a number of lines that serve to locate the various parts of the garden.²¹

In effetti, vi sono innegabili somiglianze fra la pianta di Roma e la pianta dell'isola; ma la Lefaiivre non si accorge che le costruzioni delle due piante si basano su concetti molto diversi: i quarantotto raggi della pianta di Roma e i rilevamenti presi dal vero si distinguono parecchio dalla costruzione geometrica del decagono con i dieci (ossia venti) raggi. Inoltre, la Lefaiivre non prende in considerazione il passo nel *De re aedificatoria*, e dunque si lascia sfuggire l'irregolarità della traduzione nell'*Hypnerotomachia*. Le indicazioni poliflesche non solo portano a una costruzione erronea, ma anche stilisticamente sono connotate da un linguaggio impreciso che tralascia indicazioni importanti, quali l'angolo retto all'inizio o la linea presumibilmente retta nell'ultima frase. Un modo di esprimersi talmente inesatto non si può certo attribuire ad Alberti, che scrive “lineam rectam via obliqua adducemus.” Questi motivi ci spingono a ritenere inaccettabile l'idea che Alberti possa essere l'autore di entrambe le opere.

Una seconda possibilità nell'interpretazione delle istruzioni, che conducono a un'immagine storta dell'isola, sarebbe presumere uno sbaglio in-

²⁰ L. LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili*, Cambridge (MA)-London, MIT Press, 1997, p. 109.

²¹ Ivi, p. 128.

tenzionale e considerarlo un ennesimo esempio delle contraddizioni diffuse nei passi descrittivi dell'*Hypnerotomachia*. Come la Knechtel ha notato per le costruzioni architettoniche, soltanto un'analisi più approfondita, che includa tutti i dettagli delle descrizioni, porta a rilevare questi 'errori'.²² Infatti, anche la descrizione dell'isola e la costruzione del decagono regolare sembrano un invito al lettore a far parte del gioco e a partecipare agli studi antiquari. Questo gioco si inserisce nel tema complessivo del romanzo, la passione e l'amore: insomma, in questo sogno fantastico neanche la geometria è logica, e tanto meno la geometria spiegata da Polifilo appena sposatosi! Il lettore ha il permesso di giocare un po' con lei, ma nel momento cruciale si sottrae e lo lascia deluso. In conclusione, non è legittimo inserire quella che è una volontaria strategia letteraria nella categoria degli 'errori': d'altro canto, è lo stesso Polifilo ad avvertire il lettore che la sua ricerca antiquaria sarà influenzata dall'atmosfera dell'isola e che le forti emozioni rendono difficile "il volere et cum acre ingegno narrare."

²² V. in questo volume M. Knechtel, "Di excogitato dignissimo". I monumenti funerari nell'*Hypnerotomachia Poliphili*».

Carlo Caruso, James Russell

Hypnerotomachia Poliphili: Thoughts on the Earliest Reception¹

When asked whether the reception of literary works can be something worth studying for its own sake, most people would probably agree that it is. But would reception studies also help determine, or at least approximate, the intimate nature of the works under examination, as well as their intended meaning according to their authors' will? Answers to the latter question are likely to be more guarded, and rightly so; they might even be accompanied with the raising of an eyebrow or a condescending smile, especially by those who uphold the rigid dogmas of literary theory. Yet this sort of abstract scepticism can have a trivializing effect on the factual intricacies and nuanced distinctions required of historical-philological research, so often and so strangely misconstrued for reasons that are difficult to fathom.

Given the problems posed by the study of such a complex work as Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*, one would be tempted to claim that help in whatever shape or form should in principle be regarded as a god-

¹ Transcriptions from *Hypnerotomachia Poliphili* and other coeval sources are occasionally adapted for the sake of greater clarity: the customary distinction is thus made between *v* and *u*, and accents may be introduced to avoid ambiguity. Within the customary mutual exchange of ideas and the general revision that characterize joint authorships, James Russell drafted parts I, II and most of part III, Carlo Caruso the remainder of part III and part IV.

send – to be greeted with due caution and circumspection, to be sure, yet without dogmatic preclusions. Combining alertness to clues foreshadowing authorial intention with the study of the work's early reception may, as a matter of fact, earn us some unexpected rewards. No matter how extravagant or disconcertingly labyrinthine the earliest responses to that extraordinary book may seem, the lines of enquiry they suggest deserve to be properly tested before being discarded as something not worth pursuing in respect of authorial intention, as the advantage of chronological and cultural proximity to the source is something scholars underestimate at their own peril. One is reminded of A. E. Housman's impatience before certain crass interpretations offered by Lucan's late antique commentators but also, simultaneously, of his frank and fair acknowledgment: "They understood him with the marrow of their bones, which was the same stuff as his".²

In this paper two issues will be addressed from the angle of the work's earliest reception. Firstly, how far can an annotated copy of the *Hypnerotomachia Poliphili* improve our understanding of an admittedly difficult text? And second, in what respect is the satirical and parodic notion of 'poliphile-sque' a helpful tool for the purpose of answering what appears to be a most cogent question – why *that* language?

I

The *Hypnerotomachia Poliphili* is frequently considered as an anomaly that defies easy categorization, a metonym for the exaggerated in language and illustration. Since much attention has been drawn to its woodcuts, it is not surprising if critics approach the book as one more to be gazed upon than read. "The beauties of the illustrations in the book are easy to see, those of the text much harder. The woodcuts have had their due of scholarly appreciation, the text not yet".³

² M. *Annaei Lucani Belli Civilis libri decem*, editorum in usum edidit A.E. HOUSMAN, Oxford, Blackwell, 1926, p. VI.

³ P. DRONKE, *Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili" and its Sources of Inspiration*, in: IDEM, *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 161-240, citation p. 164; the same point had been made in 1968 by

Thus, it can be salutary to reframe the book as a *used* text, one enmeshed in the fabric of humanistic reading communities. Several Aldine publications were texts of utility, such as grammars and other academic texts. One should therefore consider whether this book might also be a text for study and application, not solely for display. Thankfully, a small but significant number of those early readers left records of their reading in their marginalia, in some cases abundantly.

Previous scholars have examined copies bearing annotation. As early as 1723 Apostolo Zeno recorded a copy, no longer extant, held by the Dominicans of the Zattere in Venice.⁴ Edoardo Fumagalli and Dorothea Stichel have studied copies annotated extensively by erudite readers.⁵ These case studies raise the question of whether the practice of annotating the *Hypnerotomachia Poliphili* was idiosyncratic to these readers or whether other copies bearing extensive marginalia may be extant. Among the owners of the book who have made explicit their response to the text in copious notes on the margins are notable figures such as: Benedetto Giovio, Ben Jonson, and Pope Alexander VII.⁶ While exceptional, such annotators provide valuable evidence for which category of text readers imagined the *Hypnerotomachia Poliphili* to be.

As part of James Russell's doctoral project, a census was attempted of extant copies of the *Hypnerotomachia Poliphili* bearing an annotation as a model for early reception.⁷ It took a cue from Owen Gingerich's survey of anno-

C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Milano, 5 Continents, 2003 (1st ed. 1968), pp. 5-11.

⁴ Quoted in M.T. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, vol. I: *Biografia* (M.T. CASELLA), vol. II: *Opere* (G. POZZI), Padua, Antenore, 1959, pp. 63-64.

⁵ E. FUMAGALLI, *Due esemplari dell'«Hypnerotomachia Poliphili» di Francesco Colonna*, "Aevum", n. 66, 1992, pp. 419-432, on the Siena copy and another with similar notes, currently in Sydney, The State Library of New South Wales, "SAFE/RB/LQ0002/C"; D. STICHEL, *Reading the "Hypnerotomachia Poliphili" in the Cinquecento. Marginal Notes in a Copy at Modena*, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, ed. D.S. ZEIDBERG, Florence, Olschki, 1994, pp. 217-236 (on the Modena copy owned by the Panini family). See also J. RUSSELL, "Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory". *The "Hypnerotomachia Poliphili" and its Annotators, 1499-1700*, PhD Thesis, Durham University, 2014, pp. 66-122, 204-228.

⁶ J. RUSSELL, "Many Other Things...", cit.

⁷ Neil Harris has also undertaken a census of the work's copies for their typographical features, and noted that of eighty copies thus far surveyed, annotated copies are "the exception to

tated copies of Copernicus' *De Revolutionibus*, whose results were instrumental to reframe the argument about the book's reception. Prior to the survey, Gingerich's assumption was that readers would have concentrated most of their attention on Copernicus' ground-breaking heliocentrism. To his surprise, an extensive annotation was often found throughout the entire work, including its most dense technical passages.⁸ Likewise, a census of annotated copies of the *Hypnerotomachia Poliphili* was thought to be likely to provide a larger set of data for comparison, possibly offering new insights into how readers approached the text. The census was thus aimed at identifying traces of annotation in the 277 copies listed in the British Library's Incunabula Short Title Catalogue.⁹ This approach has its limitations, among which, as R.C. Alston has noted, is a lack of appreciation for the utility of marginalia resulting in their under-reportage in catalogues.¹⁰ 267 of these copies could be confirmed as extant, and more detailed information was gathered about 150 of these copies: 30 by personal examination (8 in person, 22 through scanned images) and 120 through reports from librarians.¹¹

Of these 150, 91 bear annotation in the most general sense, including *ex libris* and interventions instigated by the corrections listed in the *errata corrigée* printed at the end of the volume; 34 bear marginalia demonstrating sustained reader engagement, with 13 of these presenting annotations on a quarter of the leaves or more. Thus, while a minority, prolifically annotated copies are not extreme outliers and constitute a meaningful corpus of information. Given these results, it is not unlikely that further extensively annotated cop-

the rule". (Personal Correspondence with James Russell, 26/04/2012). His well-known studies on the subject comprise N. HARRIS, *L'«Hypnerotomachia Poliphili» e le contrastampe*, "La bibliofilia", n. 100, 1998, pp. 203-251; *Rising Quadrats in the Woodcuts of the Aldine "Hypnerotomachia Poliphili"* (1499), "Gutenberg-Jahrbuch", n. 77, 2002, pp. 158-167; *The Blind Impressions in the Aldine "Hypnerotomachia Poliphili"*, "Gutenberg-Jahrbuch", n. 79, 2004, pp. 93-146; *Nine Reset Sheets in the Aldine "Hypnerotomachia Poliphili"* (1499), "Gutenberg-Jahrbuch", n. 81, 2006, pp. 245-275.

⁸ O. GINGERICH, *The Book Nobody Read. Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*, New York, Penguin, 2004.

⁹ For the methodology of this census, see J. RUSSELL, "Many Other Things...", cit., pp. 47-58.

¹⁰ R.C. ALSTON, *Books with Manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes in the British Library*, London, The British Library, 1994.

¹¹ For a list of librarians who answered this survey through an immense generosity of time, see J. RUSSELL, "Many Other Things...", cit., pp. VI-VII.

ies are extant among the 117 copies on which information could not yet be obtained.

This body of annotation provides a means to test proposed early frameworks for the reception of the *Hypnerotomachia Poliphili* against the practices of a small but highly engaged group of its readers. For example, one might assume, as with Gingerich's first presumption, that readers would be most interested in linguistic and architectural themes, and many were. Yet the notes of a reader like Benedetto Giovio – of someone, that is, mainly interested in historical, antiquarian and literary erudition – show that in annotating his copy of the work his interest was primarily directed to botanical references in the text.¹²

II

It seems appropriate to take our cue from one of the earliest and most revealing contributions in this field. In his groundbreaking article entitled “Due esemplari dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna”, Edoardo Fumagalli signaled, amongst other things, the presence of a heavily annotated copy of Colonna's work in the Biblioteca Comunale in Siena, which he discussed in some detail and in connection with other annotated exemplars while hoping to return one day to the same subject for a more detailed examination.¹³

On the fly-leaves, title-pages and margins of the Siena volume Fumagalli identified the presence of four different hands, which he designated as A, B, C and D respectively; two of them, A and C, stand for the exemplar's earliest and most active annotators. As Fumagalli was able to situate A and C in the years shortly after the book had been printed, he concentrated his attention on them. Both A and C filled the margins of the book, especially of its first

¹² J. RUSSELL, “*Many Other Things...*”, cit., pp. 107-123. See also S. RHIZOPOULOU, *On the Botanical Content of “Hypnerotomachia Poliphili”*, “Botany Letters”, n. 163, 2016, pp. 191-201.

¹³ Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, “O. III. 38”. Fumagalli did return to his important early findings but only to discuss some finer points in a short article: E. FUMAGALLI, *Tra descrizione e rappresentazione. Due vignette dell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno internazionale, Chianciano – Pienza, 20-23 luglio 1998*, ed. L. STECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2000, p. 429-434.

part, with erudite references, etymologies, explanations of technical (mostly architectural) and botanical terms, occasional excursuses and – in the case of A – also drawings. This last feature, together with the frequent and delicate shading of many of the woodcuts that accompany the narration, reveals A as an expertly trained hand. Moreover – and this is another of Fumagalli's important conclusions – both hands need to be considered together, as A and C can work independently as well as in tandem, with one occasionally complementing what the other had initiated.¹⁴

The hand that has left a note of ownership in the top right corner of the title-page is probably to be identified with Fumagalli's Hand B, which he described as dating back to the late 16th century but left aside momentarily.¹⁵ While clearly much later than A or C, it still helps us locate the exemplar's whereabouts on the cusp of the 16th and 17th centuries.

Hand B marks the copy's ownership with the phrase “delli libri del Cau. [alie]re Federigo Schaller di Weyer” (1 r). An individual matching this name is listed as a student at the University of Siena as “Fridericus David Schaller Augustanus” (i.e. from Augsburg), matriculating on 3 July 1599.¹⁶ At the opposite end of the book, Schaller wrote “1467 –” under the date given in Roman numerals at the end of the narration (F iii r), right before the final page bearing Polia's epitaph.

The middle name “David” as well as “di Weyer” (i.e. “von Weyer”), together with Schaller's roots in Augsburg, suggest an association with David Weyer, one of a pair of merchant brothers who represented the Fuggers in Lyons and lent money to King Henry II of France (the firm of the Weyer brothers went bankrupt in 1557 when the King of France suspended

¹⁴ E. FUMAGALLI, *Due esemplari...*, cit., p. 423: “Occorre innanzi tutto chiarire che le due mani principali, A e C, lavorano insieme, alternandosi almeno nella prima parte del volume; non appartengono, cioè, a due lettori successivi, ma a persone che agiscono nello stesso tempo e nello stesso ambiente [...] un'opera comune, che tuttavia, naturalmente, non esclude caratteri individuali, riferibili ai gusti e alla cultura dei singoli”.

¹⁵ Ivi, p. 422: “[...] la mano B, del pieno secolo XVI, non ha qui alcuna importanza [...]”

¹⁶ MS. Siena, Biblioteca Comunale, “A. XI. 13”, fol. 248 v (published in: F. WEIGLE, *Die Matrikel der deutschen Nation in Siena (1573-1738)*, 2 vols, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962, vol. 1, p. 145).

payments).¹⁷ The fact that Augsburg and the Fuggers had very strong ties with the University of Siena is well-known.¹⁸ One wonders whether Friedrich Schaller von Weyer, who went to study in Siena four decades later, was also a member of that family.

A different and earlier note of ownership, “Francisci Fīni sum” (but the sign above the “i” of “Fīni” is rather a swirl than a *titulus*), can be read at the top of the internal title-page (a i r). As Fumagalli has noted, this is Hand A, to which an actual name, albeit shortened, can at least be assigned.¹⁹ This hand annotates the text assiduously and with almost calligraphic precision. Hand A also sketches visual representations of architectural visions described only in prose with the dedication of a draughtsman. The marginalia thus appear to be considered works of a piece with printed text and intended to complement the whole, rather than the impromptu responses of the moment.

Given the authority and complementarity of this hand with the name of “Francesco”, the mind naturally and circumstantially leaps to the “Franciscus Columna” formed by the acrostic of the initial capitals of the chapters, or an individual in his circle. The “Franciscus” of the *ex libris* is notably the earliest of the hands, since Fumagalli’s Hand C rather shows a tendency to respond – as has been seen – to what Hand A annotates (although the roles are occasionally inverted). Furthermore, Hand A is also the writer of a distich *Ad lectorem* revealing the acrostic:

Ad lectorem

Si cupis auctoris divinu(m) noscere nomen.

Cunctar(um) capitu(m) prima elementa legas. (A i r)

¹⁷ M. HÄBERLEIN, *The Fuggers of Augsburg. Pursuing Wealth and Honor in Renaissance Germany*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2012, p. 78.

¹⁸ Cf. F. WEIGLE, *Die Matrikel...*, cit., vol. II, p. 584; D. BORGHESI, *Orazioni accademiche*, ed. C. CARUSO, Pisa, ETS, pp. 73-74. See also G. NEBINGER-A. RIEBER, *Genealogie des Hauses Fugger von der Lilie Stammtafeln*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1978. The online site managed by Heinrich Wember of Augsburg ([on-line] [<https://heinz-wember.de/gen/fugger/>] – 20 II 2020) offers further valuable information on the Fugger family.

¹⁹ E. FUMAGALLI, *Due esemplari...*, cit., p. 422.

The meaning of “F̄ini” remains unresolved. However, if we were to assume that the swirl on the first “i” of “F̄ini” might be an abbreviation for “F[lorent]ini”, then there could perhaps be a candidate who would be a match for both the architectural skill of the annotator and the publication date of the *Hypnerotomachia Poliphili*. The nature of his marginalia betokens an architectural professional, and there is a “Franciscus Florentinus” whose dates do correlate with those of our book. Florentinus is an architect recorded as taking part in the remodelling of Wawel Castle in Kraków, a project which lasted from 1502 to 1537.²⁰ An individual by this name is recorded as being at Buda in 1502, possibly en route to Kraków, and at Wawel itself, where he worked from 1506 to 1516.²¹ These dates would have given Franciscus Florentinus the opportunity to acquire a copy of the HP in Italy following its publication in 1499.

If this proposal has a chance to be correct, one also feels further tempted to fantasticate as to how and why the exemplar owned by Franciscus Florentinus (Hand A) should eventually end up in Siena and be acquired by Friedrich Schaller (Hand B) in due course many years later. Among the Florentine artists active in Poland in the same circles that had been Florentinus’s, the architect and sculptor Giovanni Cini (1495-1565) had links with Siena, where his family had moved in the early 16th century and where he spent time between 1529 and 1531 and again in 1562. It would not be out of order to suggest, at least as an invitation to further investigations, that Cini may have acquired the exemplar of the *Hypnerotomachia Poliphili* formerly owned by Florentinus and transferred it to Siena during one of his journeys there.²²

²⁰ D. WIEBENSON-J. SISA, *The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1998; for the surname cf. J. LABNO, *Commemorating the Polish Renaissance Child. Funeral Monuments and Their European Context*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 80.

²¹ D. POPP-R. SUCKALE, *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2002, p. 219; A. MIŁOBĘDZKI, *Franciscus Italus [Franciscus Florentinus; Francesco Fiorentino]*, in: *Grove Art online*, [on-line] [<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa-9781884446054-e-7000029657>] – 20 II 2020, who denies the correctness of the traditional identification of Franciscus Florentinus with Francesco Della Lora.

²² H. KOZAKIEWICZ, *Cini, Giovanni*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, 1981, pp. 613-616; A.M. SCHULZ, *Giammaria Mosca Called Padovano. A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, University Park, Penn State Press, 2010, pp. 99-101. An enquiry into possible in-

III

Among the many interesting features that would deserve systematic examination, the Siena copy shows the persistent effort made by both A and C to amend the text. The misprints listed in the *Errata corrigere* at the end of the volume are scrupulously highlighted and accordingly amended in the text or along the margins. Yet the corrections performed on the text go well beyond those reported in the *Errata*. Right on the first page of the story, for example, in the expression describing the furious Northern winds as “gli fure(n) ti Aquili” (a *iiii r*, translated as ‘la veemente tramontana’ in *HP 2*, p. 15), an otherwise unrecorded “Aquili” is emended into the standard form for ‘Northern [winds]’, “Aquikonarij”.

Occasionally the correctors’ intervention does not seem to be wholly and utterly justified. This needs to be stated right away for the sake of methodological caution, for even coeval readers could easily misunderstand the work’s extraordinary language. A good example comes from earlier on in the story. As soon as Poliphilo has emerged from a thick forest into a clearing and started inspecting the beauty of the palm trees scattered all around, a wolf unexpectedly materializes before him:

Ma peregrinando solitario tra le non densate, ma intervallate palme spectatissime, cogitando delle Rachelaide, Phaselide, & Libyade non essere forsa a queste comparabile, ecco che uno affermato e carnivoro lupo alla parte destra cum la bucca piena mi apparve (a *vii r*).

Either A or C corrects “affermato” into “affamato” by merely superimposing the letter –a– over –er– (something which makes it impossible to identify the corrector’s hand). At first glance the correction looks legitimate, and the 1545 edition of the *Hypnerotomachia* presents in effect “affamato” (although this later edition is known to be occasionally prone to textual

fluences of the book’s woodcuts (and of the marginal drawings in the Siena copy) on Florentinus’s and Cini’s oeuvre might offer interesting results: cf. J. GODWIN, *The Pagan Dream of the Renaissance*, London, Thames & Hudson, 2002, Chapter IV.

banalizations).²³ On the other hand, one cannot rule out the possibility that “affermato” was used as the past participle of “affermare/-rsi”, ‘to stop and stand’, hence as an attributive adjective in hendiadys with “carnivoro”. (That the two adjectives do not fit reciprocally well in our modern languages, where one would rather have something like ‘There stood a carnivorous wolf [...] before my eyes’, is obviously no valid argument for 15th-century prose, and for the peculiar style of the *Hypnerotomachia Poliphili* at that.) One also needs to consider that, in the following page, “affermare” bears exactly the same meaning of ‘stop and stand’: “ad questo deserto loco pure avidamente venuto, [...] me quietamente affermai” (a vii v); the same can be said of at least another occurrence: “Per la quale cosa eccessivamente volentiera alquanto di morula harei affermatome” (h ii r). In the episode of the wolf, “affermato” is undoubtedly *lectio difficilior* if compared with “affamato” and, as such, prone to be trivialized into its plainer substitute.

This and other similar cases may be regarded by an untutored eye as trifles.²⁴ Nevertheless, other occurrences, of greater momentum and greater significance, where the annotators have supplemented the narrative with textual portions which are not to be found in any of the first edition’s surviving copies or in the 1545 edition do exist.²⁵ Fumagalli has discussed an eloquent case that occurs at fol. a iiii r. The phrase describing the sound of cicadas as “il cicicare dell’amante rauco della roscida Aurora” is emended by C in the margin as “il cicicare dell’acheto, amante rauco della roscida Aurora” (a iiii r). From the same hand is an adjacent note offering the supposed etymology

²³ *La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioè Pugna d’Amore in sogno [...] Ristampato di novo, et ricorretto con somma diligentia, a maggior commodo de i lettori*, Venice, Manuzio, 1545, a vii r.

²⁴ Similarly, the proposed correction “quassabondo mandavano ad gli teneri ramuli” for “quassabondo el mandava gli teneri ramuli” in the work’s first paragraph (a iiii r), discussed by Fumagalli (*Due esemplari...*, cit., pp. 427-428), may only offer a partial solution to what looks like desperately entangled syntax.

²⁵ See J. RUSSELL, “*Many Other Things...*”, cit., pp. 208-211. Variant readings from the surviving copies are discussed in: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento a cura di G. POZZI-L. A. CIAPPONI, 2 voll., Padua, Antenore, 1980 (1st ed. 1964), vol. II, pp. 37-38; F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. M. ARIANI-M. GABRIELE, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004 (= HP), vol. II, pp. XCV-XCVI.

of the given Greek term for cicada (“acheto”) as “achete idest argutae”.²⁶ Now, is “acheto” a legitimate insertion, an arbitrary interpolation, or a mere gloss? As Fumagalli has remarked, the palaeographical evidence shows that the textual addition (“[a]cheto”), and the attached lexical note commencing: “Cicadae vermes sunt [...]”, are kept rigorously separate of each other. It looks as if the annotator is here attempting to improve the text on the authority of an unknown source.²⁷

Further evidence seems to point in the same direction. Thelemia, one of the young women in attendance of Queen Eleuterillida, is described in another passage in the act of commencing a song: “cum celica melodia, & i(n)audita suavitate edyepea incominci [sic] a cantare” (h iiiii v). The Siena copy has a double blank space after “incominci”: the final –o, preserved in most copies, must have inadvertently been dropped during the production of this printing sheet.²⁸ Hand A supplies the missing –o but also adds a sign of insertion, which gets repeated in the margin, in order to amend the text thus: “[Thelemia] cum celica melodia, & i(n)audita suavitate edyepea incominciò in tono lasio a cantare”. The addition ‘in a wanton tone’, not required by the sense, looks like a portion of text left behind by mistake, perhaps also on account of the little incident causing the loss (in this and possibly other copies as well) of the final –o of “incominciò”. Both in this case and the one discussed by Fumagalli, the loss of text – if loss it is – may have been facilitated by the position of the vowels affected. The segment that allegedly was lost at fol. a iiiii r occurs between two identical letters situated at the beginning of two consecutive words (“il cicicare dell’acheto amante”), a case known as homearchy in textual philology; the portion of text allegedly lost at fol. h iiiii v falls between two identical letters at the end of two words (“incominciò in tono lasio”), which is – as a matter of fact – a case of homeoteleuton.

²⁶ On the authority of Giovanni Crastone’s Greek-Latin lexicon. Cf. [G. CRASTONE], *Dictionary Graecarum Thesaurus copiosus quantum numquam antea*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi di Bondeno, 1510, fol. 30 r/b: “Achetai [...] Achetae cicadarum species arguta”. We have had no direct access to the Manutian edition of Crastone’s lexicon (1497).

²⁷ E. FUMAGALLI, *Due esemplari...*, cit., p. 427.

²⁸ Cf. F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili...*, cit. [ed. POZZI-CIAPPONI], vol. II, pp. 37-38.

Two further emendations share a reference to the same mythological character. A passage describing two columns of polished darkish-red porphyry (“di puniceo colore fusco, [...] lucido, & terso”) prompts Hand C to insert a comparison with the colour of the blood of Attis the Phrygian: “di puniceo colore fusco, [...] lucido, & terso <quale no(n) fece el cruore di Atij phrygio>” (c v r). Further on, prior to being introduced to Queen Eleuterilida, Poliphilo takes a bath with the Queen’s nymphs and puts a perfumed ointment on, which after a while makes him feel both aroused and unsettled (“Et tanto incitamento omni hora incrementare sentendo, salace et pruriente me cruciava”); after “cruciava”, Hand A adds: “più che Atij per gli monti phrygij” (e vii v).

Here, too, the additions do not look like glosses, but rather like missing bits of text reinserted by someone who had access to them. But where did this information come from? From the author’s autograph manuscript? Or from a printed copy which had already been subjected to a thorough revision, and whose emendations the Siena annotators subsequently transcribed in their own exemplar? A third possibility is suggested by the double reference to Attis. Two separate occurrences of the same name in such short textual insertions may well be the product of chance. Nevertheless, if a different explanation for their appearance had to be sought, one might imagine them as the consequence of afterthought on the part of their author, who might have gone back to his text and further embellished it – as if it were not sufficiently elaborate – with two further mythological allusions to the same character Attis.²⁹ If that were the case, these additions – and perhaps the others we have discussed – may derive from a printed copy which had remained on the author’s desk and received supplements directly from his hand, and the Siena annotators may have somehow had access to them. This, however, is mere speculation. Be that as it may, behind these textual interventions one perceives the presence of an authoritative source, the nature of which is to remain unidentified for now.

²⁹ The way in which Attis is introduced in the two additions does bear some resemblance with the only occurrence of his name in the printed text, when Poliphilo makes in the second book a lengthy account of his love’s labour to Polia and declares himself “[...] distemperato et più furioso alcuna fiata per rabido et stimulante amore, non fue Atys & Pentheo [...]” (A v v).

IV

Linguistic inventiveness plays a prominent role in the *Hypnerotomachia Poliphili*, and the question concerning the sources of its language intersects the broader question of the work's literary and philosophical models. Among the many aspects of this varied and multifarious landscape, Marco Ariani and Mino Gabriele have highlighted as particularly significant the influence exercised over Colonna's work by Apuleius's *Metamorphoseon libri*, making good use of their predecessors' observations and adding further important points of their own.³⁰ For a variety of reasons, which will be illustrated briefly, this constitutes a good case in point. It is revealing that one of the longest notes in the Siena copy appears to take the same line.³¹ Near the beginning of the story, Hand A declares Apuleius "platonicae disciplinae Imitator" and Poliphilo an "Imitator Apulegij", at least as far as the main narrative development of the story is concerned (a iiiii r). Moreover, a considerable number of adaptations and novel word formations in Colonna's vernacular have been shown to be derived from Apuleian Latin. To describe poliphilesque as essentially Apuleian in nature is neither unusual nor illegitimate.

Even so, the metamorphic resourcefulness that characterizes the language of the *Hypnerotomachia Poliphili* cannot merely be explained with the imitation of one or more ancient authors famous (or notorious) for their linguistic peculiarity. It owes at least as much, and possibly more, to their modern imitators. The style of a humanist like Giovan Battista Pio, and more specifically the style that defined Pio's literary taste in the years on the cusp of the 15th century right before the appearance of Colonna's work, can easily be described as hyper-Apuleian, in that the recognizable Apuleian traits look disproportionately emphasised and almost grotesquely exaggerated following contamination with a wide array of non-canonical models.³²

³⁰ Cf. the Introduction to *HP* 2, pp. IX-XXX (Gabriele) and XXXI-LXI (Ariani). Cf. also F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*..., cit. [ed. POZZI-CIAPPONI], *ad indicem*; P. DRONKE, *Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili"...*, cit., pp. 171-177, 206-211, 228-233.

³¹ E. FUMAGALLI, *Francesco Colonna lettore di Apuleio e il problema della datazione dell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, "Italia medioevale e umanistica", n. 27, 1984, pp. 233-266.

³² Cf. C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare*..., cit., especially pp. 73-82. On Colonna's familiarity with medieval Latin authors known for their elaborate language and style cf. P. DRONKE, *Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili"...*, cit., *passim*.

Nor was Colonna content with culling lexical rarities from those ancient authors known for their flourishing style or from their Renaissance imitators and emulators. Like many other authors besotted with the idiosyncratic element in language, he must have spent a considerable amount of time on lexica in search of what Walter Pater would have called “strange flowers, and curious odours”.³³ Of this intense activity modern commentators, following in the footsteps of Giovanni Pozzi and Lucia Ciapponi, have provided comprehensive evidence. Interestingly, both Hands A and C in the Siena copy appear to proceed in a fashion that must have been very much like Colonna’s. The phenomenon is patent at virtually every annotated page. Hand A’s explanatory note on “lixabondo” (e vi v) ([excessively] compliant; ‘servizievole’ in *HP* 2, p. 84) reads: “*Lixabundus*, vocatus est qui exiguae mercedis gratia vilissimis sese obsequiis immiscet. Plaut. ‘Qui famam tuam lixabundus, et nomen foedas’”. It is a faithful transcription from the relevant entry in Niccolò Perotti’s *Cornucopiae linguae Latinae* – presumably Colonna’s direct source, as Pozzi independently clarified.³⁴ Another instance is shown in the note for “manando”, which occurs in the very first sentence of the narration (“Phoebo in quel hora manando [...]”). Hand C annotates: “Manare: solem dicebant antiqui cum solis orientis radij splendorem iacere cepissent: a quo dictum putabant mane. Alij mane dicunt [?] ab eo, quod manum bonum dicebant / Festus: pom.” (a ii r) – another verbatim quotation, this time from S. Pompeius Festus-Paulus Diaconus’s *De verborum significatione*, 151, 5 (“Manare”).³⁵ Here, as elsewhere, the craving for rare, recondite, archaizing

³³ W. PATER, *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, 1873, p. 211.

³⁴ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili...*, cit. [ed. POZZI-CIAPPONI], vol. II, p. 63. See N. PEROTTI, *Cornucopiae, seu linguae Latinae commentarii*, a cura di J.-L. CHARLET-M. FURNO, 8 voll., Sassoferrato, Istituto internazionale di Studi Piceni, 1989-2001, vol. II, p. 193. The study of Colonna’s fondness for adjectives ending with *-bundus* can still profit from such studies as Dr [?] WINCKLER’S [Oberlehrer in Colberg] *De vi et usu vocabulorum bundus finitorum commentatio*, in: *Elfter Jahresbericht uber das Domgymnasium zn Colberg*, Colberg, F. C. Postschen Buchdruckerei, 1869, pp. 1-13, and A. PREHN’S *De adiectivorum verbalium in -bundus exeuntium usque ad alterum p. Chr. saeculum usu*, in: *Commentationes in honorem Guilelmi Studemund*, Strasbourg, Heitz, 1889, pp. 1-26. If genuine, the Plautine quotation is evidently from one of the lost plays.

³⁵ On the wider propagation of this and other etymologies of *manare* cf. J. ELFASSI, *Festus chez Isidore de Séville*, “*Eruditio Antiqua*”, n. 6, 2014, pp. 153-214, citation p. 165.

terms is satisfied by resorting to those lexical tools which were evidently kept at hand by both Colonna and its annotators and which constitute a tangible element of mutual affinity.

In spite of the manifest importance of this aspect, a perceivable tendency to underrate the significance of Colonna's linguistic tour-de-force as the result of either playfulness – according to which his work should essentially be regarded as a lengthy *capriccio* – or, worse, of deconstructing irony, remains.³⁶ Such a tendency may be instigated by that feeling of surfeit and impatience which often seizes the modern reader of the *Hypnerotomachia Poliphili*; it is however a misleading drift that ought to be vigorously opposed. Colonna's lexical antiquarianism must first and foremost be seen with the eyes of someone who lived in the heyday of sensational and enthusiastic discoveries and recoveries in the field of classical antiquities; and, before claiming that Colonna wrote in that language merely to indulge an idle whim, one should consider his toiling after the 'right' word or expression through hundreds of pages of ancient and modern texts and lexica in order to go on and produce over 400 pages of – whatever our opinion may be – meticulously crafted and stylistically sustained prose. Surely the *Hypnerotomachia Poliphili* was not conceived and composed overnight.

A few years ago an attempt was made to contextualize Colonna's achievement within the broader landscape of the debate on the origins of the Italian vernacular.³⁷ There is only one explicit statement in that respect, one which Guido Arbizzoni has recalled in his contribution to this volume;³⁸ yet it is a statement pronounced over a hundred and fifty years after the *Hypnerotomachia Poliphili* was published. When Emanuele Tesauro introduced the subject of the demise of the Latin tongue following the collapse of the Roman civilization in his *Cannocchiale aristotelico* (1st ed. 1655), he mentioned, in passing, the language of Colonna's work as an example of what the earliest

³⁶ See, e.g., Peter Dronke's respectful reaction to derogatory comments even by reputed scholars who do not appear to be immune to the occasional prejudice (P. DRONKE, *Francesco Colonna's "Hypnerotomachia Poliphili"...*, cit., p. 163).

³⁷ C. CARUSO, *L'«Hypnerotomachia Poliphili» tra esoterismo e storia linguistica*, "Giornale storico della letteratura italiana", n. 187, 2010, pp. 210-236 (pp. 226-233 are freely and extensively revisited and complemented in the final section of the present article).

³⁸ See, in this volume, pp. 11-35.

vernacular language must have been like after the dissolution of the ancient tongue:

Morissi adunque la *Lingua Latina*: & morendo partorì la *Lingua Italiana* sua matricida: null'altro essendo questa, che una Latinità sporcata di Voci barbare: & principalmente delle Galliche; onde ancor prese gli articoli, e ' piegamenti de' Casi. Quinci, se tu leggesti quel primo idioma Italiano; e' ti parrebbe una piacevole pedanteria di Fidentio: qual fu apunto il Filosofico Sogno di Polifilo, studiosamente descritto per via di Anaboli: delle quali un saggio solo ti porgerò.

After quoting a substantial passage from Colonna's work, Tesauro continues:

Non ti par'egli udir qua due linguaggi in un solo? non vedi tu in ciascun Vocabulo morire il *Latino*, & nascere l'*Italico* idioma: latineggiar la barbarie, & barbareggiare il latinesimo? Hor questa veramente esser dovrebbe la pura, & original favella italiana: havendo le Parole derivate dal buon Latino: ma piegate, & articolate alla straniera.³⁹

Is Tesauro somehow retrieving here a notion that reaches further back to Colonna's own days?

The idea of Polia as "antiquity itself", or rather as a hypostasis thereof, was aired by an early 18th-century *érudit*, Bernard de La Monnoye, in keeping with his etymological explanation of her name:

Le surnom qu'il s'est donné de Poliphile ne signifie autre chose chez lui qu'amant de Polia. [...]; soit plutôt, que comme il étoit grand amateur de l'antiquité, et que nous donnons volontiers aux personnes, que nous aimons & honorons, le nom des choses

³⁹ E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, p. 240 (fac-simile reprint: Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000, with introductory essays by several scholars and a most helpful register of the ancient sources cited in the text). Tesauro's spelling has been retained, except for *u* and *v* and accents which have been adapted to the modern use. The "piacevole pedanteria di Fidentio" alludes to Camillo Scroffa's parodistic poems in poliphilesque (cf. C. SCROFFA, *I Cantici di Fidenzio, con appendice di poeti fidenziani*, a cura di P. TRIFONE, Rome, Salerno Editrice, 1981).

qui nous sont chères, & en vénération, il ait par cette raison donné à sa maîtresse, quoique jeune, le nom Grec de Πολιά, en Latin *Canities*, qui figurément signifie *antiquité*.⁴⁰

It must be noted that this was the dominant etymological explanation not just in the days of Bernard de la Monnoye but also in the lexica available to Colonna and his annotators. Crastone's dictionary, *Etymologicum Magnum*, *Suda*, as well as the lexicon of Homeric terms prepared by Guarino Favorino and Carlo Antinori for the collection of Greek grammarians published by Aldo Manuzio in 1496, all in various ways give prominence to occurrences of Πολ- and derivatives meaning 'hoary', 'white', 'ancient' and suchlike.⁴¹ This does not mean that the interpretation of Polia as a hypostasis of Athena Polia, also frequently suggested, should be dismissed. On the contrary, allegorical interpretations of characters in narrative works are seldom mutually exclusive, as they operate on different planes of meaning. In this respect no better testimony could be found than our Siena exemplar, where Hand C glosses the heroine's first appearance in the story thus: "*Polion* Canities. Polia p(ro) ip(s)a prudentia. quae in canis est. & p(ro) ip(s)a v(ir)tute" (a ii v) – where the 'hoary' or 'ancient', as well as the 'wise' Polia indeed appear to merge into one.⁴²

One further step was taken in the 1970s by Giorgio Agamben, who wondered whether Poliphilo's quest for Polia might after all be a quest for an idealized and artificial type of language.⁴³ This he suggested after reading as an allegorical allusion to the work's language the last introductory epigram (4 iv v), where Polia is said to live on in the mouths of learned people so long as Poliphilo lies deeply asleep and fully absorbed in his dream:

⁴⁰ B. DE LA MONNOYE, in: *Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales & d'érudition, de M. Menage, recueillies par ses amis*, 4 vols, Amsterdam, Henri Bordesius, 1711-1716, vol. IV, p. 250, signalled in G. FONTANINI's *Biblioteca dell'eloquenza italiana [...]* con le annotazioni del Signor Apostolo Zeno, 2 voll., Venice, Pasquali, 1753, vol. II, p. 167. Many thanks to Richard Maber for answering our queries on this point.

⁴¹ C. CARUSO, *L'«Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 227.

⁴² *Ibidem*. Hand C's note is also quoted by E. FUMAGALLI, *Due esemplari...*, cit., p. 424.

⁴³ G. AGAMBEN, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, in: *I linguaggi del sogno*, ed. V. BRANCA et al., Florence, Sansoni, 1984, pp. 417-430, subsequently as *Il sogno della lingua*, in: *IDEM, Categorie italiane. Studi di poetica*, Venice, Marsilio, 1990, pp. 49-66.

O quam de cunctis foelix mortalibus una es
Polia, quae vivis mortua, sed melius:
Te dum Poliphilus somno iacet obrutus alto,
Peruigilare facit docta per ora virum. (4 iv v)

A word of warning is necessary at this point. The language of the *Hypnerotomachia Poliphili* can only be understood to be a variety of vernacular. It is neither Latin (as Agamben, perhaps by an oversight, characterizes it),⁴⁴ nor is it the impenetrable mixture of Greek, Latin and Italian so frequently evoked in the ironic characterizations of late Renaissance readers (“A. [...] un libro que se dize Poliphilo, del que escrivio la Hypnerotomachia. B. En que lengua? Griega o Latina o Italiana? A. En todas essas lenguas, y en ninguna dellas”).⁴⁵ Tesauro’s description of poliphilesque as vernacular is, in this respect, unassailable. His other conviction, that poliphilesque also meant to offer an example of the earliest Italian vernacular, must be tested against earlier specimens of the work’s reception.

All the elements that are considered here were brought to light by Carlo Dionisotti as far as back as 1968. Dionisotti discussed Colonna’s work near the beginning of his invaluable book *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* and duly underscored the significance of the text in the eyes of its contemporaries.⁴⁶ On the other hand, when he introduced the *Epistola in sex linguis* published in Rome in 1513 in the book’s final pages, he did not linger on the fact that the *Epistola* itself is the first important testimony for the reception of poliphilesque.⁴⁷ At that point of his argument Dionisotti had already turned his attention to the broader issue of imitation and had no reason to re-open the case in all its implications; and after all, the *Epistola in sex linguis* uses poliphilesque as a mere satirical target. For our purpose, however, it is important to assess poliphilesque within the range provided by the other five varieties alluded to in the work’s title. The *Epistola*’s satirical intent, while

⁴⁴ G. AGAMBEN, *Il sogno della lingua...*, cit., *passim*.

⁴⁵ A. AGUSTÍN, *Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades*, Tarragona, Felipe Mey, 1587, p. 458.

⁴⁶ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., pp. 5-11; see also P. DRONKE, *Francesco Colonna’s “Hypnerotomachia Poliphili”...*, cit., p. 164.

⁴⁷ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., pp. 101-106.

it may add complications to the picture, shows that by the 1510s the perception of that arcane language had ossified into a characterization that made it easily recognizable for contemporary readers.

After a preliminary epistle in mock-archaic Latin addressed by the Roman talking statue of Pasquino to Giovan Battista Pio, the *Epistola in sex linguis* offers a four-page parodic text satirically ascribed to Mario Equicola which moves seamlessly from one linguistic variety to the next, covering the six different types the rubrics along the margins of the text thus characterize: [L1] “Lingua antiqua latina”, [L2] “Apuleiana sive Delpio[nea]”, [L3] “Mariana latina”, [V1] “Lingua polyphilesca”, [V2] “Thoscana”, [V3] “Mariana vulgare”. Two are in fact the languages proper, Latin and vernacular – as shown by “Lingua” being used only twice at the beginning of each series.⁴⁸ Each language proposes three different samples. What is remarkable is that both series are supposed to run parallel to each other. The third Latin variety, [L3] “Mariana latina”, corresponds to the third vernacular variety, [V3] “Mariana vulgare” – a satirical depiction of Mario Equicola’s style in both languages. Similarly, [L2] “Apuleiana sive Delpio[nea]”, declaring an essential identity between Apuleius and his imitator Giovan Battista [del] Pio, finds its counterpoint in [V2] “Thoscana”, a subtly crafted parody of Bembo’s flourishing style as expressed in his *Asolani* (1505). The last remaining couple, [L1] “Lingua antiqua latina” and [V1] “Lingua polyphilesca”, suggests that both stand for examples of archaic languages. As far as the latter is concerned, the *Epistola in sex linguis* silently seem to share Tesauoro’s view that polyphilesque is indeed a picture of what the earliest vernacular might have looked like. But the great value of this testimony is its being dated 1513 – less than 15 years after the appearance of the *Hypnerotomachia Poliphili*.

Dionisotti warned that the picture can only be complete – as complete as the surviving and known evidence allows – if the *Epistola* is read alongside two other virtually coeval satires, the *Dialogus in lingua mariopionea sive piomariana carmentali pulcherrimus* (1513) and Mariangelo Accursio’s *Dialogus Osci et Volsci* (1513), both intricately crafted parodies aping archaic Latin and

⁴⁸ The text comprises as a matter of fact two letters, the former in Latin, the latter in the vernacular, both addressed to Giovanni Muzzarelli.

pseudo-Italic dialects.⁴⁹ Still it remains unclear how two distinct profiles as those of Pio and Equicola could be felt to fit so well together for their names to coalesce into the satirical adjectives *mariopioneus* and *piomarianus*.⁵⁰

It seems reasonable to propose that both Pio and Equicola had an interest for the origin of languages in common. The occurrence of such a word as *carmentalis*, for example, both in the title of the *Dialogus* and in the *Epistola*'s passage in "Lingua polyphileasca", is allusive to Carmenta and the ancient story about the invention of the alphabet.⁵¹ The fact that Pio cultivated such interests is well known and has already been noted. Equicola's own commitment to a study of the transition from the ancient to the modern tongue is attested to in a letter of 1508 brought to attention, once again, by Dionisotti: "Nos enim de ortu linguae latinae et ut altera facta sit, ut in hanc quam vulgo loquimur, veteris umbram, paulatim defluerit, longa oratione disputamus".⁵²

The debate surrounding the origin of the vernacular tongue, initiated in 1434 in the papal Curia by Biondo Flavio and Leonardo Bruni, indeed seems to provide a suitable cultural context to explain the extraordinary language of the *Hypnerotomachia Poliphili*. One would say that Colonna probably inclined to support the theory of Biondo – namely, the theory of the catastrophe, characterizing Latin as being gradually corrupted by contact with other languages and eventually transmuted into the vernacular. This appears to be in line with the very content of the work. In his dream-like journey, Poliphilo moves across a landscape littered with ruins which are the gigantic, frightening remains of a lost civilization. That lost world gets revived in the ceremo-

⁴⁹ For orientation on the debate surrounding these and other texts see P. PETTERUTI PEL-LEGRINO, *La «fixa tramontana» dell'imitazione. Equicola, il classicismo volgare e l'«Epistola in sex linguis»*, in: *Petrarca e Roma*, a cura di M.G. BLASIO-A. MORISI-F. NIUTTA, Rome, Roma nel Rinascimento, 2006, pp. 227-294; IDEM, *La maschera dell'Equicola, fra satira e parodia. Il «Dialogus in lingua Mariopionea» e le due redazioni del «Pentecontametron»*, in: *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di G. CORABI-B. GIZZI, "Studi (e testi) italiani", n. 17, 2006, pp. 121-148.

⁵⁰ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., pp. 97-100.

⁵¹ A missive is parodically described in the *Epistola* as "Io albicante papyro de le figliole di Carmenta nigellule notato" (ivi, p. 105).

⁵² The letter was first published in 1516 in a Lyonnais edition of BAPTISTA MANTUANUS'S *Opera*, Lyon, Bernard Lescuyer, 1516, fol. Cc iij r (cf. C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare...*, cit., pp. 112-113).

nies and rites that are performed before and for him but remains irremediably beyond his ken, so that constant awe and frequent misinterpretations are defining elements of his conduct. Yet a strenuous hermeneutic tension urges Poliphilo on to find explanations for the myriads of questions that assail his mind. He therefore sets out slowly to decipher the signs through which that ancient civilization used to express itself. To the best of his ability, he strives to translate such signs into a language that is only partly apt to the task, as he himself recognises and laments on several occasions.

Peter Dronke has successfully vindicated Colonna's narrative skills. If the language of the *Hypnerotomachia Poliphili* genuinely aimed to achieve the effect described above, then it is perhaps time to also acknowledge Colonna's linguistic mimesis as an invention of unprecedented subtlety and sophistication, indeed the "[m]agistrale tentativo di sofiologia linguistica e iconologica" advocated by Ariani and Gabriele.⁵³

⁵³ *HP 2*, p. CIX.

Joanna Pietrzak-Thébault

Hypnerotomachia Poliphili: enigma o successo editoriale?

Tra tutti gli enigmi che ruotano attorno all'*Hypnerotomachia Poliphili*, come la paternità del testo non attestata o gli autori sconosciuti delle illustrazioni e delle iniziali,¹ un nome rimane incontestabile. È quello di Aldo Manuzio, l'editore dell'opera. Sarebbe, tuttavia, ingiusto considerarlo soltanto l'«esecutore» tecnico di una commessa. Sia il modo di operare dell'editore veneziano e le sue scelte editoriali, sia le condizioni puramente materiali della sua officina nel momento preciso della pubblicazione portano a considerarlo uno degli autori veri e propri dell'opera. Questa prima edizione di eccezione fu, inoltre,

¹ Oltre ai due possibili autori, omonimi Francesco Colonna, senza soffermarci sull'ipotesi piuttosto fantasiosa di Leon Battista Alberti, si ricordi anche quella di fra Eliseo da Treviso. *Aldo Manuzio Tipografo 1494-1515. Catalogo* [...], a cura di L. BIGLIAZZI et al., Firenze, Octavo-F. Cantini, 1994, pp. 68, 70; N. HARRIS, *Il colophon perduto dell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. ZACCARELLO-L. TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2004, p. 247; a proposito delle illustrazioni, ivi, pp. 248-249; P. SCAPECCHI, *L'«Hypnerotomachia Poliphili» nell'officina di Aldo Manuzio*, in: *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. COLONNA, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 525-531, 533; M. LOWRY, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice, 2000, pp. 164-166; L. DONATI, *Il mito di Francesco Colonna*, "La Bibliofilia", n. 64, 1962, pp. 247-270; G. MARDERSTEIG, *Osservazioni tipografiche su 'Polifilo'*, in: *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*, a cura di R. RIDOLFI, Firenze, Olschki, 1969, p. 229.

determinante per la visione delle generazioni di lettori dei lustri e dei secoli successivi.

Ha senz'altro ragione Martin Lowry quando afferma che definire il ruolo preciso di un personaggio come Aldo Manuzio nella vita culturale della sua epoca, cosa necessaria per capire la scommessa della pubblicazione dell'*Hypnerotomachia*, richiede una vasta gamma di specializzazioni accademiche.² Bisogna anche tener presente che quel ruolo rimane attuale fino ad oggi: un libro moderno, come lo intendiamo e come lo frequentiamo noi, fu infatti concepito da Aldo.³ La difficoltà metodologica viene anche dalle ripetute volentieri e troppo frequentemente affermazioni generali 'elogiache', di carattere 'agiografico laico'.⁴ Esse, pur rimanendo giuste, anche se superate dagli specialisti, continuano a circolare tra gli studiosi pratici di altri terreni.⁵ Aldo Manuzio è diventato un mito che gode tuttora di un particolare prestigio nell'ambito editoriale e nel campo del collezionismo,⁶ ma è un mito che richiede ulteriori ricerche.

Fra gli studi frequenti, ma parziali anch'essi, delle singole edizioni l'*Hypnerotomachia Poliphili* costituisce un vero nodo gordiano: sul piano storiografico il lavoro di scavo e la ricostruzione precisa dei dati e degli avvenimenti non sono certo giunti al termine.⁷ Le incertezze rimangono tante e spuntano nuove ipotesi. Per capire le motivazioni o le ragioni di questa pubblicazione eccezionale si deve, come per tutta la storia del libro, uscire da una impostazione prevalentemente erudita e colta, nonché estetizzante, troppo affascinata da un singolo oggetto, considerato col passare del tempo sempre più prezioso

² M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., p. 8.

³ M. INFELISE, *Aldo Manuzio tra storia e bibliofilia*, in: *Aldo Manuzio. La costruzione del mito*, a cura di M. INFELISE, Venezia, Il Marsilio Editore, 2017, pp. 9-22, qui p. 10; R. CALASSO, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 101-102.

⁴ Cfr. M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., pp. 149, 392.

⁵ Ivi, p. 392.

⁶ Cfr. *The Afterlife of Aldus. Posthumous Fame, Collectors and the Book Trade*, eds. J. KRAYE-P. SACHET, London, Warburg Institute Colloquia, 2018, pp. 81-144, 171-192, anche alcuni capitoli nell'*Aldo Manuzio, costruzione di un mito*, cit.

⁷ Detto questo, la bibliografia manuziana è, come scrive M. Infelise, "letteralmente sterminata", M. INFELISE, *Aldo Manuzio...*, cit., pp. 14-17; P. SCAPECCHI, *Studiare Aldo oggi*, in: *Per Aldo 1515-2015. Scritti di bibliografia e bibliologia*, a cura di A. SCARSELLA, Padova, Nova Charta, 2015, pp. 3-5.

perché divenuto raro.⁸ Rigore filologico e una contestualizzazione dovrebbero invece sfociare in una storia dei libri piuttosto che in una storia del libro, anche se si tratta, come in questo caso, di una pubblicazione eccezionale.

Quando Aldo Manuzio fondava la sua impresa, la stampa era ancora una tecnologia nuova. I suoi predecessori erano stati soprattutto dei *manager* abili (anche se capaci di innovare, come Nicolas Jenson)⁹ mentre Manuzio nutriva la convinzione, tanto ferma quanto nuova, che stampare significasse continuare il suo lavoro di insegnamento. Vi si può scorgere oggi l'influenza di Pico, di Poliziano e di Barbaro ma lui stesso ormai alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento sapeva precisamente ciò che voleva e che intendeva fare. È proprio questa consapevolezza a costituire la differenza vera e propria tra Aldo e altri tipografi, artigiani, imprenditori ed editori. Proporre una visione propria e originale di una politica editoriale a cavallo di quei secoli costituiva una novità assoluta non soltanto nella città lagunare.¹⁰

Rimangono tuttora troppo poco conosciute le condizioni esatte dei rapporti di Aldo con il socio Andrea Torresano, soprattutto dopo la scomparsa di Barbarigo (e anche con i mecenati). Conoscerli è comunque indispensabile per giudicare l'impatto commerciale dell'impresa. Se i membri della società avevano intenzione di continuare, i suoi progetti dovevano comunque trovare un posto per quanto possibile sicuro sul mercato e Aldo stesso doveva, in una certa misura, diventare anche lui un uomo d'affari.¹¹

⁸ Cfr. M. LOWRY, *Nicolas Jenson e le origini dell'editoria veneziana nell'Europa del Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice, 2002, pp. 217-218.

⁹ Nicolas Jenson era diventato anche lui un oggetto di culto. Ivi, pp. 7, 343-347.

¹⁰ M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., pp. 91, 136; a proposito dei primi contatti probabili con la nuova tecnica v. T. PLEBANI, *La buona stella di Manuzio*, in: *Annuario Accademia di belle arti Venezia 2015. Il decoro dell'ornamento. Due parole obsolete*, a cura di A.G. CASSANI, Roma-Bari, Laterza, 2018, pp. 193-200, qui pp. 194-196.

¹¹ T. PLEBANI, *La buona stella...*, cit., p. 197; M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., p. 108; cfr. J. PIETRZAK-THÉBAULT, «Sono nervi i denari». *I mecenati editoriali al servizio della stampa e delle lettere*, in: *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011, pp. 255-265, qui pp. 255-256, 259-262; N. HARRIS, *Aldo Manuzio, il libro e la moneta*, in: *Aldo al Lettore. Viaggio intorno al mondo del libro e della stampa in occasione del V Centenario della morte di Aldo Manuzio*, a cura di T. PLEBANI, Venezia, Unipol, pp. 79-110, qui pp. 86-87.

Tuttavia, anche se gli imperativi intellettuali che guidarono l'attività di Aldo avevano poco in comune con quelli di altri tipografi contemporanei, gli anni Novanta sono per lui ancora un periodo di preparazione e di consolidamento, di ricerca e delle prime applicazioni dei nuovi tipi, di promesse rimaste tali e di pubblicazioni realizzate, apparentemente molto eterogenee ma tutte significative, conosciutissime per il periodo: da Platone a Galeno, alla Bibbia trilingue... I soci capirono perfettamente che la fortuna della loro impresa dipendeva tanto da un'invenzione tecnica (tecnologica) moderna posseduta e perfezionata, quanto dalle loro scelte intellettuali. Il necessario quotidiano non escludeva affatto né un compromesso nelle proprie scelte né accettare le edizioni finanziate da persone entusiaste estranee alla compagnia, come dimostra il caso preciso dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, al contempo una realizzazione eccezionale e un procedere commerciale (apparentemente) tipico, apparso in un momento particolare.

Come capire quell'anno 1499, l'anno della crisi, non soltanto economica ma anche intellettuale?¹² Fu un momento particolarmente difficile per i tipografi lagunari. I problemi, causati da una crisi commerciale e finanziaria, pesavano tanto sul crollo di due banche veneziane maggiori, quella di Andrea Garzoni e quella di Tommaso Lippomano e la perdita totale della metà dei servizi di credito, residui della guerra francese del 1495, come il risultato delle voci sui preparativi navali dei Turchi. Seguì un ritiro massiccio degli attivi che le banche non poterono affrontare.¹³ Ma fu anche la scomparsa definitiva di uomini importanti per la generazione precedente a costringere quelli che erano rimasti in attività a cercare strade nuove?

Per Aldo gli anni 1498-99 furono, invece, quelli delle prime importanti edizioni aristoteliche e della annunciata rinascita degli studi greci, come pure dei testi scritti dall'editore stesso e dedicati ai più grandi studiosi del greco dell'epoca: a Girolamo Donato e a Ermolao Barbaro. Ma furono anche anni di una annunciata e mai esistita accademia, di una mai uscita Bibbia trilingue.¹⁴

¹² Cfr. C. DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1995, p. 62.

¹³ M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., pp. 166, 172.

¹⁴ N. WILSON, saggio introduttivo ad Aldo Manuzio. *Lettere prefatorie a edizioni greche*, a cura di C. BEVEGNI, Torino, Adelphi, 2017, p. 29. Per la stampa con caratteri ebraici cfr. G. TAMANI, *Aldo Manuzio e la stampa con caratteri ebraici*, in: *Aldo al Lettore...*, cit., pp. 173-184.

Come fare, se si può, a spiegare la svolta verso il volgare piuttosto che verso l'ebraico? Sarebbe stata, quindi, proprio la crisi a impedire un impegno importante di capitali, necessario per i nuovi tipi e l'impiego di nuovi collaboratori? (Ma infatti, per un'impresa come la pubblicazione dell'*Hypnerotomachia* non ci volevano pure collaboratori nuovi?).¹⁵ Quella svolta verso una produzione che ai nostri occhi appare così moderna poteva, però, avere soprattutto delle ragioni pratiche ma anche un po' oscure, siccome non si dovrebbe mai dimenticare che le sue scelte Aldo le faceva infatti a ritroso.¹⁶

Le opere greche uscivano dai torchi manuziani ormai dal 1495, penetrando nel dibattito accademico moderno. In questo senso Aldo, al contempo artigiano e intellettuale collaborò a un rovesciamento dell'ideale umanistico secondo il quale non più i latini ma i greci avrebbero dovuto costituire le fondamenta di una cultura moderna, basata sul ritorno ai commenti greci antichi a scapito di quelli medievali o latini. Ma ritornare al greco significava anche superare il culto della fissità e della certezza linguistica che assicurava al latino una superiorità indiscutibile sul molteplice e mutevole volgare.¹⁷ In questo contesto la comparsa di altre lingue o altri linguaggi diventa possibile e l'idioma particolare dell'*Hypnerotomachia* non è più uno scandalo ma un esperimento giustificato proprio da quell'atteggiamento nuovo. L'*Hypnerotomachia* appare quando la letteratura volgare non aveva preoccupazioni letterarie ma piuttosto religiose, morali e politiche.¹⁸ In poche parole: in questo campo era ancora tutto possibile, il nuovo canone si sarebbe formato poco dopo e proprio con il lavoro e l'invenzione di Aldo stesso, a partire dalla prima edizione delle *Cose volgari* del Petrarca.

Il sorprendente carattere dell'*Hypnerotomachia* aldina viene spesso citato dagli storici del libro e della tipografia proprio per la sua eccezionale veste grafica e illustrativa, lasciando in ombra la questione linguistica. Senza voler rovesciare le priorità tipografiche, dobbiamo però tener presente che mentre Aldo stampava l'*Hypnerotomachia*, erano proprio le questioni lingui-

¹⁵ G. MARDERSTEIG, *Osservazioni tipografiche...*, cit., pp. 222-225.

¹⁶ Ivi, p. 222.

¹⁷ C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1-2, 5; P. SCAPECCHI, *L'«Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., pp. 537-538; V. FERA, *Le prefazioni [...] tra progettualità e utopia*, in: *Aldo al Lettore...*, cit., pp. 119-121.

¹⁸ Ivi, p. 4.

stiche a costituire il nucleo degli interessi, delle interrogazioni e delle sollecitudini dell'officina che si dovrebbe a questo punto, forse, chiamare 'studio' o 'laboratorio'¹⁹.

Il 1499 fu quindi di sicuro anche l'anno della ricerca di un nuovo rapporto con la lingua letteraria e della lingua stessa, un nuovo volgare capace di appoggiarsi sulla base di una aggiornata cultura umanistica. L'*Hypnerotomachia* offriva proprio la stravagante avventura, umanisticamente accettabile, dell'invenzione linguistica che poteva sembrare ad Aldo giustificata e forse anche inevitabile, anche se lui personalmente non era portato in quella direzione. Poteva, comunque, accettare l'umanistico rifiuto di trasferire in pagine letterariamente scritte un linguaggio parlato e ricavarne *ex novo* un linguaggio letterario che risultasse dall'innesto su quella base di una aggiornata cultura umanistica. Trattandosi di una cosa estranea alla sua vocazione e competenza, non avrà potuto né voluto arrischiare un giudizio, ma è visibile che la sfida stessa lo attraesse a tal punto da accettare la proposta. Vista la svolta del 1501 e degli anni successivi ci si poteva chiedere se l'*Hypnerotomachia* non apparisse un modello troppo ambizioso?²⁰

La sperimentazione dell'*Hypnerotomachia* acquisisce, quindi, un nuovo valore e diventa molto più comprensibile.²¹ Oltre alla novità dell'impaginatura e all'introduzione dei numerosissimi legni di grande valore artistico e che non servivano solo a illustrare (una pratica, tra l'altro, completamente estranea alle edizioni precedenti dell'officina) ma diventava parte integrale dell'opera, della sua trama e perfino un modo privilegiato per far passare un messaggio allegorico e (para)scientifico, anche i caratteri tipografici sono degni di particolare interesse. Le investigazioni attorno ai tipi introdotti e impiegati da Aldo Manuzio si concentravano soprattutto sui caratteri greci e sul corsivo che era da lui considerato un proseguimento del romano e non una rottura con esso. Quell'elegante eretto romano di casa di Aldo rimase, però, di uso comune tra gli stampatori veneziani per i venticinque anni successivi. Aveva subito un'evoluzione: a partire dal modello del *De Aetna* di Bembo la forma delle lettere

¹⁹ P. SCAPECCHI, *Studiare Aldo...*, cit., p. 252.

²⁰ Ivi, pp. 9-10.

²¹ Non possiamo neanche trascurare il fatto che l'*Hypnerotomachia* veniva pubblicata in un periodo in cui i fogli stampati in greco erano più del doppio di quelli stampati in latino (4.212 vs 1.807, vs. 1792).

veniva dalla ricerca del ‘vero’ scrivere romano in cui il reale e l’immaginario si mescolavano. Tracciare correttamente le lettere significava anche riprodurre le perfette proporzioni cosmiche. Le proporzioni matematiche entravano in un sistema intellettuale e le lettere ne facevano parte. Così il dibattito sulle loro proporzioni (il rapporto tra l’altezza e lo spessore): quelle di Luca Pacioli 1:9 o piuttosto quelle di Felice Feliciano 1:10 vanno oltre la pura questione estetica.²²

Gli anni che aprirono il nuovo secolo e che andavano di pari passo con la crisi subita dal mondo del libro, paradossalmente portarono ad Aldo Manuzio un successo. La sua officina faceva visibilmente parte di quelle poche alle quali la crisi poteva anche giovare. Dopo le cinque edizioni del 1499, Aldo riapparve sul mercato con undici o dodici edizioni nel 1501, diciassette nel 1502, e di nuovo undici nel 1503. Nello stesso periodo continuavano a rafforzarsi pure i legami con la committenza aristocratica.²³ Pier Francesco Barbarigo, figlio del defunto doge Marco faceva perfino parte della società della stamperia. Questi legami, oltre alla collaborazione con i migliori accademici di Venezia e di Padova, portarono a un grande clamore pubblicitario che doveva servire a far riacquistare al libro, ormai prodotto di massa e considerato poco affidabile, la sua perduta dignità. Cambiò l’immediato contesto editoriale e commerciale dell’*Hypnerotomachia*. Tornarono le copie stampate in pergamena, continuava la collaborazione con i miniatori, come nell’età dei manoscritti. I libri stampati riuscirono di nuovo a imitare quelli copiati, come era stato nei primi anni della stampa.²⁴

²² M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., pp. 153, 181-184. Gli stessi caratteri dell’*Hypnerotomachia* furono d’altronde utilizzati anche nella *Hieronymi Amasei Utinensis Bononia oriundi poetae et Philosophi poema...*, l’edizione di 12 ff in-4°, datata 20 settembre dello stesso 1499, non menzionata però dagli *Annali* di Renouard. G. MARDERSTEIG, *Osservazioni tipografiche...*, cit., pp. 223-225; M. LOWRY, *Nicolas Jenson...*, cit., pp. 322, 332-334, 342, anche ivi, pp. 133-135. Senza entrare qui nei dettagli, rimando agli studi di N. BARKER, *The Aldine Italic*, in: *Aldus Manutius...*, cit., pp. 95-107; L. BALSAMO, A. TINTO, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Il Polifilo, Milano, 1992 (1967), pp. 127 sgg.; M. DAVIES, *Aldus Manutius. Printer and Publisher of Renaissance Venice*, Malibu CA, The Paul Getty Museum, 1995, p. 39.

²³ Sull’evoluzione del fenomeno, anche prima di Aldo cfr. M. LOWRY, *Nicolas Jenson...*, cit., pp. 324, 330-331.

²⁴ IDEM, *Il mondo...*, cit., pp. 168, 172-174, 395-396.

Viene a galla sempre di più il carattere sperimentale dello ‘studio manuziano’: gli sforzi dovuti alla realizzazione dell’edizione, come quasi tutta la produzione cinquecentesca si avviano su una strada diversa.²⁵ Essi dimostrano di quanta originalità sia capace il libro stampato che diventa infatti un’opera a sé stante, indipendente, un oggetto artistico nuovo. L’*Hypnerotomachia Poliphili* è l’opera stampata *par excellence* che non esiste senza questa precisa forma tipografica, senza quell’impaginatura originale, senza quel dialogo tra l’immagine e la parola, primo in assoluto nella storia, mantenuto costante, ininterrotto, intenso. Anche se la potessimo paragonare alla versione manoscritta, la nuova forma stampata ne fa un’opera diversa, originale.

L’opera che conosciamo (e che ammiriamo) è quella ideata con i mezzi moderni di espressione e di comunicazione. Essa continuerà naturalmente a essere un oggetto materiale, un libro da possedere e che proseguirà la propria ‘vita’ indipendente. È una vita doppia per una identità totalmente nuova, destinata a diventare e a rimanere unica e incompresa. Le successive imitazioni, i rifacimenti e le interpretazioni editoriali serviranno a salvarla o piuttosto a distruggerla?²⁶

L’imponente edizione di 234 pagine del formato in-foglio uscì a spese di Leonardo Crasso che sosteneva di aver investito parecchie centinaia di ducati nel progetto.²⁷ Una rete di conoscenze legava questo gentiluomo veronese, appena laureato in legge e che si preparava a diventare proto-notaio apostolico, in buone relazioni ad Aldo Manuzio. L’opera giunse all’officina quasi sicuramente con l’appoggio degli amici letterati che Aldo non desiderava

²⁵ Cfr. alcune copie stampate in pergamena delle *Cose volgari* di Petrarca nel 1501, destinate a dei lettori (lettrici) di alto rango e ritenute troppo costose dalla stessa Isabella d’Este che considerava il ruolo del libro stampato ormai diverso da quello manoscritto. C.H. CLOUGH, *Pietro Bembo’s Edition of Petrarca and his Association with the Aldine Press*, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*, a cura di D.S. ZEIDBERG, Firenze, Olschki, 1998, pp. 70-71.

²⁶ Su quanto Manuzio non pensava – e di conseguenza non agiva – nei termini del ‘testo’ ma in quelli del ‘libro’ cfr. A. QUONDAM, *Sisifo ed Ercole in tipografia. La missione di Aldo*, in: *Aldo al Lettore. Viaggio intorno al mondo del libro e della stampa in occasione del V Centenario della morte di Aldo Manuzio*, a cura di T. PLEBANI, Venezia, Unicopli Edizioni, 2016 («Miscellanea Marciana», 21), p. 8. L’*Hypnerotomachia Poliphili*, in quanto priva di ogni paratesto, si trova anche fuori dal ‘discorso autobiografico’, ivi, p. 24; P. SCAPECCHI, L’*Hypnerotomachia Poliphili*..., cit., p. 533-535.

²⁷ M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., p. 222, n. 38, 160.

e non osava offendere. Far ricorso a una committenza esterna era una pratica comune ma Aldo non era uno che stampasse per lucro qualsiasi cosa gli venisse offerta, nemmeno qualsiasi cosa un amico gli suggerisse. Era troppo consapevole della sua indipendenza, e il fatto che la spesa venisse interamente coperta da altri non rendeva Aldo meno responsabile della stampa.

Rimane sempre viva la questione dei tanti silenzi dell'editore, ma le cose taciute sembrano in questo caso più numerose e più notevoli delle cose effettivamente dette. Manuzio non si dichiara apertamente, per mezzo di questa stampa, amico né dell'autore né del committente.²⁸ Tace il nome dell'autore del testo la cui identità doveva pur conoscere, lascia i legni sotto il coperchio dell'anonimato. Venne avanzata l'ipotesi che Aldo si fosse sentito perfino a disagio riguardo al lavoro che gli era stato richiesto, per spiegare il fatto che il suo nome si trova stampato a caratteri minuscoli in fondo a una pagina di correzioni e in alcune copie anche inchiostrato in modo da poter suggerire che il tentativo del camuffamento fosse stato operato prima che le copie lasciassero l'officina²⁹. Tuttavia, l'esistenza di un colofone abituale della officina, poi sparito dalle copie per ragioni pratiche, proprio a causa di una errata rivelatasi troppo copiosa,³⁰ non permette oggi di mantenere questa ipotesi, troppo a lungo diffusa e ancora oggi data a volte per scontata.³¹

Oltre il velo di mistero che ricopre gli esecutori e le condizioni precise della fabbricazione dell'edizione considerata un capolavoro tipografico che spicca nella storia della stampa, costato caro al committente e venduto al prezzo altissimo di un ducato, un mistero commerciale rimane anche quel-

²⁸ T. PLEBANI, *Aldo Manuzio e il patto con i lettori*, in: *Aldo al lettore...*, cit., pp. 141-142. È il caso del 30% delle edizioni.

²⁹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista...*, cit., pp. 59, 121-123; IDEM, *Gli umanisti...*, cit., pp. 5, 9.

³⁰ Secondo Lamberto Donati questa pubblicazione fu 'il più difficile e faticoso lavoro della sua vita'. Attraverso le lettere mancate, gli spazi, le incongruenze della stampa che sono marche evidenti di una difficoltà, di un'incertezza di lettura, si è cercato di ricostruire il manoscritto finora inesistente. Ne è un segno anche l'imponente Errata-Corrige, inconsueta per la produzione aldina.

³¹ N. HARRIS, *Il colophon perduto...*, cit., pp. 248-249, 252-254. Cfr. l'opinione contraria di M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., pp. 148, 163-164 e la ricerca di una spiegazione possibile, ivi, pp. 149, 162-163; C. DIONISOTTI, *Gli umanisti...*, cit., pp. 6-7.

lo del pubblico cui poteva essere destinato.³² La mancanza della dedica di editore non aiuta affatto: Aldo Manuzio usò le dediche nel corso di tutta la sua attività, come dice Lowry, senz'altro per trovare appoggi per una edizione particolare, ma anche per creare legami tra persone, diverse per rango e origini, ma impegnate in un ideale comune. Promuovere il concetto di una comunità di studiosi era elemento essenziale del sogno umanistico, anche del suo.³³ La lettera dedicatoria che accompagna l'opera stampata nel 1499 è invece quella di Crasso a Guidobaldo I Montefeltro, principe di Urbino.³⁴ Sarebbe estremamente interessante sapere che cosa sarebbe diventato il manoscritto in quella trentina di anni. La stampa non è però, come dicevamo, accompagnata da nessuna dedica, prefazione, raccomandazione da parte dell'editore, il silenzio mantenuto è perfetto.³⁵

Un libro caro, difficile da leggere, con parecchi errori di stampa, di una forma stravagante, illustrata, poteva comunque trovare lettori? Sarebbero

³² M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., p. 167; P. LEICHT, *I prezzi delle edizioni aldine al principio del '500*, "Il libro e la stampa", vol. VI, fasc. 3, 1912, pp. 74-84; K. WAGNER, *Aldo Manuzio e i prezzi dei suoi libri*, "La Bibliofilia", n. 77, 1975, pp. 77-82; N. HARRIS, *Aldo Manuzio...*, cit., pp. 93-100.

³³ Ma ugualmente quello di creare un legame con – e tra – i lettori quando si rivolgeva a loro direttamente e coscientemente; sembra che l'*Hypnerotomachia Poliphili* fosse contraria a tutte le sue azioni intraprese per agevolare la lettura e la comprensione. Anche su questo punto l'*Hypnerotomachia Poliphili* è eccezionale, però in un senso contrario, 'negativo'. Cfr. T. PLEBANI, *Aldo Manuzio e il patto...*, cit., pp. 134, 139-141 e n. 15. p. 139; C. DIONISOTTI, *Gli umanisti...*, cit., p. 5; A. QUONDAM, *Sisifo ed Ercole...*, cit., pp. 39-42, 45-51 insiste sul ruolo relazionale delle dediche.

³⁴ A proposito delle complesse circostanze di questa dedica v. A. COLANTUONO, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Burlington (VT), Ashgate, 2010, pp. 188-192, 204-205. Allo stesso principe Manuzio dedica, questa volta da parte sua, il 17 ottobre 1499, l'edizione degli scrittori di astronomia. V. *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, a cura di C. DIONISOTTI-G. ORLANDI, Milano, Il Polifilo, 1975, vol. I, pp. 26-27, vol. II, pp. 215-216. Per maggiori dettagli interpretativi v. anche A. QUONDAM, *Sisifo ed Ercole...*, cit., pp. 49-51. L'*Hypnerotomachia*, in quanto libro dedicato a Guidobaldo I, anche da un altro che Manuzio stesso, lo faceva entrare in una rete umanistica che assicurava il mito della rinascita umanistica aldina delle lettere e del sapere. Cfr. anche S. CAPPELLO, *L'enigma antiquario nell'«Hypnerotomachia Poliphili» di Francesco Colonna*, in: *Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000, pp. 442-443.

³⁵ Sul ruolo dell'autocoscienza editoriale delle dediche e delle prefazioni e su una fine costruzione delle relazioni intellettuali v. *Aldo Manuzio Editore. Dediche...*, cit., *passim* e, a proposito delle edizioni greche, di recente, *Aldo Manuzio. Lettere prefatorie...*, cit., *passim*. Cfr. anche T. PLEBANI, *Aldo Manuzio e il patto...*, cit., pp. 145-146.

state, forse, persone lontane dalle cerchie universitarie ma sufficientemente colte e abbienti per poter apprezzare un'edizione dal prezzo altissimo e che non assomigliava a nessun'altra prodotta fino ad allora dalla stampa veneziana, anzi, europea. Un *lector eruditus* che dimostrasse il suo alto livello di educazione e che trattasse l'*Hypnerotomachia* non come un'opera di finzione letteraria, di svago e diletto ma piuttosto come una fonte del sapere. Essere vista al contempo come una specie di *summa*: botanica, mitologica, antiquaria, comportamentale (psicologica, diremmo oggi) da parte di alcuni lettori e, soprattutto anche dall'editore stesso, permetterebbe di capire meglio le ragioni della pubblicazione in quanto opera dotta, di forma, certo, originale, ma non da considerare molto strana, incomprensibile, fuori posto.³⁶ Che l'opera venisse letta (o almeno sfogliata, guardata) da una *élite* intellettuale e dai membri delle famiglie aristocratiche dell'Italia del Nord, lo attestano sufficientemente numerosi e palesi richiami agli aspetti iconografici, allegorici e antiquari riscontrati in numerose realizzazioni artistiche del primo Cinquecento.³⁷

Il libro poteva costituire, forse, anche una costosissima pubblicità ostentatoria di una officina che consideriamo oggi l'impresa più grande in assoluto. All'epoca l'ambizione dell'editore poteva, però, avere bisogno di costruire la propria immagine con mezzi diversificati e l'*Hypnerotomachia* ne poteva far parte.³⁸ Lo faceva anche mantenendo elevati i prezzi. Aldo non voleva, infatti, raggiungere il mercato di massa con eventuali prezzi bassi. Tendeva invece a elevare il prestigio del libro prodotto in modo industriale, opponendosi in questo modo ai numerosi allora a Venezia critici della stampa e dei suoi impiegati dalle mani sporche d'inchiostro.³⁹ Verosimilmente, quindi, le oscurità

³⁶ D. STICHEL, *Reading the «Hypnerotomachia Poliphili» in the Cinquecento. Marginal Notes in a Copy at Modena*, in: *Aldo Manuzio and Renaissance Culture...*, cit., pp. 217-236, qui pp. 235-236.

³⁷ Cfr. A. COLANTUONO, *Titian, Colonna...*, cit., pp. 20, 179-182, anche pp. 262-273, 279-280.

³⁸ La stessa motivazione di voler collaborare con diversi committenti (p. es. con il cardinale Piccolomini) nonché con altri membri importanti del mondo librario dell'epoca (la vedova di Uglheimer, Margherita) per le *Lettere di Santa Caterina* si rivelò sempre più a favore del suo editore. Aldo Manuzio era forse l'editore più intraprendente del '400 ma non aveva ancora raggiunto la preminenza nell'industria e nella pubblicazione dei classici che avrebbe ottenuto nei primi anni del secolo successivo.

³⁹ Cfr. M. LOWRY, *Il mondo...*, cit., p. 399. Cfr. anche *Stampa meretrice. Scritti quattrocenteschi contro la stampa*, a cura di F. PIERNO, Venezia, Marsilio, 2011.

del testo e il costo elevato dell'opera mantenevano distanti i compratori abituali dei romanzi in volgare ma nello stesso tempo anche i dotti abituati al latino e, da qualche anno da Aldo stesso, al greco. Che le vendite si mantenessero a un livello basso doveva essere certo. Che lo fossero fino a spingere Crasso a lamentarsi, il 16 febbraio del 1509, che gli erano rimaste quasi tutte le copie invendute, poteva essere anche un modo di chiedere la proroga del privilegio della vendita per altri dieci anni e anche un modo di attirare sull'opera l'attenzione di lettori e clienti.⁴⁰ L'editore poteva temere una ristampa del libro che definiva "l'opera molto utile et fruttuosa, de grandissima elegancia." Le sue paure furono vane – nessuna officina era capace di riprodurre il volume.⁴¹

Il fatto di non aver inserito l'opera nei primi cataloghi commerciali può rivelare l'attitudine ambigua di Aldo Manuzio nei riguardi di questo suo lavoro, ma anche l'intenzione di mantenerlo fuori dal circuito abituale. La stampa appare, infatti, per la prima volta soltanto nel catalogo di Torresani del 1526, una parziale continuazione di quello dal 1513, in quanto "Poliphili Hypnerotomachia, ubi jumana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sane' quam digna commemorat, forma folij".⁴² Nei cataloghi precedenti (degli anni 1498, 1503, 1513) Aldo indicava prezzi 'minimi' ("venduntur minimo", "venditur non minoris", "minimum pretium est"). L'officina non sbagliava quei calcoli commerciali e la maggior parte dei libri da essa stampati continuava a essere commercializzata godendo di un'ottima valutazione anche anni dopo esser usciti dalla sua tipografia.⁴³

⁴⁰ "[...] per li tempi e disturbi de guerra sono state, non habi potuto quelli mandar fuori et per altre urgente cause, da esse non sia reussito, immo quelli tutti anchor habi, per li quali spece assai centenara de ducati [...]" Cito secondo L. DOREZ, *Des origines et de la diffusion du «Songe de Poliphile»*, "La revue des bibliothèques", vol. VI (année 5-6), 1896, pp. 239-284, qui p. 248. Anche R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia italiana*, "Archivio Veneto", XXIII, 1882, n. 1173, p. 171. Cfr. PH. HOFER, *Variant copies of the 1499 Poliphilus*, "Bulletin of the New York Public Library", vol. XXXVI, n. 7, July 1932, p. 475.

⁴¹ Il titolo non fu ripreso da altri, come lo avveniva in altri casi. Cfr. P. SCAPECCHI, *Tra il Giglio e l'Ancora. Uomini, idee e libri nella bottega di Manuzio*, in: *Aldus Manutius and Renaissance Culture...*, cit., pp. 21-24.

⁴² "Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sanè quàm digna commemorat, forma folij", c. [4]v. Cito secondo A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 2003 (nuova edizione riveduta e ampliata), p. 241.

⁴³ K. WAGNER, *Aldo Manuzio e i prezzi...*, cit., p. 282.

Le copie pervenute fino ad oggi non sono poche e si può credere che, infatti, il libro non godesse di una ampia circolazione.⁴⁴ La ristampa fatta dagli eredi di Aldo, del 1545, sorprende, ma fa comunque credere che non soltanto a quella data essa fosse di nuovo richiesta e ritenuta vendibile, ma che probabilmente anche prima di quella data non fosse più disponibile a Venezia l'edizione originale.⁴⁵ Questa seconda edizione, pur rimanendo fedele all'impaginatura generale, si serve visibilmente di un nuovo insieme di caratteri. Nuovo, ma non migliore. Dopo quasi mezzo secolo non era possibile ripetere né gli stessi caratteri né le bellissime iniziali della prima edizione.⁴⁶ Le preoccupazioni 'sperimentali' non furono nemmeno uguali a quelle di qualche decina di anni prima e al pubblico avido di una edizione probabilmente divenuta col tempo leggendaria e desiderata, dovevano bastare, e bastavano, le imitazioni. La pratica di una seconda edizione, con un frontespizio rinnovato in base al gusto contemporaneo⁴⁷ era rara, ma non unica: nel 1547 vide luce la ripetizione di una edizione prestigiosa de *Il libro del Cortigiano* di Baldassare Castiglione pubblicato dall'officina nel 1528.⁴⁸ Senza entrare nei dettagli della realizzazione tipografica del 1545, sembra importante sottolineare almeno che la seconda realizzazione doveva sembrare prestigiosa, anche senza i tipi originali. Lo prova anche il fatto che erano stati conservati i legni. Visibilmente il loro valore era sufficientemente apprezzato per farlo.⁴⁹

⁴⁴ A.A. RENOARD, *Annales de l'imprimerie des Alde*, Paris, chez Antoine Augustin Renouard, 1825, vol. I, pp. 50-54, ne cita solo quattro anche se oggi conosciamo oltre trecento copie nelle biblioteche pubbliche senza contare quelle nelle mani di privati. M. INFELISE, *Aldo Manuzio...*, cit., p. 13; E. FUMAGALLI, *Tra descrizione e rappresentazione. Due vignette dell'«Hypnerotomachia Poliphili»*, in: *Lettere e arti...*, cit., p. 429.

⁴⁵ Per l'analisi di alcuni dettagli poligrafici di questa seconda edizione, delle differenze a volte misteriose e incomprensibili, v. G. MARDERSTEIG, *Osservazioni tipografiche...*, cit., pp. 232-242.

⁴⁶ Ivi, pp. 232-236.

⁴⁷ A proposito dei frontespizi aldini cfr. U. RAUTENBERG, *The Title-Pages from the Printing Shop of Aldus Manutius (1495-1515)*, in: *Aldo Manuzio. La costruzione...*, cit., pp. 163-181; sulla semplicità e originalità del frontespizio originale v. M.M. SMITH, *The Title-Page Its Early Development 1460-1510*, London, The British Library, Oak Knoll Press, 2000, pp. 102-104. Cfr. anche pp. 50, 55.

⁴⁸ Cfr. A. QUONDAM, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pp. 295-306.

⁴⁹ V. GUARNA, *Il catalogo delle 'editiones' di Aldo Manuzio. Tra princeps e ristampe*, "Ecdotica", n. 13, 2016, p. 67; M. SCAPECCHI, *L'«Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., p. 532; N. HARRIS, *Aldo Manuzio...*, cit., p. 94.

Sarebbe stata proprio quella seconda edizione del giovane Aldo a costituire lo spunto immediato per la traduzione francese di Jean Martin, pubblicata l'anno successivo, nel 1546? Se fosse così, sarebbe anche un bel segnale di una perfetta intuizione dell'officina manuziana che seppe, anche questa volta, individuare un bisogno attuale e rispondere a un appello dei lettori?⁵⁰

Sarà sempre quella seconda edizione a costituire la base della presenza bibliografica (e dell'interpretazione) gesneriana. Nel 1548 le *Pandectae* di Conrad Gesner nella parte della bibliografia di *Varia et Miscellanea*, la definiscono come "Liber Italicus, varij omnino argumenti".⁵¹

L'edizione parigina di Jacques Kerver (lo stampatore dell'università di Parigi) offre, infatti, all'opera di Colonna e di Manuzio una nuova vita e cambia in modo radicale l'approccio dei lettori. La traduzione intitolata *Le songe de Poliphile* toglie al testo il suo carattere originale di esperimento linguistico e offre, invece, una versione unilingue nel francese letterario del suo tempo. Nello stesso modo modifica anche il carattere enigmatico, sperimentale anch'esso, dell'opera.⁵² La traduzione fu pubblicata proprio nel periodo in cui sui torchi francesi abbondavano le traduzioni delle opere letterarie dalla lingua italiana in quella francese. Le nuove traduzioni diventavano a loro volta la base dell'interpretazione e dell'adattamento della cultura rinascimentale italiana in Francia e del consolidarsi del francese letterario che, appoggiandosi sul volgare italiano, si sentiva ormai pienamente capace di sviluppare una espressione letteraria di alto livello artistico e di creare una nuova identità culturale.⁵³ L'*Hypnerotomachia*, visibilmente, fa parte di questa corrente. Modificata nel suo profondo 'essere', serve a modificare le coscienze letterarie d'oltralpe. L'edizione del 1546 ne costituisce un passo decisivo, offrendo al

⁵⁰ S. GRAHELL, *Aldo Manuzio e il rinascimento francese*, in: *Aldo Manuzio. La costruzione...*, cit., pp. 263-267.

⁵¹ Secondo S. CAPPELLO, *L'enigma antiquario...*, cit., pp. 441-442.

⁵² A. BLUNT, *The «Hypnerotomachia Poliphili» in 17th Century France*, "Journal of the Warburg Institute", vol. I, n. 2, 1937, pp. 117-137, qui pp. 118-119; PH. HOFER, *Variant copies...*, cit., p. 476. Le versione francese è menzionata nelle bibliografie usate nel '600: Sorel, Du Verdier, La Croix du Maine.

⁵³ Cfr. J. BALSAMO et al., *Les traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, Fasano-Paris, Schena-Hermann, 2009; Cfr. V. GROHOVAZ, *La traduzione dal francese all'italiano nel XVI secolo. Avvio di una catalogazione di opere a stampa (1501-1600)*, in: *La lettera e il torchio*, a cura di U. Rozzo, Udine, Forum, 2001, pp. 9-70.

lettore anche un apparato illustrativo rinnovato. Le incisioni, pur ispirandosi fortemente a quelle originali, sono eseguite di nuovo. Gli spazi lasciati bianchi sono qui riempiti, i movimenti delle persone diventano più dinamici, la fauna molto più esuberante, i decori sempre presenti. Le incisioni ispirate alla scuola di Fontainebleau, dal tratto sottile, attente ai dettagli della rappresentazione, capaci di moltiplicarli pur senza appesantire l'insieme, ricche e sintetiche allo stesso tempo, dall'esecuzione sofisticata, servirono visibilmente meglio il testo letterario. Chi contempla le incisioni, segue una storia intensa, complicata, ma altrettanto complicate potevano essere anche quelle dei romanzi bretoni, cavallereschi, bellici, dei poemetti popolari d'amore. Una trama complicata e lettore e dei significati oscuri non scoraggiavano il lettore, anzi, lo attiravano. Le illustrazioni ottengono la missione di accompagnare la lettura, di agevolarla, visto che il libro rispetta anche molto più fedelmente (ma non senza eccezioni!) la divisione tradizionale della pagina tra l'incisione/l'immagine e il testo stampato. L'impaginatura continua a essere molto curata e prosegue le ispirazioni aldine.

Il successo della traduzione modernizzata, attestato dalle edizioni successive, dal 1553 e 1561⁵⁴, va di pari passo con un recupero, sempre più vasto, di vari motivi dell'*Hypnerotomachia* nella cultura del secondo Cinquecento e del Seicento francese. L'opera viene considerata non più come una ricerca libera di un senso nascosto, anche quello erotico, accessibile, però, solo a un *lector doctus*, ma come un pretesto per scoprire un senso alchimico, per presentare una visione architettonica, e perfino per costruire una trama romanzesca pastorale.⁵⁵ L'opera man mano da un lato è sempre più conosciuta, ma la divulgazione ne fa un testo sempre più univoco e lo allontana dal significato originale. Per capire la tendenza basta citare per intero il titolo di un rifacimento di Bérolade de Verville, pubblicato più di cento anni dopo, nel 1600, in un'edizione originale: *Le Tableau des riches inventions couverte du voile des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile desvoilées des ombres du Songe, et subtilement exposées par Bérolade de Verville*: (L'immagine delle ricche

⁵⁴ Fu, forse, stampato anche nel 1657, lo menziona, però, solo una fonte (P. MARCHAND, *Dictionnaire Historique*). La traduzione in inglese: *The Strife of Love and Dreame*, London for John Charlewood, 1592 ebbe tre tirature e oggi il libro è estremamente raro, prova del suo successo.

⁵⁵ S. CAPPELLO, *L'enigma antiquario...*, cit., pp. 445-446.

invenzioni coperte da un velo delle finte (o presunte) storie d'amore le quali sono rappresentate dal Sogno di Poliphilo, scoperte dalle ombre di un sogno e abilmente esposte da Bérolade de Verville).

Altri adattamenti simili videro luce negli stessi anni o negli anni successivi: *Commentaire du Livre de la Fontaine Périlleuse* di Jacques Gohory, Paris 1572; *Du Vray et Parfait Amour* di Martin Fumée, 1599, 1612; *Les Amours de Poliphile et de Mellonimpe* di Du Souhait, Lyon 1599; *Histoire Ionique des Vertueuses et fidèles Amours de Poliphile Pyrenoise et de Damis Clazomenien* di S.D.L.G.C., Paris 1602; *Voyage des Princes Fortunés* di Jacques Gohory, Parigi 1610; *Songe de Vaux* di La Fontaine, 1659; *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669.⁵⁶ I motivi polifileschi continuano a operare, ispirando a loro volta le opere letterarie e le imprese del circolo dei 'preziosi' (*précieux*), che sapevano apprezzare la raffinatezza e l'oscurità dell'opera trattata come una miniera di epigrafi, idee, enigmi al servizio degli emblemi e associazioni sempre nuove e di cui i 'preziosi' erano così avidi. *Le Songe* diventa parte di un gioco da salotto e di corte, un po' letterario, un po' no, raffinato e continuamente rinnovato, prolifico, attualizzato, ma allo stesso tempo racchiuso in una cerchia di motivi costantemente ripetuti.⁵⁷

Chi vedeva nell'*Hypnerotomachia* una fonte d'ispirazione architettonica vera e propria per le costruzioni veridiche o solo immaginarie si ricordava del ruolo importante dell'architettura. Le influenze andavano oltre, a servire da argomento nella *querelle* tra gli antichi e i moderni. Il mondo polifilesco diventa perfino parte del mondo antico ideato dal Seicento francese come paradiso poetico, dove tutti gli elementi desiderati abbondavano: trama d'amore, erotismo, esotismo, enigma, simbolismo.⁵⁸

L'*Hypnerotomachia* si presenta, dunque, quasi tagliata a fette, capace di funzionare in diversi campi e piegarsi a diversi interessi, sufficientemente ricca da ispirare molti scrittori, pittori, architetti e di farlo in modi diversi.⁵⁹ Nella seconda metà del secolo, negli anni Sessanta e Settanta, si diffonde una lettura dell'opera come modello di un itinerario iniziatico perfetto sulla via della ricerca del sapere: di natura alchimica, antiquaria, botanica, psicologica che

⁵⁶ A. BLUNT, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., pp. 119-122.

⁵⁷ Ivi, pp. 119-120. Sulla presenza dei motivi polifileschi da La Fontaine, pp. 121-122.

⁵⁸ Ivi, pp. 136-137.

⁵⁹ A proposito delle proposte di Sorel (*Berger Extravagant*) cfr. A. BLUNT, *The «Hypnerotomachia Poliphili»...*, cit., pp. 122-123.

fosse. Non è tanto il tipo di sapere che conta, quanto il suo carattere nascosto e criptato cui si accede attraverso un itinerario o un pellegrinaggio sognato.⁶⁰

È una nuova storia, una specie di Poliphilo senza Poliphilo che condusse fino a un rovesciamento degli interessi e della visione dell'opera. Ma Poliphilo è abituato ai paradossi e li sopporta bene. Una storia ancora diversa, quella alla quale dovranno provarsi proprio gli studiosi moderni, inizia con i primi anni dell'Ottocento, quando l'*Hypnerotomachia*, ritrovata da una passione antiquaria ed epigrafica, diventa un oggetto archeologico a sé stante. Diventano sempre più visibili diverse forme dell'esistenza dei motivi dell'*Hypnerotomachia* e il suo adattamento ai gusti delle epoche. Una originale visione delle rovine romane, la presenza costante di un misterioso simbolismo, il motivo della ricerca della verità attraverso un sogno, il proseguimento amoroso velato sotto molteplici codici di geroglifici sapranno attirare l'attenzione e corrispondere alla sensibilità dei romantici. Le nuove edizioni saranno diffuse e diventeranno nuovi riferimenti: una nuova traduzione francese di Legrand, uscita nel 1804, e un'edizione anastatica di Bodoni del 1811.⁶¹ Non stupisce che, paradossalmente, questa ricchezza di contenuti misteriosi, di enigmi e punti interrogativi che costituiva la difficoltà dell'opera sia per i lettori del primo Cinquecento sia per gli studiosi del secolo passato e presente, l'avessero resa attraente, diffusa, desiderata nelle epoche che badavano poco a trovare il suo vero senso.

Parallelamente, a partire dagli stessi primi anni di quel secolo, una nuova via si apre per non abbandonare mai più gli studi moderni: gli annali aldini di Antoine-Augustin Renouard sono frutto di un'altra passione, quella bibliologica, nata quando le preoccupazioni scientifiche del tardo Settecento rimanevano ben lontane dagli interessi per l'officina aldina.⁶²

⁶⁰ G. POLIZZI, *La fabrique de l'énigme. Lectures 'alchimiques' du Poliphile chez Gohory et Béroalde de Verville*, in: *Alchimie et la philosophie à la Renaissance*, a cura di J.C. MARGOLIN-S. MATTON, Paris, Vrin, 1993, pp. 265-288; A. PERIFANO, *Giovan Battista Nazari et Francesco Colonna. La réécriture alchimique de l'Hypnerotomachia Poliphili*, "Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance", n. 2, 2004, pp. 241-253.

⁶¹ L'ispirazione romantica farà perfino di Francesco Colonna, presunto autore dell'opera, il protagonista dell'ultima *Nouvelle* di Charles Nodier.

⁶² Gli *Annales de l'imprimerie des Alde* di Antoine-Augustin Renouard uscirono per la prima nel 1803 e furono continuati nel 1812 per trovare la loro versione definitiva nel 1825, pubblicata di nuovo nel 1834. Cfr. P. SACHET, «Vivre, pour ainsi dire, au milieu de ses livres». *La collezione*

Nella ricerca dei sensi, dei significati, delle implicazioni e dei contesti dell'*Hypnerotomachia* possediamo un compagno fedele, il vero "autore" dell'opera, l'unico effettivamente conosciuto: il libro. Anche se 'l'operatore' rimane anonimo, anche se aveva fatto il lavoro a più mani, è comunque colui che davvero conta, colui che aveva ideato e operato l'impaginazione, pensato le relazioni tra il corpo del testo e le illustrazioni, immaginato l'armonia e la diversità originali. Quell'autore è l'officina di Manuzio. Secondo la stilistica romantica potremmo dire: è proprio la firma, il colophon, la dedica e la lettera ai lettori mancanti alla prima edizione. Secondo il paradigma della ricerca moderna diremmo invece: è quello il vero punto di partenza e anche di arrivo per ogni interrogazione sull'opera che non finirà mai (spero) di svelare i suoi segreti.

aldina di Antoine-Augustin Renouard, in: Aldo Manuzio. *La costruzione...*, cit., pp. 300-310, qui 300-301. A proposito della mancanza di un catalogo moderno delle edizioni aldine cfr. N. HARRIS, *Aldo Manuzio...*, cit., pp. 90-94; S. GRAHELI, *Aldo, i suoi lettori e il mercato internazionale del libro*, in: *Aldo al lettore...*, cit., pp. 154-157, 163-164. Cfr. anche V. GUARNA, *Il catalogo...*, cit., pp. 41-67.

TAVOLE

Per un confronto:
edizione Aldo Manuzio (1499)
– edizione Jacques Kerver (1546)

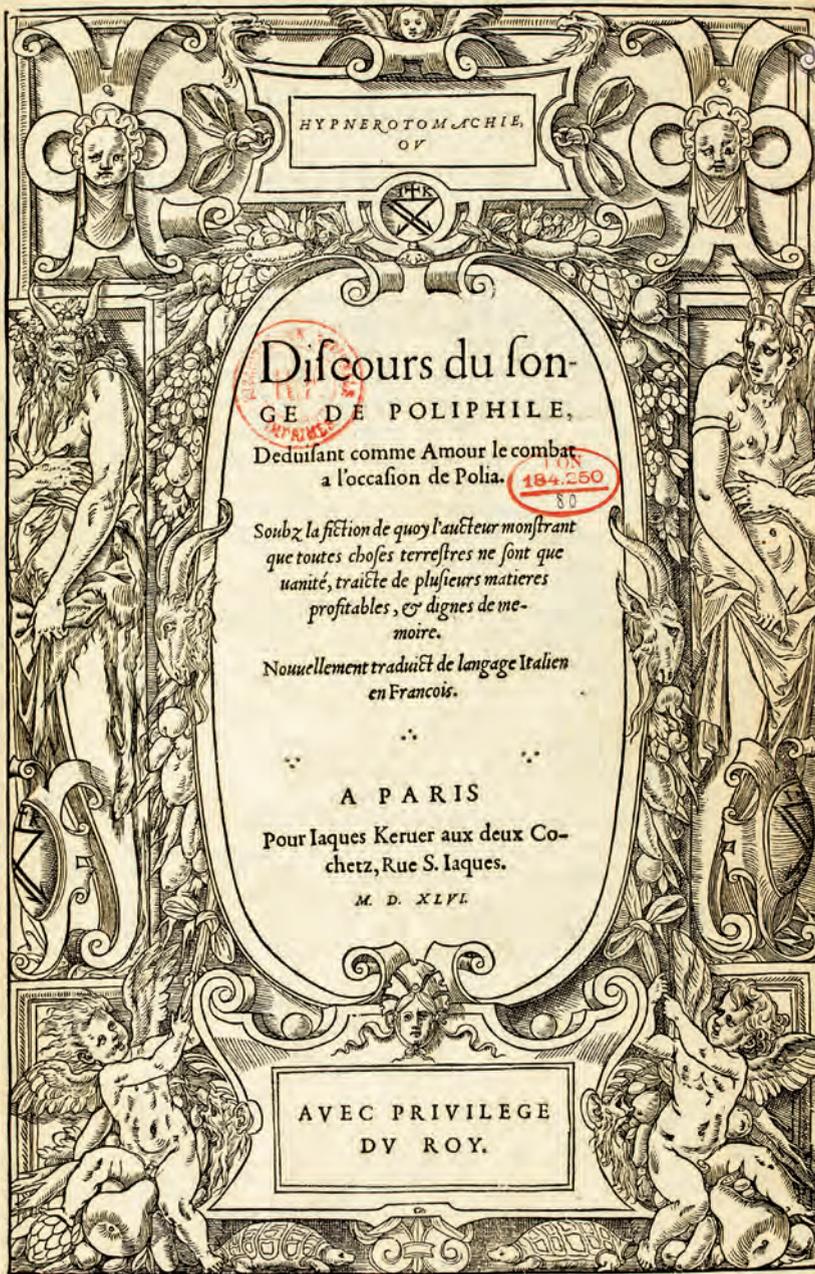
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, VBI HV
MANA OMNIA NON NISISOMNIVM
ESSE DOCET. ATQVE OBITER
PLVRIMA SCITV SANE
QVAM DIGNA COM
MEMORAT.

* * *

* *

*

CAVTVM EST, NE QVIS IN DOMINIO
ILL. S. V. IMPVNE HVNCLI
BRVM QVEAT
IMPRIME
RE.



2. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, frontispizio dell'edizione Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404.



3. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. a 6 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



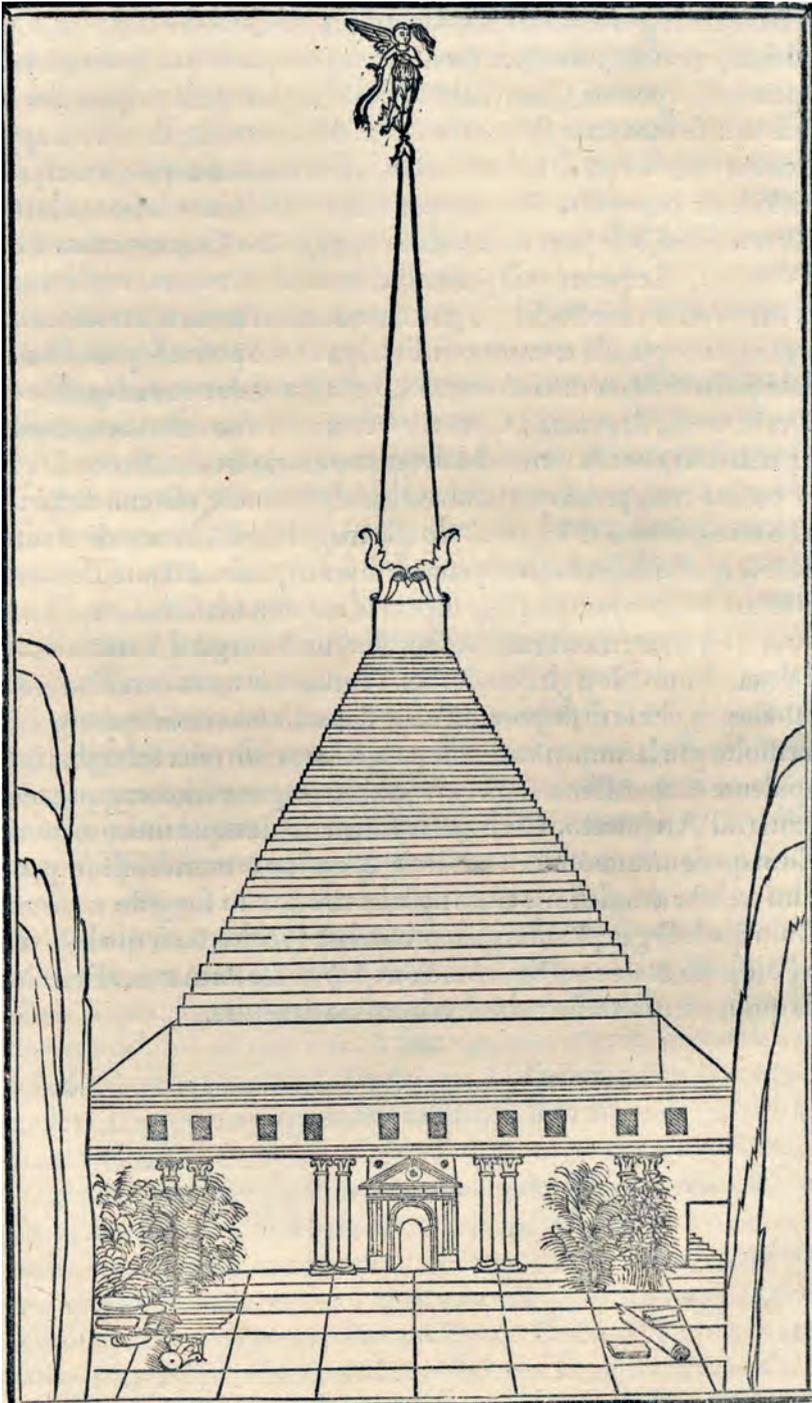
5. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. a 7 r.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



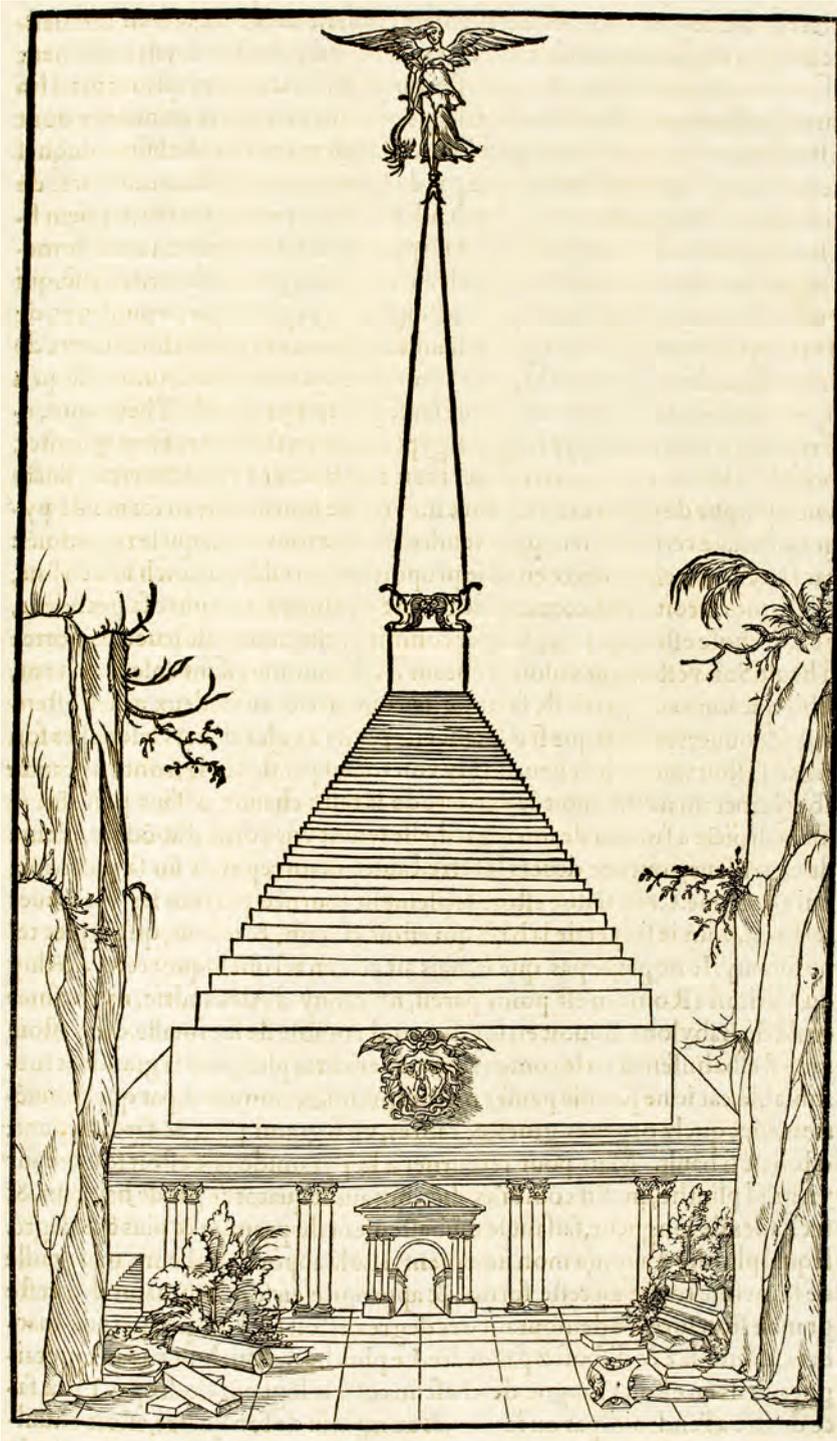
4. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 3 v.



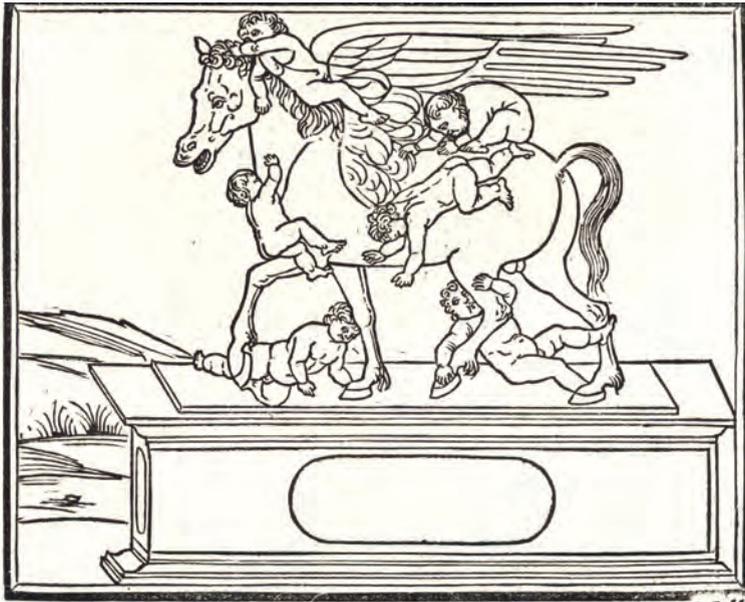
6. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 4 r.



7. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 1 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



8. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 5 r.

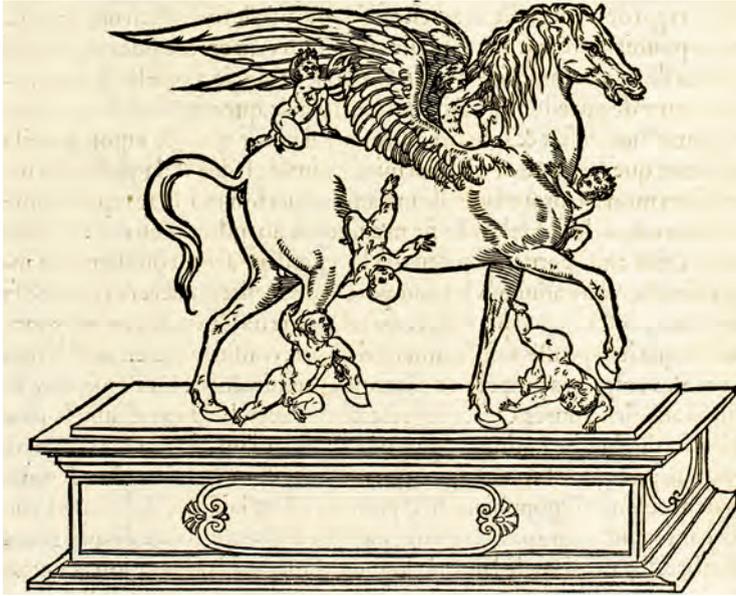


Nella

9. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 4 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



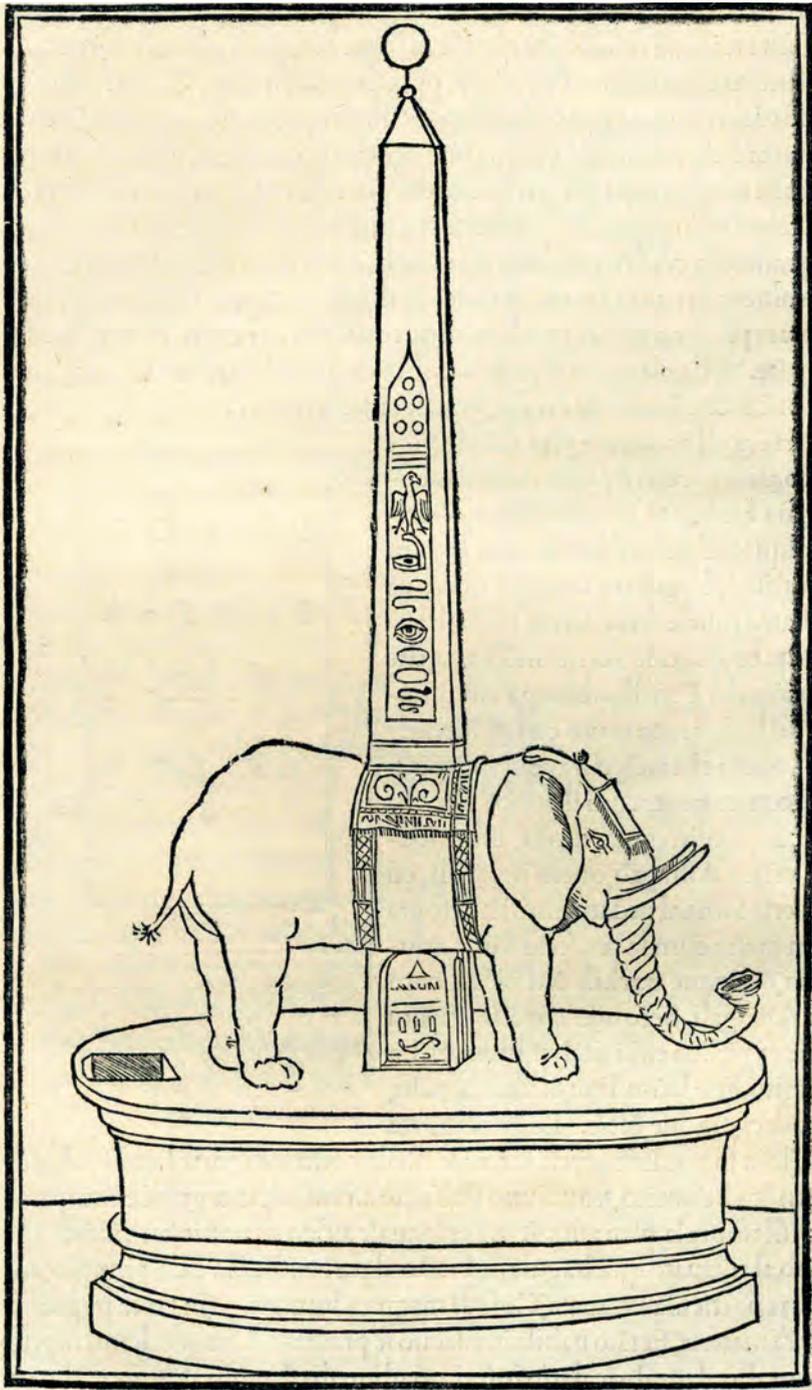
11. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 5 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



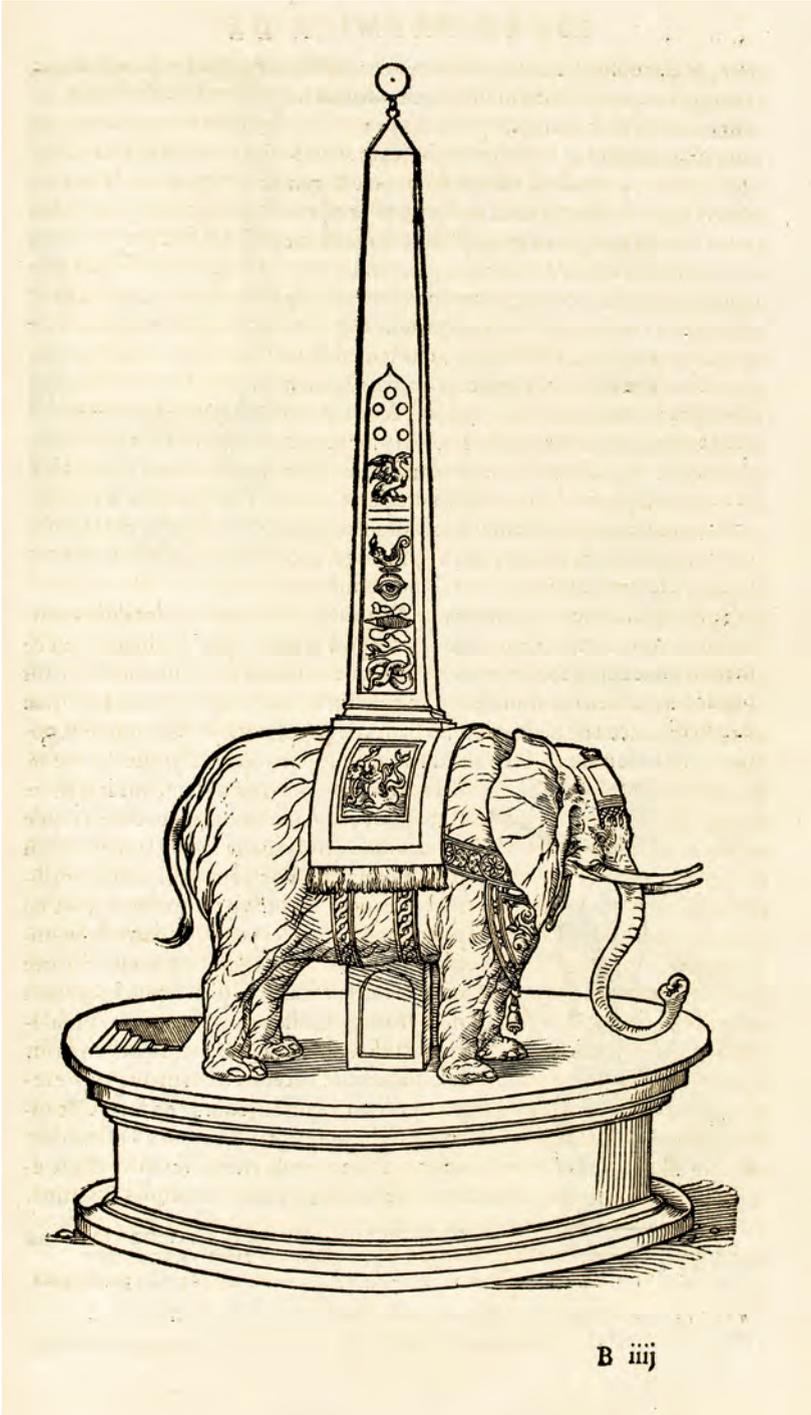
10. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 7 v.



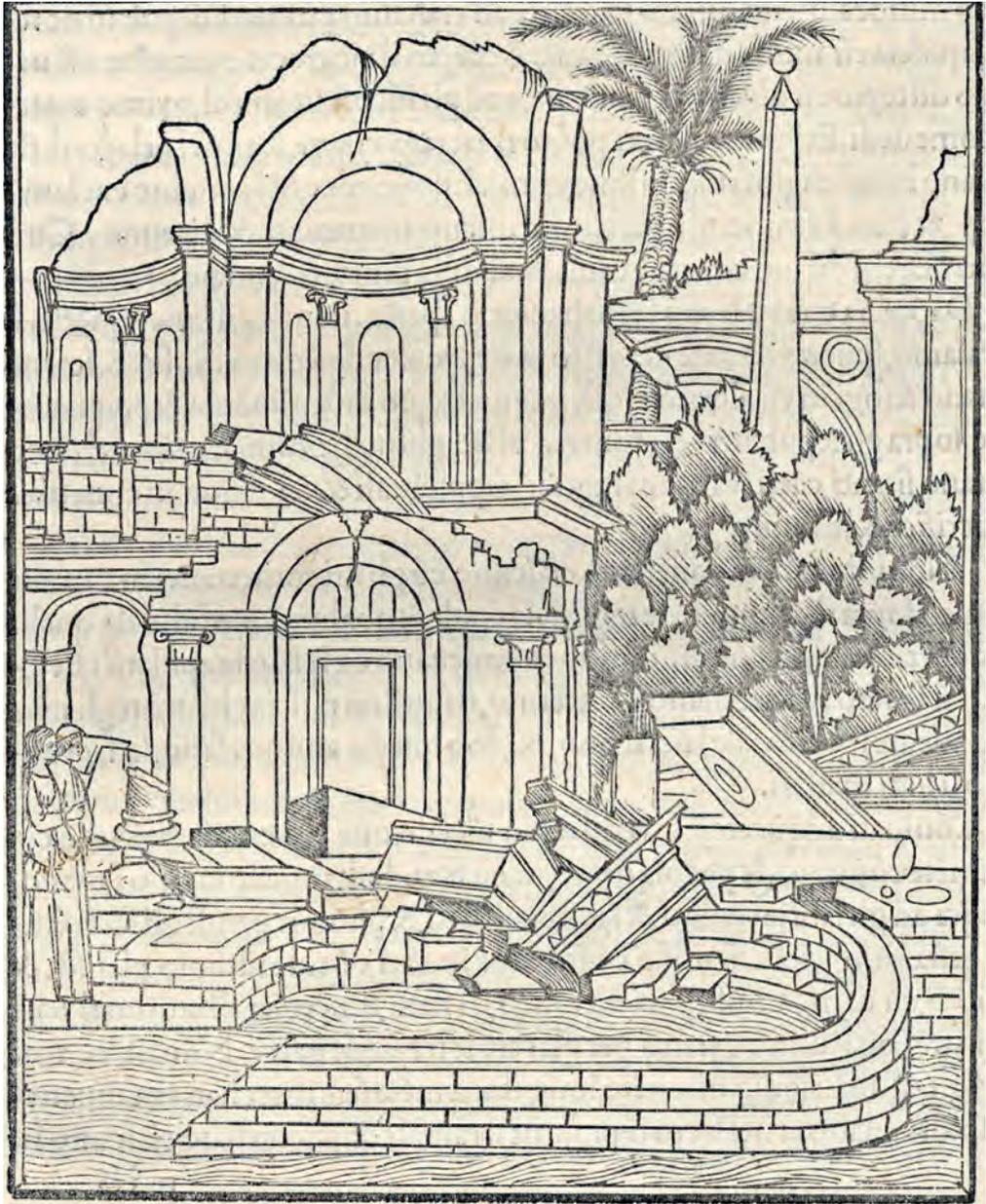
12. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 8 v.



13. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 7 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



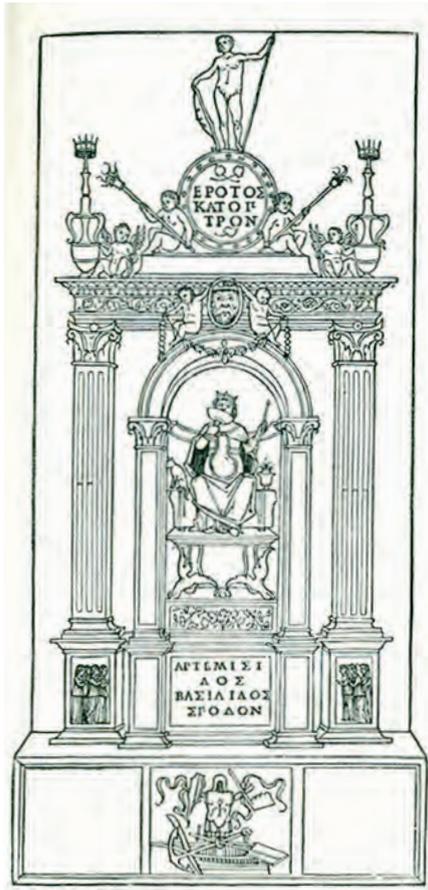
14. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 10 r.



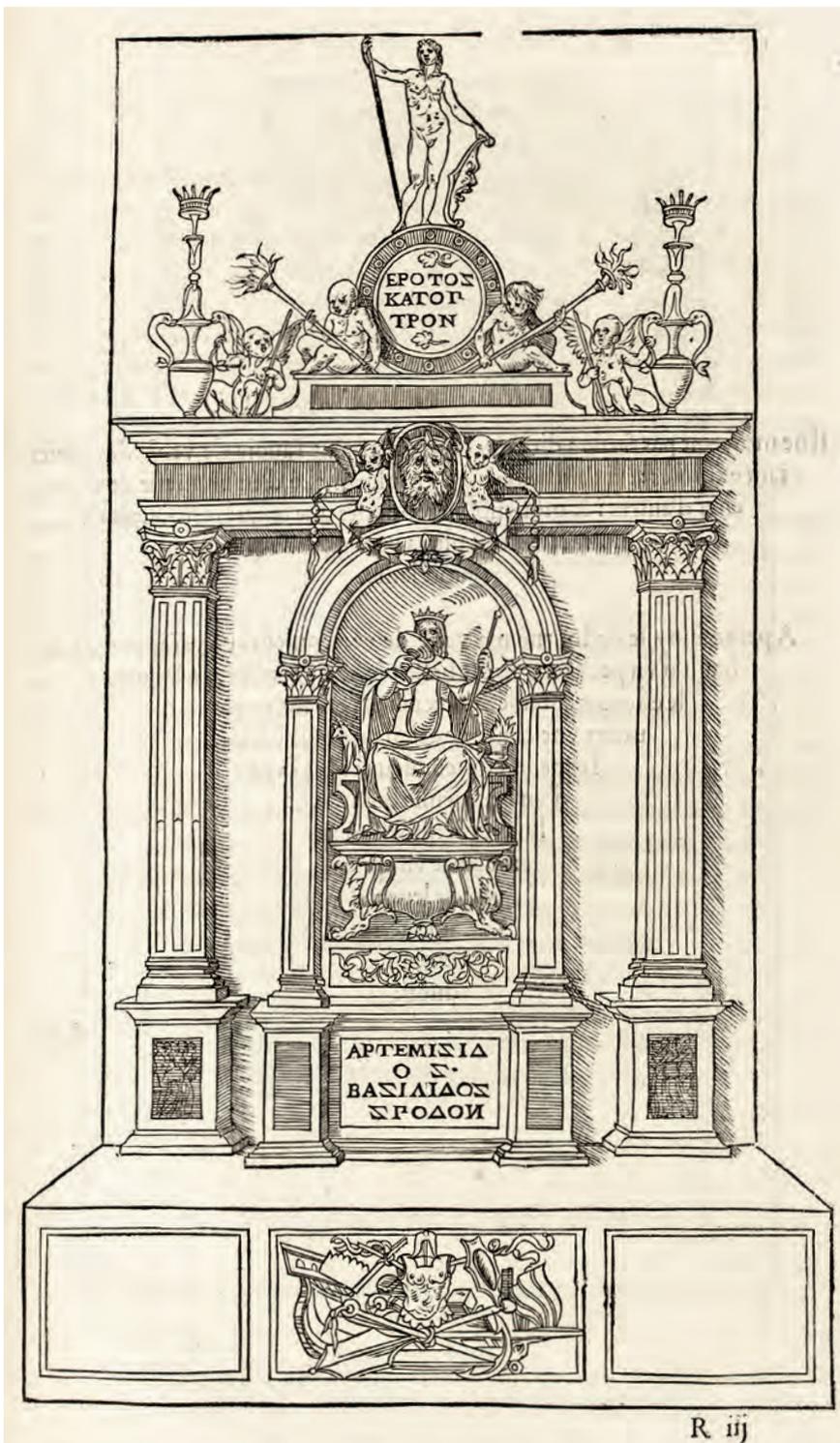
15. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. p 3 v.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



16. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 83 v.



17. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. r 2 r.



R ij

18. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 99 r.



19. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. z 8 r.
Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.



20. *Hyperotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 131 r.

Sommari / Abstracts

Guido Arbizzoni. Appunti sulla lingua del *Polifilo* e la sua (s)fortuna

Muovendo dai dati acquisiti dalla critica e da dichiarazioni interne all'*Hypnerotomachia* (compresi i testi di accesso) il saggio riepiloga i principali tratti della lingua del romanzo, un volgare iperculto, solo idoneo, nell'intenzione dell'autore, a rendere il lettore partecipe di un percorso iniziatico tra enigmatiche visioni antiquarie. Nell'ambito delle discussioni sulla lingua, così vivaci tra Quattro e Cinquecento, l'*Hypnerotomachia* può rappresentare l'esito estremo di un diffuso orientamento verso la nobilitazione del volgare attraverso la massiccia immissione di latinismi, ben vivo soprattutto tra i sostenitori della cosiddetta 'lingua cortigiana', i quali producono esercizi di scrittura certo più misurati, ma pur confrontabili con la lingua dell'*Hypnerotomachia* (in particolare il romanzo di Iacopo Caviceo, *Il peregrino*). La predilezione per i vocaboli rari della tarda latinità, di Apuleio soprattutto, trova inoltre supporto nella tradizione lessicografica fino al *Cornucopiae* del Perotti e nella scrittura latina del Beroaldo e della sua scuola. Ma, quando la questione della lingua si avvia verso la soluzione bembiana e si afferma l'autonomia del volgare, la lingua del *Polifilo* viene recepita come lingua parodica: se trasferita da lingua preziosamente libresca a lingua parlata non si può non sottolinearne l'intollerabile 'affettazione' (come nella nota citazione del *Cortegiano*), lingua stoltamente iperculta che finisce per caratterizzare il pedante della commedia, e, attraverso i *Cantici* di Camillo Scroffa, diventare lingua 'fidenziana'.

Moving from the critical insights of past scholarship as well as from passages from the *Hypnerotomachia* (including paratextual texts), this essay reviews the defining features of the novel's language. This is an overly refined vernacular, the only one, in the author's intentions, apt to include the reader in the novel's initiatic journey through enigmatic antiquarian visions. In the context of the lively fifteenth- and sixteenth-century debates on language, the *Hypnerotomachia* may represent the extreme outcome of a widespread push toward the ennoblement of the vernacular via a massive insertion of latinisms. This tendency is particularly strong among the supporters of the so-called 'lingua cortigiana' (courtly language), whose writings are comparable, though more moderate, with the language of the *Hypnerotomachia* (in particular, Iacopo Caviceo's novel *Il peregrino*). The author's predilection for words taken from late Latinity, in particular from Apuleius, is also grounded on the lexicographic tradition leading to Perotti's *Cornucopiae* as well as on the Latin works of Beroaldo and his school. However, when the language question moves decidedly in the direction of Bembo's theories, and once the autonomy of the vernacular is established, the language of the *Polifilo* evolves into a parodic one. A preciously bookish language, when turned into a spoken one, becomes intolerably pretentious, revealing affectation (as testified to by a well-known passage of the *Cortegiano*). The 'polifilesco' becomes a foolish, exceedingly refined language that identifies the character of the pedant in comedies and, through Camillo Scroffa's *Cantici*, eventually turns into the so-called 'fidenziano' language.

Magdalena Bartkowiak-Lerch. *Locus amoenus*

nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: strumento interpretativo del viaggio onirico sapienziale

L'obiettivo dell'articolo è quello di indagare sulla possibilità di leggere l'*Hypnerotomachia Poliphili* attraverso l'interpretazione delle descrizioni dei luoghi che vi sono contenute. Con il riferimento alla tradizione della *descriptio locorum* vengono analizzati tre passi dell'opera colonniana, relativi a diverse tappe del viaggio onirico di Polifilo: l'incapacità cognitiva dovuta al legame con la

passionalità irrazionale del protagonista, il suo successivo mutamento in un uomo libero di ragionare e infine l'esperienza dell'amore e la visione finale. La passione descrittiva del Colonna, che sembra oltrepassare ogni limite razionale e sfidare le convenzioni della tradizione, fu notata dagli studiosi della sua opera. L'analisi dei passi sembra confermare la tesi sull'utilità di tale impostazione di lettura.

The aim of the article is to investigate the possibility of reading the *Hypnerotomachia Poliphili* through the interpretation of the description of the places contained in the novel. With reference to the tradition of the *descriptio locorum*, three fragments of the Colonnian work has been analyzed. They refer to different stages of the oniric journey of Polifilo: the first one – to the cognitive incapacity due to the link to the irrational passionality of the protagonist, the second one – to his subsequent transformation in a man able to reason and the third one – to the experience of love and the final vision. The descriptive passion of Colonna, which seems to exceed any rational limit and traditional conventions, was noted by the scholars who studied his work. The analysis of the fragments seems to confirm the usefulness of this reading approach.

Carlo Caruso–James Russel. *Hypnerotomachia Poliphili*: Thoughts on the Earliest Reception

La prima ricezione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna viene qui esaminata con l'intento di approssimarsi alla figura e alle intenzioni dell'autore attraverso le reazioni di lettori a lui coevi. In tale prospettiva, esemplari postillati, e in particolare quello conservato presso la Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena (la cui importanza è stata segnalata per primo da Edoardo Fumagalli), possono offrire materiale esegetico di grande interesse. Un altro aspetto affrontato in questo articolo concerne il significato della lingua dell'opera, cioè di una varietà unica di volgare italiano fortemente mescolato di latino e di greco. In rapporto a quanto traspare dai commenti di lettori rinascimentali, la lingua dell'*Hypnerotomachia Poliphili* pare caratterizzarsi come tentativo consapevole di offrire, a metà tra ricostruzione archeologica

e creazione fantastica, un esempio del “primo volgare” quale dovette emergere dalla dissoluzione della lingua latina. Lo sperimentalismo linguistico dell’opera verrebbe così a situarsi nel dibattito quattro- e primo cinquecentesco intorno all’origine del volgare.

The earliest reception of Francesco Colonna’s *Hypnerotomachia Poliphili* is here examined with the intent of casting some light on its author’s aims and purposes through the opinions of contemporary readers. In this respect annotated copies, and the one preserved at the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena in particular (the importance of which was first highlighted by Edoardo Fumagalli), can offer relevant exegetic material. Another aspect considered here is the significance of the work’s language, a unique variety of Italian vernacular heavily mixed with Latin and Greek. In line with what transpires from the comments of its Renaissance readers, Colonna’s fantastic as well as erudite language may be regarded as a deliberate experiment aiming to mimic the earliest vernacular language as it emerged after the dissolution of Latin. The work’s linguistic experimentalism should thus be inscribed within the fifteenth- and early sixteenth-century debate on the origin of the vernacular.

Giuseppe Fornari. La tradizione dell’Amor Cortese e l’*Hypnerotomachia Poliphili*: uno sguardo diverso sul Rinascimento

Il saggio è interamente dedicato alla questione del quadro interpretativo complessivo in cui inserire un’opera criptica e fortemente allegorica come l’*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, una questione mai più ripresa dopo la pubblicazione negli anni Novanta del ricco commento all’opera redatto da Marco Ariani e Mino Gabriele, che attribuiscono al romanzo una *religio Veneris* di impronta neoplatonica e neopagana. Fornari sostiene, al contrario, che la fonte ispiratrice del testo sia la tradizione dell’Amor Cortese, risalente alla dottrina platonica dell’*eros* come intermediario tra divino e umano, ma profondamente rivisitata attraverso l’esperienza biblica e cristiana dell’amore come momento di incontro tra l’uomo e un Dio personale. A essere nuova

e moderna, nel romanzo di Colonna, è la problematicità che ormai avvolge l'oggetto d'amore, e che è destinata ad avvolgersi in una dimensione di soggettiva incertezza assai diversa dall'amore mistico del Trecento.

The essay is devoted to the overall interpretive problem regarding a cryptic and strongly allegorical work as the *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna. This question has never been faced after the rich commentary published by Marco Ariani and Mino Gabriele in the 1990s, according to which the novel is based on a *religio Veneris* of neo-Platonic and neo-pagan ascendant. On the contrary, Fornari holds that the source of inspiration of the text is the tradition of the Amor Cortese, which has its premise in Plato's doctrine of *eros* as an intermediary between the human and the divine but finds its crucial feature in the biblical and Christian experience of love as a meeting point between man and a personal God. What is new and modern in the *Hypnerotomachia* is the problematic nature of the loving object, destined to be enclosed in a subjective and uncertain dimension very different from the mystic love of the Italian Trecento.

Mino Gabriele. Polifilo alla finestra: una nota su *HP* 425-426

La facoltà dell'immaginazione è una delle principali componenti del sogno di Polifilo e della sua costruzione fantastica. In questa nota si chiarisce come il Colonna sapesse distinguere tra *imaginatio* e *vis imaginativa*, partizione risalente ad Avicenna e accolta dal mondo latino.

The imagination is one of the principal components of Polifilo's dream and of his imaginary construction. In this note we clarify how Colonna knew how to distinguish between *imaginatio* and *vis imaginativa*, a partition dated back to Avicenna and embraced by the Latin world.

Anna Klimkiewicz. *Hypnerotomachia Poliphili* – per un sincretismo culturale

Intendendo riflettere sulla lettura del capolavoro di Francesco Colonna, l'autrice parte dalle nozioni topologiche in quanto espedienti della descrizione dell'universo umano e cosmico che determinano l'idea del sincretismo, inteso come conciliazione di diverse esperienze culturali, intellettuali, e religiose ed espresso dalla trasgressione di confini e limiti. In seguito si sofferma sulle possibilità interpretative che esse offrono, per proporre un percorso sulla scia delle tavole illustrative a tutta pagina intercalate nel testo. Di particolare interesse sono i significati comportati dalle prime due silografie a piena pagina e da quell'ultima, in quanto si riferiscono ai punti estremi della fase iniziale e di quella finale del viaggio dell'eroe e trasmettono messaggi cruciali dell'umanesimo italiano sulla natura simbolica delle cose, in grado di svelare i legami tra la materia e l'idea, la realtà e l'arte e, anzitutto, tra culture differenti, lontane nello spazio e nel tempo.

This paper intends to analyse the idea of syncretism in Colonna's work, a concept proposed as the conciliation of different cultural, intellectual, and religious experiences and expressed by the transgression crossing the limits of cultures and eras. In this article we propose to examine full-page figures included in the text. The first two and the last illustrations which describe the final stage of the main character's journey, and contain key messages of Italian humanism concerning symbolic nature of objects, capable of revealing the connections between different cultures, remote in space and time are particularly interesting.

Miriam Knechtel. *Di excogitato dignissimo. I monumenti funerari nella Hypnerotomachia Poliphili*

L'architettura funeraria, che è descritta in varie parti dell'*Hypnerotomachia* in contesti e gradi di dettaglio diversi, contribuisce ampiamente al carattere ambiguo e misterioso dell'opera di Francesco Colonna. L'idea di questo breve

contributo è di avvicinarsi in una volta all'intero gruppo di tali costruzioni prese nel loro insieme. Basandosi su una visione generale che riguarda la struttura, la forma, la dimensione e i dettagli di tutti i monumenti commemorativi menzionati nel libro, le descrizioni architettoniche vengono analizzate non solo sotto l'aspetto di eventuali influenze dell'antica architettura funeraria italiana, ma anche per la loro composizione, il loro ruolo, la loro pluridimensionalità, nonché per il rapporto tra il testo e le xilografie.

Come possibile fonte d'ispirazione si indicano varie strutture architettoniche, si suggerisce inoltre che le descrizioni servono da un lato a presentare la profonda conoscenza dell'architettura da parte dell'autore, dall'altro costituiscono una sfida intellettuale per il lettore. Si spiega, inoltre, che le incoerenze nel testo riguardanti i monumenti funerari, così come le differenze tra descrizioni e illustrazioni, potevano essere state volute dall'autore, non da ultimo per mettere il lettore di nuovo alla prova e anche per trasferire il carattere del mondo immaginario talvolta illogico all'architettura funeraria e anche alla sua raffigurazione.

The funerary architecture, which is described in different parts of the *Hypnerotomachia* in various contexts and levels of detail, significantly contributes to the ambiguous and mysterious nature of the work of Francesco Colonna. The idea behind this short article is to approach all these constructions in their entirety. Based on an overview regarding structure, form, dimension and details of all commemorative monuments mentioned in the book, the architectural descriptions will be analysed not only with regard to potential influences of the ancient funerary architecture of Italy, but also concerning their composition, their meaning, their multidimensional nature and also the relation between text and woodcuts.

The article cites various monuments which might have been appropriate sources of inspiration and suggests that the descriptions serve both the presentation of a profound knowledge in the field of architecture on the part of the author and an intellectual challenge for the reader. Moreover, the study shows that the contradictions in the text regarding the funerary monuments as well as the discrepancies between the descriptions and illustrations might have been incorporated intentionally by the author, in order to test the reader

once more and to transfer the sometimes illogical nature of the dream world to the funerary architecture and also to its visualisation.

Nadia J. Koch. Archaeology and Immersion: Poliphilo's Staircase to Knowledge

In questo saggio si cerca di situare l'*Hypnerotomachia Poliphili* nell'ambito degli studi antiquari del Quattrocento. A questo scopo, si esamina l'influenza dei volumi topografici di Flavio Biondo *Roma instaurata* e del trattato *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti; inoltre si confrontano le xilografie dell'*Hypnerotomachia* con i disegni di Ciriaco d'Ancona e di altri antiquari. A livello teorico e artistico, si può mostrare il modo innovativo in cui l'*Hypnerotomachia* amplia la teoria dell'architettura di Alberti, descrivendo e integrando sistematicamente le emozioni dello spettatore attraverso l'immersione di Polifilo nei monumenti che incontra.

Un ruolo importante in questo processo è svolto dal *Trattato di Architettura* di Filarete, che per la prima volta si occupa della capacità creativa dell'artista, della sua *fantasia*. Sia le illustrazioni del trattato di Filarete che la narrazione sembrano aver avuto una certa influenza sull'autore dell'*Hypnerotomachia*. È soprattutto la struttura dialogica, allora molto popolare, a evidenziare come la conoscenza dell'arte e dell'antichità può essere presentata al lettore in modo convincente.

Il risultato più importante per la storia degli studi classici è il metodo di acquisizione della conoscenza dell'antichità, che si rivela nell'incontro di Polifilo con i quattro obelischi. Qui l'*Hypnerotomachia* combina i concetti aristotelici di *epistème* e *fantasia* per stabilire un nuovo campo di studi. Fin dalla sua prima edizione, il *design* sofisticato e il modo di narrazione hanno contribuito a diffondere una nuova idea di archeologia tra gli studiosi europei.

This study intends to locate the *Hypnerotomachia Poliphili* in the antiquarian studies of the 15th century. For this purpose, it examines the influence of Flavio Biondo's book on Roman topography, *Roma instaurata*, and Leon Battista Alberti's treatise *De re aedificatoria*; furthermore, the woodcuts of the

Hypnerotomachia are confronted with the drawings of ancient monuments by Cyriac of Ancona and other antiquarians. On an art theoretical level, it can be shown how the *Hypnerotomachia* enhances Alberti's theory of architecture by describing and systematically integrating the emotions of the viewer in an innovative way, exemplified in Poliphilo's immersion into the monuments he encounters.

A crucial role in this process is played by Filarete's *Trattato di Architettura*, which for the first time dealt with the creative capacity of the artist, his *fantasia*. Both the illustrations of Filarete's treatise and its narratology seem to have had some influence on the author of the *Hypnerotomachia*. The then popular dialogical structure offered a pattern for the novel as to how knowledge of art and antiquity could be presented to the reader in a fascinating way. The most important result for the history of classical studies is the method of acquiring knowledge of antiquity, which is revealed in Poliphilo's encounter with the four obelisks. Here the *Hypnerotomachia* connects the Aristotelian notions of *epistème* and *phantasia* in order to establish a new field of learning. Since the first edition, the sophisticated design and the mode of storytelling have contributed to spreading a new idea of archaeology among European scholars.

Sonia Maffei. *L'ekphrasis dell'Hypnerotomachia Poliphili tra evidentia e narratio*

Il saggio affronta il tema dell'*ekphrasis* nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, cercando di identificare alcune strategie descrittive utilizzate da Francesco Colonna. Il lavoro propone l'analisi dei diversi tipi di visione presenti in molti brani del romanzo, identifica la presenza di strutture circolari usate per separare alcune descrizioni particolarmente importanti (come la Piramide, la Magna Porta, il tempio di Venere Physizioa), studia l'uso del lessico e mette in rilievo alcuni brani in cui la ricerca di corrispondenze tra lo stile degli oggetti descritti e lo stile della descrizione produce raffinatissime sperimentazioni della teoria del decoro.

The essay deals with the topic of ekphrasis in the *Hypnerotomachia Poliphili* and identifies some descriptive strategies used by Francesco Colonna. The text proposes the analysis of the different types of vision present in many passages of the novel, and identifies the presence of circular structures used to separate some particularly important descriptions (such as the Pyramid, the Magna Porta, the temple of Venus Physizioa). The study also analyses the descriptive lexicon and highlights some passages in which the search for correspondences between the style of the objects described and the style of the description produces refined experiments in the “theory of decor”.

Joanna Pietrzak Thébault. *Hypnerotomachia Poliphili*: enigma o successo editoriale?

La pubblicazione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* presso l'officina veneziana di Aldo Manuzio nel 1499 suscita numerose domande sia sui collaboratori editoriali, veri e propri coautori di questo capolavoro tipografico, sia sul posto che i proprietari, Andrea Torresani e Aldo Manuzio stesso, potevano assegnare al libro nella loro politica editoriale e finanziaria. Altre questioni più generali girano inoltre attorno alla pubblicazione: lo sperimentare di una lingua letteraria in un momento di crisi sia intellettuale che tipografica, il bisogno urgente di un compendio dei diversi saperi e la ricerca di una posizione relazionale agevolata dal libro in quanto nuovo mezzo di comunicazione tra intellettuali e aristocratici. La pubblicazione sembra trovarsi all'incrocio di queste tendenze, oggi difficilmente visibili perché attestate di rado dai documenti o dalle missive. Il fatto di aver proceduto a una seconda edizione, con i tipi nuovi ma con i legni per lo più originali, conservati dall'officina fino al 1545, dovrebbe essere una prova evidente per considerare la *Hypnerotomachia* un'opera utile per affermare il forte prestigio dell'officina piuttosto che un vero scarseggiare sul mercato. La fortuna ulteriore dell'opera, che cominciò l'anno successivo (1546) con la prima traduzione francese, l'edizione parigina corredata dalle incisioni ispirate a quelle originali ma uscite dalla scuola di Fontainebleau, costituì solo il primo passo di un lungo cammino sulla via delle opere polifile-

sche, dal significato e dagli usi ben lontani dall'originale veneziano ma capaci di assicurare l'interesse per l'opera perfino nell'ottocento romantico.

The edition of the *Hypnerotomachia Poliphili* by the Venetian Publishing House of Aldus Manutius in 1499 raises many questions about the editorial collaborators of the House who are also the real co-authors of the masterpiece as well as theses about its place in the editorial and financial policy of the Torresani's and Aldus's House. This edition also focuses on some matters such as experiments with the new vernacular literary language in the period of intellectual and typographical crisis, the need of the new synthesis of knowledge and the search for relations between intellectuals and aristocracy that a printed book, as a new medium, could ensure. This publication seems to be just on the cross-roads of all these tendencies, however difficult to detect, as they are randomly revealed by documents or letters. The second edition, issued by the House in 1545, using a new font but almost every original woodcut, reveals the ambition of the successors to show the prestige of the House rather than to compensate for its lack on the book market. The first French translation that follows as quickly as a year after (1546) contains a new set of woodcuts, inspired by the originals but representing the Fontainebleau school. This edition is only the first one in a long chain of different 'poliphilisque' writings, quite different from the original and from one another, too, but able to ensure the popularity of the *Hypnerotomachia* up to the romantic era of the first half of the 19th century.

Sophia Rhizopoulou. Plants and Mediterranean Flora in *Hypnerotomachia Poliphili*

Il discorso si concentra sugli aspetti botanici raccolti dalla fonte letteraria *Hypnerotomachia Poliphili*. Sebbene nell'*Hypnerotomachia Poliphili* siano stati descritti paesaggi immaginari, gli aspetti vegetativi citati nel testo possono essere collegati a prove letterali della diversità delle piante. Le piante citate più frequentemente sono: rose, mirto, pini, cipressi, alloro, acanto, querce, ginepri, edera, timo, viole, sandali e aranci. Inoltre, piante come il dittamo, il cipresso,

il fico, il labdano, l'alloro, il mirto, la quercia, l'oleandro, l'olivo selvatico e coltivato, l'origano, il pino, il timo, la vite sono associati alla biodiversità degli ecosistemi mediterranei; per di più, numerosi passaggi testuali tra cui piante fiorite e da frutto rivelano la stagionalità della regione mediterranea. Piante spinose, cardi taglienti e cedri sono citati nel testo come piante che crescono tra monumenti antichi e rovine storiche. Nel trattato sono incluse anche alcune piante esotiche, come l'incenso, la mirra, la banana, il pepe, il sandalo e il gelsomino. Numerose piante selvatiche e coltivate citate nel testo sono state presentate come veicoli per esprimere emozioni, allegoria, conoscenza storica, attributi ambientali e botanica culturale, come l'illustrazione del mondo che si apriva alle menti del Rinascimento.

This study focuses on botanical aspects gleaned from the literary source *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Although, imaginary landscapes have been described in *Hypnerotomachia Poliphili*, vegetative aspects quoted in the text can be linked to literal evidence of plant diversity. Plants such as: roses, myrtle, pines, cypresses, laurel, acanthus, oaks, junipers, ivy, thyme, violets, sandalwoods and orange trees are the most frequently cited. In addition, plants such as: dittany, cypress, fig tree, labdanum, laurel, myrtle, oaks, oleander, wild and cultivated olive trees, oregano, pine, thyme, grapevines are associated with the biodiversity of Mediterranean ecosystems; furthermore, numerous textual passages including flowering and fruiting plants reveal the seasonality of the Mediterranean region. Thorny plants, sharp thistles and cedars are cited in the text as occurring among ancient monuments and historical ruins. Some exotic plants, such as: frankincense tree, myrrh, banana, pepper, sandalwood and jasmines are also included in the treatise. Numerous wild and cultivated plants quoted in the text have been presented as vehicles for expressing emotions, allegory, historical knowledge, environmental attributes and cultural botany, as the world opened up to Renaissance minds.

M. Elisabeth Schwab-Hartmut Laue. Riflessioni su una traduzione 'sbagliata' di un brano del *De re aedificatoria* albertiano nell'*Hypnerotomachia Poliphili*

La descrizione dell'isola di Citera (*HP* 292-294) rappresenta in modo esemplare il carattere antiquario della *Hypnerotomachia Poliphili* (*HP*): un resoconto dettagliato, indicazioni geometriche precise, osservazioni basate sugli studi cartografici più innovativi dell'epoca si mescolano con elementi di carattere letterario adatti a un romanzo d'amore. Insomma, ci troviamo di fronte a un pezzo di 'scienza-letteratura' estranea alle nostre categorie abituali.

Come è ben noto, l'autore della *HP*, per descrivere la forma della pianta dell'isola di Citera, volgarizza un brano del *De re aedificatoria*, opera più famosa del celebre Leon Battista Alberti, in cui spiega correttamente e passo dopo passo come disegnare un decagono regolare. In considerazione di aspetti linguistici e matematici, però, l'analisi attenta di questo passaggio nella *HP* rivela un errore importante nella traduzione del trattato di Alberti. Infatti, seguendo le istruzioni della *HP*, l'operazione alla fine non riuscirebbe. Ovviamente, quest'osservazione smentisce l'ipotesi proposta della Lefavre che l'Alberti stesso sia l'autore della *HP*. Inoltre, sorge la domanda se l'autore della *HP* abbia inserito l'errore intenzionalmente in un passaggio che a prima vista sembrerebbe razionale e preciso. Tale questione meriterebbe un'indagine più complessiva. Il presente contributo aggiunge un esempio importante alle numerose contraddizioni che caratterizzano la *HP* in modo particolare.

The description of the island of Citera (*HP* 292-294) illustrates the antiquarian nature of the *Hypnerotomachia Poliphili* (*HP*): a detailed account, precise geometrical indications, observations based on the most innovative cartographic research of those days blend with literary elements that are most adequate for a love romance. With this, we encounter a piece of 'science-literature' which is very different from our usual categories.

As is well known, the author of the *HP* gives a description of the island's outlines by way of translating a passage of Leon Battista Alberti's *De re aedificatoria* from Latin into his own artificial volgare. In this passage Alberti had correctly given step-by-step instructions how to draw a regular decagon.

But a close analysis that considers both linguistic and mathematical aspects reveals a crucial mistake in the translation given in the *HP*. In fact, following those instructions, the aim will be missed in the last step. This observation obviously rebuts Lefaivre's suggestion that Alberti himself could be the author of the *HP*. Moreover, the question arises whether the author of the *HP* included this mistake deliberately into a passage that seems rational and precise at first sight. This question deserves further research. Our contribution adds an important example of the numerous contradictions that form the special character of the *HP*.

Autori / Authors

Guido Arbizzoni. Già professore ordinario di Filologia italiana all'università degli studi di Urbino "Carlo Bo", Guido Arbizzoni si è occupato principalmente di letteratura italiana dall'Umanesimo al Seicento; ha criticamente edito *Scritti naturalistici* di Costanzo Felici (1986), le *Iocundissimae disputationes* di Martino Filetico (1992) e ha partecipato all'edizione critica delle *Derivationes* di Ugucione da Pisa (2004); ha pubblicato contributi filologici su opere di Giovanni Muzzarelli, Olimpo da Sassoferrato, Bernardo Cappello, Pietro Bembo, Giulio Cesare Caracciolo, Giambattista Marino; ha dedicato studi al teatro del Quattrocento e ai volgarizzamenti plautini, al poema eroico, all'eroicomico, al romanzo del Seicento, a Baldassar Castiglione, a Torquato Tasso. Suo particolare ambito di studi è la cosiddetta 'letteratura delle immagini' tra Cinque e Seicento a cui ha dedicato due monografie ("*Un nodo di parole e di cose*". *Storia e fortuna delle imprese* del 2002 e *Imagines loquentes. Emblemi imprese iconologie* del 2013) oltre a vari contributi in riviste e atti di convegni.

Magdalena Bartkowiak-Lerch è ricercatrice presso il Dipartimento di Filologia Romanza dell'Università Jagellonica di Cracovia. Si occupa di linguistica, con particolare attenzione alle questioni sociolinguistiche, psicolinguistiche e quelle legate alla traduzione interlinguistica. È autrice del libro "*Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*." e della prima traduzione in polacco del *Convivio* di Dante Alighieri.

Magdalena Bartkowiak-Lerch is a researcher at the Jagellonian University in Krakow. She specialises in linguistics, with particular attention to sociolinguistics, psicolinguistics and translation. She is the author of the book *Itinerarium mentis*

in Deum in the Polish translations of the Divine Comedy: The similies, and of the first Polish translation of the *Convivio* of Dante Alighieri.

Carlo Caruso insegna Filologia Italiana all'Università degli studi di Siena. Ha pubblicato, fra le altre cose, la monografia *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance* (London 2013, 20152), e ha curato più di recente i volumi miscelanei *La filologia in Italia nel Rinascimento* (Roma 2018, con Emilio Russo), e *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception* (London 2018).

Carlo Caruso is Professor of Italian Philology at the University of Siena. He has published *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance* (London 2013, 2nd ed. 2015), as well as editing *La filologia in Italia nel Rinascimento* (Rome 2018, with Emilio Russo), and *The Life of Texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception* (London 2018).

Giuseppe Fornari. Docente di Storia della Filosofia all'Università di Verona, ha formulato la teoria della mediazione estatico-oggettuale che studia i processi di origine e formazione della cultura e li applica come chiave interpretativa ed esplicativa della storia del pensiero nei suoi vari aspetti, non solo filosofici, ma anche religiosi, artistici, letterari, politici. Tra i suoi libri: *Il caso Nietzsche* (in collaborazione con René Girard – 2002); *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci* (2005); *Da Dioniso a Cristo* (2006); *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle* (2013); *Storicità radicale* (2013); *Catastrofi della politica* (2014); *Mito, tragedia, filosofia* (2017); *Leonardo e la crisi del Rinascimento* (2019).

Giuseppe Fornari: Associate Professor of History of Philosophy at the University of Verona (Italy). His research deal with the origin of thought and culture related to all the fields of human thought, both philosophical and religious, literary and artistic. In this frame he has elaborated a new interpretive theory of mediation, in dialogue with Girard and the theoretical tradition recognizable behind him. Among his studies many essays and monographies on Greek tragedy and philosophy, the ancient world and Christianity, Leonardo da Vinci and Renaissance, modern philosophers as Kant, Nietzsche, Bataille, Weil, Arendt, Heidegger, and writers as Dante, Boccaccio, Manzoni, Mishima, Bernhard. In 2013 he has published, for Michigan State UP: *A God Torn to Pieces: The Nietzsche Case*.

Mino Gabriele è professore ordinario di 'Iconografia e iconologia' e di 'Scienza e filologia delle immagini' (Università di Udine). Studioso della tradizione simbolica nell'arte e nella letteratura medievale e rinascimentale, come della tradizione ermetica e alchemica. Autore e curatore di numerosi volumi, saggi, edizioni di testi inediti e monografie tra cui: *Alchimia. La tradizione in Occidente secondo le fonti*

manoscritte e a stampa (1986); traduzione, commento – con ricostruzioni grafiche dell’architettura – dell’ *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1998); edizione del *Corpus iconographicum* di Giordano Bruno, con catalogo, ricostruzioni grafiche e commento (2001); *Commentaria symbolica* di Antonio Ricciardi (2005); *L’arte della memoria per figure* (2006); *Alchimia e iconologia* (2008); *L’Iconologia* di Cesare Ripa (2010); *Sui simulacri di Porfirio* (2012); *Il libro degli Emblemi* di Andrea Alciato (2015), con introduzione, traduzione e commento; analisi e decifrazione della Porta Magica: *La Porta magica di Roma. Simbolo dell’alchimia occidentale*; il recente studio sulla migrazione dei simboli nella tradizione occidentale: *Il primo giorno del mondo* (2016). Dirige la collana “*Multa Paucis. Opere Rare e Inedite*” della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Anna Klimkiewicz è italianista, professore presso il Dipartimento di Filologia Romanza dell’Università Jagellonica di Cracovia. Il suo campo di ricerca è la storia della letteratura italiana medievale e umanistico-rinascimentale; nella sua attività scientifica si concentra sull’epica cavalleresca italiana, storia e bibliografia delle traduzioni ed ermeneutica dei testi letterari e visivi antichi. È autrice di decine di pubblicazioni sulla poesia italiana cinquecentesca, sul romanzo cavalleresco in Italia, su opere di Francesco Petrarca e Niccolò Machiavelli e sulla letteratura artistica del Rinascimento (*Le Vite* di Giorgio Vasari). Fra i suoi libri, da segnalare sono l’ampia monografia su Lodovico Ariosto, *Dall’errore all’utopia. Sulle tracce di Orlando Furioso* (2009) e l’*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (2015), monografia che comprende anche una traduzione di ampi capitoli di quest’opera.

Anna Klimkiewicz is Professor of Italian Literature at the Jagiellonian University of Cracow. Specializes in early Italian literature and perception of Middle Ages in the field of humanistic and renaissance literature, she has published dozens of articles on the chivalrous romance in Italy, the early Italian poetry, including translations and old prints. She is the author of the volume on *Le Vite* by Giorgio Vasari, a comprehensive dissertation on Ariosto’s *Orlando Furioso: Od błędów do utopii. Śladami Orlanda Szalonego* (2009), as well as translations of *The Prince* by Niccolò Machiavelli. Recently the monograph on *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna was published (2015), including Polish translation of fragments of this work.

Miriam Knechtel è docente incaricato a *Zentralinstitut Studium Plus* della Bundeswehr Università Monaco e all’Istituto di Teoria e Storia dell’Architettura dell’Università Innsbruck. Ha studiato architettura all’Università Tecnica di Monaco (diploma 2009); negli anni 2006-2010 ha collaborato allo studio d’architettura Hahne & Mauz Architektur (Monaco), a campagne di ricerca dell’Istituto Archeologico

Germanico in Italia e a un DFG-progetto a Despotikò (Cicladì); negli anni 2009-2012 ha partecipato al BMBF-progetto *Vitruv und die Techniken des Raumdekors*; negli anni 2010-2019 è stata collaboratrice scientifica presso la cattedra di Storia dell'architettura, Bauforschung e tutela dei monumenti dell'Università Tecnica di Monaco.

Ha condotto ricerche e ha pubblicato, fra l'altro, sull'architettura funeraria ellenistica in Sicilia (tesi di dottorato), sul tetto del Tempio A di Selinunte, sulla Chiesa St. Quirinus a Tegernsee e sui metodi della documentazione architettonica.

Miriam Knechtel. Studies in architecture at the Technical University of Munich, diploma 2009; 2006-2010 collaboration at the office Hahne & Mauz Architektur (Munich), at research campaigns of the German Archaeological Institute in Italy and at a DFG-project in Despotikò (Cyclades); 2009-2012 collaboration at the BMBF-project *Vitruv und die Techniken des Raumdekors*; 2010-2019 research assistant at the Chair of Building History, Building Archaeology and Conservation at the Technical University of Munich; 2019 teaching assignment at *Zentralinstitut Studium Plus* at the Bundeswehr University Munich Research and publications i. a. on funerary architecture in Hellenistic Sicily (ongoing dissertation), the roof of Temple A in Selinunt, the Church St. Quirinus at Tegernsee and methods of architectural documentation.

Nadia J. Koch. Dr. phil. habil. Nadia J. Koch, nata in California, ha studiato archeologia classica, letteratura greca e storia dell'arte presso le università di Amburgo, Monaco e Bochum. Dopo la tesi di laurea sulla ritrattistica tardo-ellenistica, ha pubblicato nel 1996 la tesi di dottorato sulla pittura greca arcaica: *De picturae initiis*. È autrice di libri sulla tecnica pittorica greca e sulla teoria dell'arte classica. La sua tesi di abilitazione a Tubinga sulla teoria dell'arte antica e la sua ricezione tra il Quattrocento e l'Ottocento, *Paradeigma* è stata pubblicata nel 2013. I suoi attuali campi di ricerca sono la tradizione classica, la retorica visiva e la teoria delle immagini. Nadia Koch ha insegnato come visiting professor a Regensburg e Berlino ed è *Senior Scientist* presso il Dipartimento di Studi Classici dell'Università di Salisburgo in Austria.

Dr. phil. habil. Nadia J. Koch, born in California, studied Classical Archaeology, Greek literature, and Art History at the Universities of Hamburg, Munich, and Bochum. After a master thesis on late Hellenistic portraiture, she published her doctoral thesis *De picturae initiis* on Greek archaic painting in 1996. Since then she has written books on Greek painting technique and classical art theory. Her Tübingen habilitation thesis *Paradeigma* on ancient art theory and its reception (1400-1800) was published in 2013. Nadia Koch's present fields of research are the Classical tradition, visual rhetoric, and image theory. She has lectured as visi-

ting professor in Regensburg and Berlin and is Senior Scientist at the Department of Classical Studies of the University of Salzburg, Austria.

Hartmut Laue è nato nel 1951 e ha conseguito il diploma di maturità a Luebecke, in Germania nel 1969. Ha conseguito la laurea in Matematica e in Filosofia, il dottorato di ricerca (Dr. rer. nat. 1974), e l'abilitazione all'insegnamento universitario e libera docenza in Matematica presso la Facoltà di Scienze MM. FF. NN. dell'Università di Kiel (1982). È stato professore ordinario all'Università di Lecce (1987, cattedra di Algebra/Algebra Superiore) e all'Università di Udine (1991, cattedra di Geometria) e dal 1992 in poi è consigliere accademico (area di ricerca: Algebra), dal 2005 consigliere accademico superiore presso il Dipartimento di Matematica dell'Università di Kiel, fino alla pensione (2017).

Hartmut Laue was born in 1951 and graduated from high school in 1969 in Luebecke (Germany). He graduated in Mathematics and in Philosophy, obtained his PhD (Dr. rer. nat. 1974) and his habilitation in Mathematics at the Faculty of Mathematics and Natural Sciences of the University of Kiel, where he became adjunct professor in 1982. He was appointed full professor at the University of Lecce (1987, chair of Algebra/Higher Algebra) and at the University of Udine (1991, chair of Geometry). From 1992 onwards he was appointed academic councillor (research area: Algebra), 2005 senior academic councillor at the Department of Mathematics of the University of Kiel, until his retirement in 2017.

Sonia Maffei è professore associato di Storia della critica d'arte presso l'Università di Pisa dove si occupa di letteratura artistica del Cinquecento e del Seicento con particolare attenzione al lessico delle arti e alle fonti del linguaggio figurativo allegorico e simbolico. Si è formata all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si è a lungo occupata di informatizzazione delle fonti storico-artistiche e di lessicografia artistica nei testi greci e latini. Ha pubblicato, tra l'altro: *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994; *P. Giovio, Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999; *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte, Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999. A.F. Doni, *Le pitture del Doni Accademico Pellegrino*, Napoli 2004; A.F. Doni, *Le Nuove Pitture del Doni Fiorentino*, Napoli, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007; *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'Antico*, Napoli, La stanza delle Scritture 2009. Nel 2012 è uscito per sua cura il nuovo millennio Einaudi dedicato all'*Iconologia* di Cesare Ripa.

Joanna Pietrzak-Thébault è professore all'Università Cardinale Stefan Wyszyński a Varsavia, nel Dipartimento di Scienze Umanistiche. Dirige la Cattedra di Letteratura Italiana, dove insegna storia della letteratura italiana e storia dell'editoria e del libro italiano del Cinquecento. È autrice di numerosi articoli pubblicati nelle riviste "Seizième Siècle", "Odrodzenie i Reformacja w Polsce", "Pamiętnik Literacki" e altre. Nel 2018 ha pubblicato presso Księgarnia Akadamycka *[S]łowna kotka. Obrazy, funkcje, przemiany włoskiej książki XVI w.* (La gatta che caccia le parole. Immagini, Funzioni, evoluzioni del libro italiano del Cinquecento). Inoltre, ha curato una collezione di studi internazionali *Word of God, Words of Men. Translations, Inspirations, Transmissions of the Bible in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the Renaissance* presso Vandenhoeck&Ruprecht Verlag (Refo500 Academic Studies, vol. 43, Göttingen 2019). Il secondo volume di quegli studi è in questo momento in corso di preparazione. Continua i suoi studi sull'editoria italiana, concentrandosi sempre di più sulla presenza delle cinquecentine italiane nei fondi polacchi.

Inoltre, Joanna Pietrzak-Thébault ha curato e tradotto in polacco la prosa artistica in lingua francese di Adam Mickiewicz (Varsavia, 2013) e la prosa poetica francese di Zygmunt Krasiński (Toruń, 2017).

Joanna Pietrzak-Thébault is a professor at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw in the Department of Human Sciences. Head of the Chair of Italian Literature, she teaches history of Italian literature and the course on Italian Renaissance Book. She is the author of many articles published in such revues as „Seizième Siècle”, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, „Pamiętnik Literacki” and others. In 2018 she published for the Księgarnia Akademicka *[S]łowna kotka. Obrazy, funkcje, przemiany włoskiej książki XVI w.* (The Cat that Catches Words. Images, Functions, Evolutions of Italian Book in the 16th Century). She also edited a collection of studies of international researchers *Word of God, Words of Men. Translations, Inspirations, Transmissions of the Bible in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the Renaissance* for the Vandenhoeck & Ruprecht Verlag (Refo500 Academic Studies, vol. 43, Göttingen 2019) and the second volume of these studies is now in preparation. She continues her studies on Italian editions and books of the 16th century, paying special attention to their presence in Polish libraries and collections.

Additionally, Joanna Pietrzak-Thébault edited and translated artistic prose in French by Adam Mickiewicz (Warsaw, 2013) and poetic prose in French by Zygmunt Krasiński (Toruń, 2017) into Polish.

Sophia Rhizopoulou è professore di Ecofisiologia vegetale presso l'Università Nazionale e Kapodistriana di Atene in Grecia (Facoltà di Biologia, Dipartimento di Botanica, telefono: 0030 210 7274513, fax: 0030 210 7274702, e-mail: srhizop@biol.

uoa.gr). La prof. Rhizopoulou è autrice di numerosi libri e pubblicazioni relativi alla vita vegetale nella regione mediterranea. I suoi interessi di ricerca sono legati all'ecofisiologia delle piante, alla risposta delle piante allo stress idrico, alle piante mediterranee, alla biomimetica, alle radici, ai giardini botanici e agli archivi botanici. Ha partecipato a numerosi convegni e seminari nazionali e internazionali. Ha supervisionato, inoltre, più di un centinaio di tesi di laurea, master e dottorati di ricerca (<http://publicationslist.org/sophia.rhizopoulou>).

Sophia Rhizopoulou is Professor of Plant Ecophysiology at the National and Kapodistrian University of Athens (Faculty of Biology, Department of Botany, phone: 0030 210 7274513, fax: 0030 210 7274702, e-mail: srhizop@biol.uoa.gr) in Greece. Prof. S. Rhizopoulou has published numerous publications and books related to plant life in the Mediterranean region. Her research interests are linked to plant ecophysiology, plant response to water stress, Mediterranean plants, biomimetics, the root system, botanic gardens and botanical archives. She attended numerous national and international conferences and workshops. She supervised more than a hundred Diploma-, Master- and PhD-Theses (<http://publicationslist.org/sophia.rhizopoulou>).

James Russell è uno storico del libro e insegna alla Heritage Academy, Arizona. Ha insegnato nelle Università di Durham e Western New England, e a Rio Salado College. Un'anticipazione del lavoro di tesi, *'Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory': The Hypnerotomachia Poliphili and its Annotators, 1499-1700'* (Durham University, 2014), è apparsa come *The Annotated Copy of the Hypnerotomachia Poliphili at the Chapin Library, Williams College*, "The Bulletin of the Society for Renaissance Studies", 38.1 (2013).

James Russell, PhD is a book historian who teaches at Heritage Academy in Arizona. He has taught at Durham University, Western New England University and Rio Salado College. His doctoral thesis, *'Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory': The Hypnerotomachia Poliphili and its Annotators, 1499-1700'* (Durham University, 2014), follows the article 'The Annotated Copy of the *Hypnerotomachia Poliphili* at the Chapin Library, Williams College', *The Bulletin of the Society for Renaissance Studies* 38.1 (2013).

Maren Elisabeth Schwab è ricercatrice universitaria in filologia classica (latino) presso l'Università di Bonn. È autrice della monografia *Antike Begreifen, Antiquarische Texte und Praktiken von Bartolomeo Marliano bis Francesco Petrarca* (Stoccarda 2019, premio universitario di Göttingen 2019). Ha studiato presso le Università di Treviri e Heidelberg laureandosi in filologia classica (latino, greco), italianistica e storia dell'arte (esami statali con studi pedagogici). Ha conseguito il dottorato

di ricerca in filologia di latino medievale e rinascimentale (2018) presso l'Università di Göttingen. Ha ottenuto una posizione postdoc presso il Dipartimento di latino medievale all'Università di Colonia e ha svolto periodi di ricerca presso il Pontifical Institute di Toronto, la Newberry Library di Chicago, l'Università di Princeton, la Bibliotheca Hertziana di Roma.

Maren Elisabeth Schwab is currently assistant professor of Classics (Latin) at the University of Bonn. She is author of the book "Antike Begreifen, Antiquarische Texte und Praktiken von Bartolomeo Marliano bis Francesco Petrarca" (Stuttgart 2019, University award Göttingen 2019). She studied at the Universities of Trier and Heidelberg and graduated in Classics (Latin, Ancient Greek), Italian Studies, and Art History (state exams with pedagogical training). She received her PhD from Göttingen University in 2018 (Philology of Medieval and Neo-Latin) and had her first postdoc at the University of Cologne (Medieval Latin). She completed research stays at the Pontifical Institute in Toronto, the Newberry Library in Chicago, the University of Princeton (History Department), and the Bibliotheca Hertziana in Rome.

Elenco delle illustrazioni

<i>HP</i> 426 = C vii v.....	38
Alberto Magno, <i>Opus philosophie naturalis</i> , Brescia, Battista Farfengo, 1490, c. 2a8r.....	43
Fra Giovanni Giocondo da Verona (1433 ca. – 1515): <i>Ricostruzione del mausoleo di Alicarnasso</i> . Firenze, Galleria Uffizi, il foglio Uffizi 240.....	97
<i>HP</i> h viii r (dettaglio)	103
<i>HP</i> z viii r. <i>Sancta Venere Divina Genitrice</i>	106
<i>Isis lactans</i> (Egitto, arte copta, IV-V d.C. ca.), Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum fuer Byzantinische Kunst.....	107
The woodcut in <i>HP</i> d vii r.....	144
Detail of a mosaic floor in an ancient house, with a dolphin twining around an anchor found on Delos island in Greece (37°23'57" N, 25°16'17" E).....	145
Poliphilo's dream. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, a vi v.....	163
Landscape with ruins. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, a vii r.....	168
Colossal horse. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, b iiiii v.....	169
Monument of King Zogalia. Filarete, <i>Trattato</i> , fol. 102 v. Image after Antonio Averlino detto Il Filarete, <i>Trattato di Architectura</i> , a cura di Anna Maria Finoli-Liliana Grassi, Milano, Edizione Il Polifilo, 1972, vol. II, Pl. 79	175

Pyramidal obelisk. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, h v r.....	175
Cyriac of Ancona, Mural studies. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 113 v. Image after R. Sabbadini, <i>Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta</i> , in: <i>Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali di M.r Antonio Maria Ceriani</i> , a cura di Biblioteca Ambrosiana, Milano, Ulrico Hoepli, 1910, p. 225 fig. 9.....	177
Cyriac of Ancona, Mural studies. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 115 v. Image after R. Sabbadini, <i>Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta</i> , in: <i>Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali di M.r Antonio Maria Ceriani</i> , a cura di Biblioteca Ambrosiana, Milano, Ulrico Hoepli, 1910, p. 230 fig. 12.....	177
<i>Septizonium</i> of Septimius Severus. Lombard Anonymous of the 15th century, <i>Monumenta antiqua Romana</i> , © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, fol. 21 r.....	178
Relief with dancers. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, o i v.....	179
Cyriac of Ancona, Fragmented relief. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 122 r. Image after R. Sabbadini, <i>Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta</i> , in: <i>Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali di M.r Antonio Maria Ceriani</i> , a cura di Biblioteca Ambrosiana, Milano, Ulrico Hoepli, 1910, p. 217 fig. 6.....	180
Tympanon. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, p vii v.....	180
Obelisk mounted on step pyramid. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, b i v.....	184
Vatican obelisk. Lombard Anonymous of the 15th century, <i>Monumenta antiqua Romana</i> , © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, fol. 20 v.....	186
Elephant with obelisk. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, b vii v.....	190
Ruined coastal city. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, p iii v.....	193

Obelisk with tondo. <i>HP</i> , ed. 1545, © Universitätsbibliothek Salzburg, M III 40, p vi r.....	194
Monumento all'elefante, profilo del basamento descritto nel testo (<i>HP</i> 37, disegno M. Knechtel).....	199
Monumento all'elefante, confronto delle proporzioni: xilografia originale (<i>HP</i> 38) – xilografia modificata.....	201
Altare funerario. Confronto del profilo del coronamento. Xilografia – testo.....	205
Xilografia (<i>HP</i> 259) – testo (disegno M. Knechtel). Monumento dell'Artemisia (<i>HP</i> 267) – proporzioni.....	206
<i>HP</i> t viii r.....	220

Elenco delle tavole

1. *Hypnerotomachia Poliphili*, frontispizio dell'edizione Aldo Manuzio, Venezia 1499.
2. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, frontispizio dell'edizione Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404.
3. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. a 6 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
4. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 3 v.
5. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. a 7 r. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
6. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 4 r.
7. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 1 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
8. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 5 r.
9. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 4 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.

10. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 7 v.
11. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 5 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
12. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 8 v.
13. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. b 7 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
14. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 10 r.
15. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. p 3 v. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
16. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 83 v.
17. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. r 2 r.
18. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 99 r.
19. *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, f. z 8 r. Venezia, Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.
20. *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile*, ediz. Jacques Kerver, Paris 1546. Bibliothèque Nationale de France, Paris, coll. Rés.-Y2-404, f. 131 r.

Indice dei nomi

- Accursio, Mariangelo 249
Achillini, Giovanni Filoteo 30
Agamben, Giorgio 77, 247-248
Agrati, Annalisa 25
Agustín, Antonio 265
Alano da Lilla 140
Alberti, Leon Battista 14, 19, 48, 105,
120, 171-173, 180-182, 185-187,
195, 204, 207, 217-218, 222-
223, 227, 229-230, 253, 278-
279, 283-284
Alberto Magno 42-43
Alcántara, Julio 154
Alessandri, Caio Baldassarre Olimpo
27, 285
Alessandro VII, papa 233
Alexandro Magno 118
Alighieri, Dante 31, 60, 65-67, 78,
81-82, 88-89, 134, 137, 144,
285-286
Alston, Robin C. 234
Altmann Walter 208
Amigues, Suzanne 151, 153
Ammonio Marcellino 188
Antinori, Carlo 247
Aphtonio 110
Apuleio Madaurense, Lucio 19, 25,
27, 29, 61, 135, 161, 165, 243,
249, 271-272
Arbeiter, Achim 211
Arber, Agnes Robertson 148
Arbizzone, Guido 11, 27, 245, 271,
285
Argyropoulos, Ioannes 164
Ariani, Marco 7, 14-16, 37, 40, 48,
51-53, 59-60, 62, 64-65, 68-69,
72-74, 76, 78-80, 82, 84-87, 94,
109, 112, 122, 130, 137-138,
140-141, 159-163, 198-200, 202,
204, 212, 218, 220-222, 224,
240, 243, 251, 274-275
Ariosto, Ludovico 31, 287
Aristotele 34, 39, 56, 134, 161-164,
195, 279
Arnold, Rafael 174, 213
Aujoulat, Noël 40
Auliver 13, 21
Ausonio, Decimo Magno 121
Averlino, Antonio, detto Il Filare-
te 172-175, 177, 182-183, 188,
195, 278-279
Avicenna 42, 275
Badoer, Giovanni 25
Balbi, Giovanni 18
Balsamo, Jean 266
Balsamo, Luigi 259
Baptista Mantuanus 250

- Barbarigo, Francesco 255, 259
 Barbaro, Ermolao 255-256
 Barker, Nicolas 259
 Bartkowiak-Lerch, Magdalena 129, 137, 272, 285
 Basile, Bruno 44
 Baxandall, Michael 172
 Beinart, William 154
 Bellini, Enzo 63
 Bellini, Gentile 180
 Bellini, Jacopo 209
 Belo, Francesco 25, 32
 Beltramini, Maria 175
 Bembo, Pietro 13, 31, 89-90, 249, 258, 272, 285
 Beroaldo, Filippo il Vecchio 19, 27, 271-272
 Bertolini, Lucia 14
 Bertolucci, Piero 64
 Bettarini, Rosanna 39, 41
 Bevegni, Claudio 256
 Bianchi, Massimo 40
 Bigliazzi, Luciana 253
 Biondo, Flavio 187-189, 192, 250, 278
 Blasio, Maria Grazia 250
 Blunt, Anthony 266, 268
 Boccaccio, Giovanni 22, 29, 31, 34, 41, 66, 69, 81, 133, 135, 141, 167, 286
 Boezio, Severio 63, 72
 Bogdanović, Jelena 211
 Bolzoni, Lina 45
 Bonaventura, santo 83
 Bonora, Ettore 12
 Borghesi, Diomede 237
 Borsellino, Nino 32
 Borsi, Stefano 204, 210, 212, 214
 Branca, Vittore 247
 Brandenburg, Hugo 211
 Brittnacher, Hans Richard 167
 Broodbank, Cyprian 144
 Bruni, Leonardo 210, 250
 Bruno, Giordano 64, 287
 Buenz, Eric J. 147, 154
 Bundy, Murray Wright 40-41
 Buonarroto, Michelangelo 82
 Buondelmonti, Cristoforo 220
 Burckhardt, Jacob 201
 Burgundio da Pisa 42
 Burioni, Matteo 198
 Burnett, Charles 100
 Bury, John 185, 212-213
 Calasso, Roberto 254
 Calvesi, Maurizio 47-48, 105, 218
 Candida, Bianca 208
 Caneva, Giulia 157
 Canossa, Ludovico 22
 Canze da Brescia, Matthio 31
 Cappellano, Andrea 135, 138-139, 141, 221
 Cappello, Bernardo 285
 Cappello, Sergio 262, 266-267
 Caprioglio, Sergio 33
 Carbonell Esteller, Eduard 209
 Carpaccio, Vittore 180
 Carruthers, Mary 44-45, 164
 Caruso, Carlo 214, 231, 237, 245, 247, 273, 286
 Casagrande, Carla 40
 Casale, Vittorio 40, 109, 130
 Casella, Maria Teresa 17-19, 26, 105, 233
 Cassani, Alberto Giorgio 255
 Castelli, Paola 95
 Castiglione, Baldassare 21-24, 30, 265, 285
 Catino, Francesco 217
 Cavalcanti, Guido 16, 67
 Caviceo, Iacopo 24-25, 271-272

- Cecchini, Enzo 18
 Cecco d'Ascoli 67
 Ceresa, Marco Antonio 18, 25
 Charlet, Jean-Louis 244
 Chatzidakis, Michail 179
 Chiesa, Mario 12
 Chinellato, Laura 211
 Ciapponi, Lucia A. 12, 17-18, 32, 149, 214, 240-241, 243-244
 Cicerone 44-45, 70
 Cini, Giovanni 238-239
 Ciriaco d'Ancona 220, 278
 Clay, Jenny 151
 Clough, Cecil H. 260
 Coarelli, Filippo 211
 Colantuono, Anthony 262-263
 Colocci, Angelo 23
 Colonna, Francesco 7, 12-20, 25-26, 29, 32, 37, 39, 40, 42, 45-53, 60-61, 63-66, 68-73, 75-78, 80-82, 85-89, 91-94, 96, 98, 100-101, 104-105, 108-109, 111-112, 114-115, 117-118, 120-122, 125-126, 128-130, 132, 134, 137, 140-141, 148-149, 159-160, 175-176, 182, 197-200, 202-205, 209-210, 212-215, 218-219, 221, 223-225, 231, 235, 240-241, 243-248, 250-251, 253, 266, 269, 273-277, 279-280, 287
 Colonna, Stefano 218, 253
 Constance, Lincoln 155
 Contadini, Anna 100
 Contini, Gianfranco 11-13, 21
 Copernicus, Nicolaus 234
 Corabi, Gilda 250
 Corbin, Henry 62
 Cornaro, Caterina 89
 Cortesi, Paolo 106
 Corti, Maria 18, 25
 Corvinus, Mathias 175
 Crasso, Leonardo vedi: Grassi, Leonardo
 Crastone, Giovanni 241, 247
 Crema, Luigi 210
 Culianu, Ioan-Peter 77
 Curran, Brian 175, 187, 205, 208-209, 212, 218
 Curtius, Ernst Robert 133
 d'Achille, Paolo 40, 109, 130
 d'Este, Ercole 172
 d'Este, Leonello 172
 Da Silva, Miguel 23
 Daly, Peter M. 194
 Damascio (Pseudo-Dionigi) 63-64, 137
 Daniélou, Jean 59, 62
 Danin, Avinoam 150
 Dante vedi: Alighieri, Dante
 Darlington, C.D. 152
 Dati, Leonardo 14
 Davies, Martin 259
 Day, Jo 151
 De Rougemont, Denis 67
 Decembrio, Angelo 172
 Deforce, Koen 153
 Degenhart, Bernhard 209
 Della Lora, Francesco 238
 Della Mirandola, Pico vedi: Pico della Mirandola, Giovanni
 Della Schiava, Fabio 187
 Di Falco, Benedetto 31
 Di Felice, Claudio 30
 Dinocrate di Rodi 118
 Diodoro 213
 Dionisotti, Carlo 13, 27-28, 69, 233, 243, 248-250, 256-257, 261-262
 Dodd, Charles Harold 62
 Dolce, Lodovico 44

- Donati, Lamberto 105, 253, 261
 Donato, Girolamo 256
 Donkin, R.A. 152
 Dorez, Leon 264
 Dronke, Peter 232, 243, 245, 248, 251
 Du Souhait, François 268
 Duvoisin, Roger C. 151

 Eco, Umberto 146
 Efe, Asuman 153
 Egerton, Frank N. 147
 Elfassi, Jacques 244
 Elliott, Brent 147
 Equicola, Mario 28, 249-250
 Erben, Dietrich 172
 Esch, Arnold 177
 Esmeyjer, Anna Catharina 45
 Este, Isabella d' 26, 260
 Euripide 72
 Everson, Jane 165

 Fabbricotti, Emanuela 151
 Fane-Saunders Peter 167, 207-208
 Farrington, Lynne 143
 Fattori, Marta 40, 70
 Favorino, Guarino 247
 Febvre, Lucien 32
 Feliciano, Felice 176, 180, 259
 Fera, Vincenzo 257
 Ferrari, Michele Camillo 167
 Festo, Sesto Pompeo 244
 Ficino, Marsilio 64, 77, 95, 100
 Filelfo, Francesco 172-173, 188
 Filone di Alessandria 62
 Filostrato Flavio, Lucio 161-162, 165, 171
 Filostrato maggiore 110
 Finoli, Anna Maria 172, 174, 188
 Fiore, B. 62
 Flacco, Quinto Orazio 130

 Flavio, Biondo 187, 192, 250, 278
 Florentinus, Franciscus 238-239
 Folengo, Teofilo 12
 Fontanini, Giusto 247
 Fornari, Giuseppe 47, 49, 51, 61, 274-275, 286
 Fortini Brown, Patricia 166, 180, 208
 Fortunio, Giovan Francesco 25
 Foucault, Michel 77
 Freedman, Paul 153
 Fregoso, Federico 22
 Fubini, Elsa 33
 Fugger (famiglia) 236-237
 Fulin, Rinaldo 264
 Fumagali, Edoardo 233, 235-237, 240-241, 243, 247, 265, 273-274
 Fumée, Martin 268
 Furno, Martine 201-203, 207, 210-211, 213, 244

 Gabriele, Mino 7, 14-15, 37, 40, 45, 48, 51-53, 59-60, 62, 64-65, 68-69, 72-74, 76, 78-80, 82, 84-87, 94, 112, 130-131, 135-136, 138, 140, 159-163, 198-200, 202, 204, 212, 218, 220-222, 224, 240, 243, 251, 274-275, 286
 Gadda, Carlo Emilio 21
 Garbini, Giovanni 55-56, 80
 Garin, Eugenio 91, 95, 100, 164
 Garzoni, Andrea 256
 Gaurico, Pomponio 172
 Geanakoplos, Deno J. 164
 Gelli, Giambattista 29
 Gesner, Conrad 266
 Gesù Cristo 53-54, 58, 87
 Geymüller, Heinrich Adolf 97
 Ghinassi, Ghino 25
 Gibbs, Mary Laura 157
 Giehlow, Karl 95

- Gingerich, Owen 233-235
 Ginzburg, Carlo 111
 Giovanardi, Claudio 25, 30
 Giovanni Giocondo da Verona, Fra
 97
 Giovanni, santo 62, 80
 Giovio, Benedetto 233, 235
 Giuffrè, Liborio 41
 Giunteo, Pietro Fidenzio 33
 Gizzi, Barbara 250
 Gledhill, David 147
 Gnoli, Domenico 97
 Godwin, Joscelyn 148, 225, 239
 Gohory, Jacques 268
 Grafton, Anthony T. 176, 218
 Graheli, Shanti 266, 270
 Gramsci, Antonio 33
 Grassi, Leonardo 14-15, 17, 172, 174,
 188, 260, 262, 264
 Gregorio di Nissa 59
 Grieco, Alles J. 155
 Griggs, Tamara 160, 187, 217
 Grignani, Maria Antonietta 25
 Grohovaz, Valentina 266
 Grossatesta, Roberto vedi: Gross-
 eteste, Robert
 Grosseteste, Robert 131
 Grüner, Andreas 203, 208
 Guarna, Valeria 265, 270
 Guidoboni, Emanuela 150
 Guidubaldo di Montefeltro 14
 Günther, Hubertus 210-211
- Haas, C. 151
 Häberlein, Max 237
 Hair, J.B. 152
 Harprath, Richard 177
 Harris, Neil 233-234, 253, 255, 261-
 262, 265, 270
 Harrison, S.G. 152
- Hartmann, Katharina 33
 Harvey, Ruth 40-41
 Hasse, Dag Nikolaus 42
 Heckscher, William S. 205, 212
 Heemskerck, Marten van 175
 Helbig, Maciej 151
 Hermogene 110
 Hesberg, Henner von 209, 211
 Hofer, Philip 264, 266
 Holberton, Paul 146
 Holtus, Günter 30
 Homer 151, 247
 Horapollon 96
 Housman, Alfred Edward 232
 Hovaneissian, Michael 153
 Howes, F.N. 154
 Huber-Rebenich, Gerlinde 220
 Huelsen, Christian vide: Hülsen,
 Christian
 Hugonis de Sancto Victore 45
 Hülsen, Christian 96-98, 175, 185,
 194, 205
 Hünemörder, Christian 147
 Hunt, John Dixon 146
 Hurcombe, R. 152
- Imhof, Dora 221
 Infelise, Mario 254, 265
 Isidoro di Siviglia 103
 Iversen, Eric 188
- Jacob, Ernest Frazer 217
 Jamblico 96
 Janick, Jules 155
 Jenson, Nicolas 255
 Jeppesen, Kristian 185
 Jonson, Ben 233
- Kandeler, Riklef 151
 Kemp, Martin 182

- Kemp, William 144
 Kerver, Jacques 266
 Kiehn, Monika 151
 Kirkham, Victoria 145
 Klein, Robert 40-41
 Klimkiewicz, Anna 8, 91, 103, 138, 146, 198, 276, 287
 Knechtel, Miriam 197, 199, 205, 230, 276, 287-288
 Koch, Nadia J. 95, 159, 161, 172, 209, 278, 288
 Koerper, Henry 151
 Kolls, A.L. 151
 Kovacsovics, Wilfried K. 209
 Kozakiewicz, Helena 238
 Krocak, Jerzy 96
 Kramer, Johannes 30
 Kraye, Jill 254
 Kumbaric, Alma 157
 Kuon, Peter 167

 La Fontaine, Jean 268
 La Monnoye (de), Bernard 246-247
 Labno, Jeannie 238
 Lanci, Antonio 40
 Landino, Cristoforo 16, 18-19
 Laue, Hartmut 213, 217, 283, 289
 Laughlin, James 144
 Laureys, Marc 187
 Lausberg, Heinrich 110
 Leach, Neil 182
 Leatherbarrow, David 171
 Lefavre, Lian 218, 229, 283-284
 Leicht, Pier Silverio 262
 Lenzoni, Carlo 29
 Leone Ebreo 63
 Liburnio, Nicolò 34
 Liccaro, Vincenzo 40-41
 Limone, Vito 59
 Linnaeus, Carolus 147

 Lippomano Tommaso 256
 Lombardelli, Orazio 33-34
 Lorenzo il Magnifico 48
 Lowry, Martin 253-256, 259-263
 Lucano, Marco Anneo 138, 232
 Luciano di Samosata 110
 Ludwig, Walther 220
 Luna, Fabrizio 30
 Lutrell, Anthony 185
 Luzio, Alessandro 28

 Mabblerley, David J. 152
 Maber, Richard 247
 MacDougall, Elizabeth Blair 146
 Macrobio, Ambrogio Teodosio 63, 70, 130
 Maffei, Sonia 8, 109, 279, 289
 Maher, Lorna 146
 Mancini, Marco 17
 Manieri, Alessandra 110
 Mantegna, Andrea 180
 Mantuanus, Baptista 250
 Manutius, Aldus vedi: Manuzio, Aldo
 Manuzio, Aldo 7, 32, 69, 72, 143, 174, 247, 253-255, 258-264, 266, 270, 280-281
 Manzanedo, Marcos F. 40
 Marcanova, Giovanni 160, 176, 180, 185, 209
 Marchand, Prosper 267
 Mardersteig, Giovanni 253, 257, 259, 265
 Marescotti, Giorgio 34
 Margolin, Jean-Claude 269
 Marini, Nicoletta 110
 Martin Jean 51, 266
 Martin, Henri-Jean 32
 Marziale 30
 Marziano Capella 29
 Massinissa 70

- Matton Sylvain 269
 May, Markus 167
 Mazzacurati, Gianfranco 13
 Mazzanti, Marta Bandini 155
 Mazzucchi, Carlo Maria 63
 Medail, Frederic 156
 Medici, Giuliano de' 22
 Mengaldo, Piervincenzo 18
 Miccoli, Maddalena 217
 Michałowska, Teresa 138
 Middleton, Karen 154
 Miesse, Hélène 25
 Miłobędzki, Adam 238
 Miranda, Pico vedi: Pico della
 Mirandola, Giovanni
 Mitchell, Charles 159-160, 166, 176,
 178, 217
 Mittenhuber, Florian 219
 Mocan, Mira 45
 Moncho, José Rafael 42
 Montanari, Massimo 155
 Montefeltro Guidobaldo I 14, 262
 Moreschini, Claudio 59
 Morgan, Luke 146
 Morisi, Anna 250
 Moutsopoulos, Evaghélos 40
 Muecke, Frances 192
 Müller, G.M. 172-173
 Muñoz, J. Mark 154
 Muzzarelli, Giovanni 249, 285

 Nauert, Charles G. 149
 Nebinger, Gerhart 237
 Nemesio d'Emesa 42
 Nemesio vedi: Némesius d'Emèsa
 Nenci, Francesca 70
 Nerdinger, Winfried 210
 Niebaum, Jens 210-211
 Niutta, Francesca 250
 Nodier, Charles 269

 Nuovo, Angela 264
 Nygren, Anders 59

 Odasi, Michele 13
 Oettinger, April 146
 Olimpo da Sassoferrato vedi: Alessandri,
 Caio Baldassarre Olimpo
 Omero 72, 135, 138
 Onians, John 172-173
 Origene 59, 62
 Orlandi, Giovanni 223, 262
 Orlando, Liliana 21
 Ostler, Heinrich 40
 Ovidio Nasone, Publio 120

 Öztürk, Munir 153

 Paich, Slobodan Dan 156
 Palmer, Richard 155
 Palmieri, Matteo 29
 Panofsky, Erwin 161
 Pantazi, Helen 156
 Paolo Diacono 244
 Paolo, santo 87
 Pascoli, Giovanni 33
 Pater, Walter 244
 Pazzi de' Medici, Alessandro 23
 Peirone, Luigi 34
 Pelosi, Olimpia 98, 204
 Perifano, Alfredo 269
 Perotti, Niccolò 19, 244, 271-272
 Persio 29
 Perucchi Giulia 217
 Petrarca, Francesco 22, 29, 39, 41, 43-
 44, 66, 69, 81, 257, 260, 287, 292
 Petrucci, Armando 32
 Petrucci, Carlo Alberto 94
 Petrucelli, L. 148
 Pettazzoni, Rafaele 92
 Petteruti Pellegrino, Pietro 250

- Piazzoni, Ambrogio M. 40-41
 Pico della Mirandola, Giovanni 48, 64, 100, 165, 255
 Piemontese, Michele Angelo 100, 102
 Pierno, Franco 263
 Pietro, santo 211
 Pietrzak-Thébault, Joanna 253, 255, 280, 290
 Pimenov, Michael G. 155
 Pio, Giovan Battista 19, 27-28, 243, 249-250
 Pittaluga, Mary 94

 Plaat, Deborah van der 146
 Plaitakis, Andreas 151
 Platone 54-57, 61-62, 70, 78, 80, 192, 195, 221, 256, 275
 Plauto, Tito Maccio 29
 Plebani, Tiziana 255, 260-262
 Plinio Gaio Secondo, il Vecchio 212-213
 Plinio, il Giuniore 97-98, 120
 Pliny (Plinio Gaio Secondo, il Vecchio) 149, 167-168, 170-171, 185
 Plotino 39, 62
 Plutarco 61, 138
 Poliziano, Angelo 105, 255
 Polizzi, Gilles 51, 269
 Popelin, Claude 223, 225
 Popp, Dietmar 238
 Porfirio 62-63
 Porticelli, Franca 129
 Pozzi, Giovanni 12, 17-20, 26, 32, 48, 52-53, 59, 105, 140, 149, 157, 214, 219, 222-225, 233, 240-241, 243-244
 Pozzi, Mario 24
 Prehn, Alwin 244
 Priki, Efthymia 145
 Prisciano di Cesarea 110
 Procaccioli, Paolo 16
 Proclo 40
 Protagoras 173
 Pseudo-Dionigi vedi: Damascio
 Pseudo-Dionigi, l'Arcopagita 63
 Quezel Pierre 156
 Quintiliano, Marco Fabio 45, 130, 133
 Quondam, Amedeo 22, 260, 262, 265
 Rabe, Hugo 110
 Radcliffe-Smith, Alan 147
 Raffarin-Dupuis, Anna 187
 Rasch, Jürgen 211
 Rautenberg, Ursula 265
 Raybould, Robin 95
 Rebonato, Viviana 180
 Reeds, Karen Meier 154
 Refini, Eugenio 117
 Reichert, Folker 220
 Reiser, Thomas 8, 148-149, 197-199, 203-204, 224
 Renier, Rodolfo 28
 Renouard, Antoine-Augustin 259, 265, 269
 Rhizopoulou, Sophia 143, 146, 148-149, 154, 156-157, 235, 281, 290-291
 Rhodes, Dennis E. 152
 Ricci, Laura 26
 Ridolfi, Roberto 253
 Rieber, Albrecht 237
 Riedl, Clare 131
 Riet, Simone van 42
 Rigoni, Mario Andrea 44
 Rijkers, F. 221
 Rischpler, Susanne 44-45
 Rispoli, Gioia M. 40
 Rossi, Paolo 45
 Rozzo, Ugo 45, 266
 Russell, James 149, 231, 233-235, 240, 273, 291

- Rykwert, Joseph 182
- Sabbatino, Pasquale 31
- Sachet, Paolo 254, 269
- Salsano, Fernando 41
- Salviati, Leonardo 27
- Scapecchi, Piero 253-254, 257-258, 260, 264-265
- Scarsella, Alessandro 254
- Scazzoso, Piero 63
- Schaller von Weyer, Friedrich David 236-238
- Schirren, Thomas 171
- Schlosser, Julius von 166, 172
- Schmitt Annegrit 209
- Schönberger, Otto 165
- Schulz, Anne Markham 210, 238
- Schwab, M. Elisabeth 104, 213, 217, 220, 283, 291-292
- Schwindt, Jürgen Paul 171
- Scipione Africano 70
- Scipione, Emiliano 70
- Scroffa, Camillo 32-33, 246, 271-272
- Secchi Tarugi, Luisa 255, 262
- Segre Ada 146
- Segre, Cesare 12, 167
- Sforza, Francesco 172
- Sicard, Patrice 45
- Sidonio, Apollinare 29
- Siebert, I. 221
- Signorini, Rodolfo 180
- Sillasoo, Ülle 154
- Simon, Ralf 198
- Simonetti, Manlio 59
- Sinesio, di Cirene 63, 131
- Sisa, József 238
- Slater, John Herbert 144
- Smith, Margaret M. 265
- Sokolski, Jacek 96
- Spinosa, Giacinta 40-41
- Stannard, Jerry 147, 151
- Stecchi, Tarugi L. 235
- Stewart, Kirsty 149
- Stewering, Roswitha 146, 208-209, 214
- Stichel, Dorothea 233, 263
- Stierli, Martino 198
- Stückelberger, Alfred 219
- Suckale, Robert 238
- Sultzbach, Giouanni 30
- Sultzbach, Ioannes 31
- Svetonio 29
- Sykora, K.V. 154
- Szafrńska, Malgorzata 148
- Szépe, Helena Katalin 144
- Talete 226
- Tamani, Giuliano 256
- Tammaccaro, Sara 180
- Tarsia, Giovanni Maria 34
- Tavernor, Robert 182
- Tavoni, Mirko 11-12, 14
- Tayoub, Ghaleb 153
- Teocrito 55
- Tesauro, Emanuele 34-35, 245-246, 248-249
- Theophrastus 151
- Theuer Max 182
- Tifi vedi: Odasi, Michele
- Tinto, Alberto 259
- Tisano, Vincenzo 31
- Tolomeo, Claudio 23-24, 219
- Toma, Claudia Crina 151
- Tomasin, Lorenzo 253
- Torre, Andrea 44
- Torresano, Andrea 255, 264, 280-281
- Tosetti Grandi, Paola 180
- Toynbee, Jocelyn M.C. 213
- Treviso, da Eliseo 253
- Trifone, Pietro 32-33, 246

- Trissino, Gian Giorgio 24
 Trovato, Paolo 25
 Tucker, Arthur O. 153
- Ugo da S. Vittore 40-41, 45
 Ugucione da Pisa 18-20, 285
 Ullrich, Wolfram R. 151
- Valenti, Gianluca 25
 Valeriano, Pierio 23-24
 Valli, Luigi 67-68
 Van Riet, Simone 42
 Vasari, Giorgio 161, 201, 287
 Vecchio, Silvana 40
 Vedova, Giuseppe 33
 Verbeke, Gérard 42
 Verità, Girolamo 28
 Verville, de Bérolade 267-268
 Vignali, Luigi 24-25
 Vimercati, Emmanuele 61
 Vitale, Maurizio 30
 Vitrioli, Diego 33
 Vitruvio Pollione, Marco 97, 104, 120,
 168, 171, 181, 200, 203
- Wagner, Klaus 262, 264
- Walker, Daniel Pickering 40
 Watteau, Antoine 51
 Weddle, Robert 146
 Weigle, Fritz 236-237
 Wellisch, Hans 147
 Wember, Heinrich 237
 Weyer, David 236
 White, Ian 145
 Wiebenson, Dora 238
 Wilson, Nigel 256
 Winckelmann, Johann Joachim 166
 Winckler, Dr (Oberlehrer in Colberg)
 244
 Wind, Edgar 64
 Woodhouse, Elisabeth 145
 Wrede, Henning 177
 Wulfram, Hartmut 223
- Yaltrik, Faik 153
 Yates, Frances Amelia 45, 164, 189
- Zaccarello Michelangelo 253
 Zambon, Francesco 45, 99
 Zavatta, Bartolomeo 246
 Zeidberg, David S. 233, 260
 Zeno, Apostolo 233

Indice dei luoghi

- Alicarnasso 96-97, 118, 213
Arcadia 166
Athos, Monte 118
Atlantide 138, 221
Augsburg 236-237
- Bari 212
Basilea 95, 204
Boretto 208
- Canosa 212
Capo di Bove 212
Catania 205
Citera 51, 104, 122, 137-140, 183, 213, 217-220, 229, 283
Cividale 211
Cythera vedi: Citera
- Delos, Island 144-145
- Eden 99, 135
Egeo 220
Egitto 55, 96, 107
Elicona, Monte 122
- Ferrara 165, 172, 208
Firenze 29, 48, 50, 72, 83, 210, 253
- Gerusalemme 57, 135, 211
- Kraków 238
- Libia 136
Lyon 236, 250
- Mediterranean region 48, 51-52, 150, 152-154, 156-157, 282, 291
Milano 172
Modena 208, 233
- Napoli 21, 31
Northern Italy 155, 164
- Padova 33, 209, 259
Paradiso 85, 135
Plusiapolis 173, 183
Pompei 209
- Ravenna 209, 213
Rimini 209, 212
Roma 32, 48, 50, 53, 208, 212, 218, 229
- Samothrake 178
San Miniato 210

Indice dei luoghi

Šempeter 209

Trani 212

Treviso 160, 218, 253

Sforzinda 172

Siena 233, 235-239, 241-244, 247, Vaticano 185-186, 208

273-274, 286

Venezia 48, 50-52, 70, 72, 83, 89, 97,

103, 210-211, 259, 263, 265

Torino 34

Indice dei personaggi

- Alcinoo 135, 137
Anassarete 19
Apollo 126
Ardelia 25
Atreo 19
Atteone 26
Atti / Atys 242
Aurora 84, 125, 240
- Bacco 122
Beatrice 65, 80, 130
- Calipso 138
Carmenta 250
Corrado 13
Cupido 84, 123, 126, 140, 217
- Dafne 126
Diana 26, 39, 41, 43
- Eleuterillida vedi: Eleuterillide
Eleuterilyda vedi: Eleuterillide
Eleuterillide 134-135, 241-242
Eros 135, 138
Europa 123
- Febo 125
Fidentio 34, 246
- Giganti 127
Giove 39, 123
- Iside 107-108
Isis vedi: Iside
- Kairos 121
- Leda 122
Logistica 101, 115, 120, 191-192
Luna 125
- Marte 122
Medea 19
Medusa 116, 122, 186
Mercurio 122, 126
Minerva 20, 122
Muse 118
- Narciso 19
- Occasio 121
Orione 125
- Pasquino 249
Pegaso 122
Pentheo 242
Perseo 122

- Polia 19, 29, 32, 37, 39-41, 43, 45-46, 51, 65, 74, 76-81, 83-85, 89, 93, 105-107, 112, 116, 123-124, 130, 137-138, 140, 144-145, 162, 193, 217, 219, 236, 242, 246-248
- Polifilo 8, 19-21, 29-30, 32, 34, 39, 41-43, 44, 51, 60, 71, 73-75, 78, 80, 82-85, 88-89, 93, 95-96, 98, 100-102, 104-105, 107-108, 111-118, 120-121, 123-125, 127-135, 137-140, 144-145, 160, 162-163, 165-166, 168, 170-174, 176, 180-181, 183-187, 190-194, 201, 217, 219-222, 230, 239, 242-243, 246-248, 250-251, 267, 269, 272-273, 275, 278-279
- Poliphilo vedi: Polifilo
- Priapo 94, 112
- Semele 123
- Teseo 19
- Thelemia 241
- Tifi 13
- Venere 39, 41, 84, 104-105, 107, 122, 126, 130-131, 137-140, 217, 219, 225
- Venere Pysizoa 112-113, 116, 124, 279
- Veniexiana 25
- Vulcano 126

Il capolavoro di Francesco Colonna rimane oggi solo parzialmente indagato nelle sue componenti intertestuali, contenutistiche e lessicali, anche se l'incunabolo pubblicato da Aldo Manuzio nel 1499 ha sempre invitato a una discussione intorno ai contenuti, ai modi e alle finalità dell'opera che si mostra una *summa* del sapere umanistico-rinascimentale.

Il presente volume propone una lettura interdisciplinare dell'*Hypnerotomachia Poliphili* finora mai sperimentata; i dodici saggi qui raccolti sono testimonianze di un viaggio intellettuale ancora in corso che abbraccia questioni specifiche di differenti branche scientifiche e discipline: archeologia, architettura, storia dell'arte e critica d'arte, iconografia e iconologia, filosofia, scienze umane e sociali, filologia classica e medievale, linguistica e retorica, storia della letteratura italiana, letteratura greca, matematica e geometria e, infine, botanica e ecofisiologia delle piante...

<https://akademicka.pl>

