

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 4 / Issue no. 4

Dicembre 2011 / December 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 4) / External referees (issue no. 4)

Edoardo Fumagalli (Université de Fribourg / Universität Freiburg)

Ida Merello (Università di Genova)

Fabio Pierangeli (Università di Roma “Tor Vergata”)

Gino Ruozi (Università di Bologna)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Manzoni e i dintorni della “Tirannide”*
VALTER BOGGIONE (Università di Torino) 3-35
- Balzac palimpseste*
PATRIZIA OPPICI (Università di Macerata) 37-64
- Jacques Rivette ou les jeux du bricoleur*
FRANCESCA DOSI (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 65-88
- Un libro-labirinto. Echi di Borges in “House of leaves”
di Mark Z. Danielewski*
MARIANO D’AMBROSIO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 89-109

MATERIALI / MATERIALS

- ‘Lupi d’autore’ nel panegirico ad Avito di Sidonio Apollinare
(carm. 7, 361-368)*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 113-129
- Il “Sogno” di un collezionista del Seicento napoletano. Maurizio
Di Gregorio tra riscrittura e plagio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento – Lecce) 131-147
- “Quello splendido faber”. Sui destini moderni di una citazione dantesca*
ROSARIO VITALE (Université de la Sorbonne – Paris IV) 149-167
- Padre Bresciani nel “Cimitero di Praga”. Eco, riscrittura, citazione*
EMILIANO PICCHIORRI (Università di Roma “Tor Vergata”) 169-186

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *Rendering: traduzione, citazione, contaminazione.
Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, Roma, Palombi, 2010
LAURA DA RIN BETTINA 189-193
- [recensione/review] *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*,
a cura di C. Casero e M. Guerra, prefazione di L. Hutcheon, Reggio Emilia,
Diabasis, 2011
ELISABETTA MODENA 195-200



DANIELA CARACCIOLO

**IL “SOGNO” DI UN COLLEZIONISTA
DEL SEICENTO NAPOLETANO.
MAURIZIO DI GREGORIO TRA RISCrittURA
E PLAGIO**

“La riscrittura totale di un’opera”¹ è sempre un fenomeno problematico, legato alle più diverse motivazioni letterarie o stilistiche e spesso difficilmente decifrabile al di là della semplice constatazione che un testo si ripete in un altro. Un caso esemplare è rappresentato dal *Sogno* seicentesco del frate domenicano e accademico Ozioso Maurizio Di Gregorio (1581-1652),² pubblicato nel 1614 in coda a una raccolta di

¹ Cfr. I. Baldelli, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, p. 241.

² Originario della Sicilia, frate Maurizio si trasferì a Napoli, dove si spense nel 1652 (la notizia si ricava dal manoscritto conservato presso la biblioteca della basilica di santa Sabina a Roma, alla segnatura AGOP XI-1530, *Historia Chronologica del Convento di S. Caterina al Formello*, 1713, cc. 260-262). Entrò a far parte dell’Accademia degli Oziosi, dopo aver lasciato presso il convento di Santa Caterina a Formello una poderosa collezione enciclopedica sistemata nel 1674 in “una nobile e ben intesa galleria” (ivi, c. 262r). Per una biografia sul domenicano si veda l’esaustivo contributo di C. Longo, *Il convento di S. Antonio a Cammarata (1509-1866) e il suo*

poesia sacra destinata a celebrare i misteri del Rosario (*Rosario delle stampe de tutti i poeti e poetesse antichi e moderni di numero 500*)³ che l'autore stesso definisce “una bizzarria stravagante”;⁴ e ripubblicato nella postuma *Encyclopedia [...] omnium scientiarum circulus [...] in quatuor libros contra gentiles* del 1653. Il carattere di *corpus* quasi integralmente citazionale del *Sogno*, infatti, lo raccomanda come tipico esempio dell'enciclopedismo seicentesco, in strettissimo rapporto con alcune fonti note e meno note del tardo Cinquecento e dunque in precario equilibrio fra classicistica *imitatio* e appropriazione integrale al limite del plagio.

Il *Sogno* del 1614 è molto vicino ai sogni letterari, “*loci communes* del meraviglioso onirico”⁵ ben noti alla tradizione letteraria cinquecentesca. L'autore sviluppa infatti alcuni temi caratteristici di questo genere, immaginando di addormentarsi e di vedere

“[...] Apollo con le sue Muse, in quella guisa che nel poggio di Parnaso albergano, dai quali comandato mi venne che al mondo dimostrassi la sapienza dell'antifrasata Accademia Oziosa illustrissima di sangue, d'ingegno, guidata da quel meraviglioso intelletto del Sig. Gio. Battista Manso Cavalier Napoletano”.⁶

“*Necrologio*”, in “*Archivium Fratrum Praedicatorum*”, LVII, 1987, pp. 186-187. Si precisa che per le citazioni tratte da testi antichi sono stati seguiti nel corso del presente contributo criteri parzialmente conservativi per agevolare la lettura e favorire la comprensione.

³ Ci riferiamo all'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura B. Branc. 79 A 36. Si veda S. Ussia, *Le Muse Sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999, p. 25 e G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, pp. 141-142.

⁴ Cfr. M. Di Gregorio, *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, Napoli, Beltrano, 1625, p. 49.

⁵ Cfr. M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 210.

⁶ M. Di Gregorio, *Sogno*, in Id., *Encyclopedia... omnium scientiarum circulus... in quatuor libros contra gentiles*, Napoli, Beltrano, 1653, p. 735 (d'ora in poi *Encyclopedia*).

Nell’ambito di tale investitura il *Sogno* richiama non a caso l’“ingegnosa contesa del signor Capaccio”,⁷ ossia la discussione fra Giulio Cesare Capaccio e il domenicano Tiberio Carafa sulla preminenza della poesia o dell’oratoria, con la quale si era appunto inaugurata l’attività della napoletana Accademia degli Oziosi.⁸ Di Gregorio, seguendo la strada segnata da Capaccio e la classica distinzione tra *favola* e *historia* in poesia, sottolinea il parallelismo fra l’attività del poeta e quella dell’oratore secondo i termini del dibattito cinquecentesco.⁹ L’inaugurale tenzone oziosa costituisce allora l’opportuna cornice dell’ambiziosa impresa del *Sogno*, che vuole riaffermare l’inalterabile prestigio della poesia.

Proprio ad una storia della poesia ovvero al discorso *De’ poeti in generale, et formatori d’Epitaffi, e Pasquinate in particolare*, inserito da Tommaso Garzoni nella sua enciclopedica *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585),¹⁰ il *Sogno* attinge con assoluta fedeltà per raccogliere i suoi materiali. La corrispondenza degli autori antichi utilizzati e dei passi citati letteramente è infatti quasi completa, anche se l’autore rimescola e riorganizza diversamente le sue fonti. Basti solo un esempio di questa speculare ripresa, che testimonia l’eccezionale fortuna delle opere garzoniane nel XVII secolo:

⁷ Cfr. *ivi*, p. 734.

⁸ Si veda G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell’Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, cit., pp. 114-117.

⁹ Si veda il fondamentale M. Fumaroli, *L’Âge de l’Éloquence. Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance ou seuil de l’époque classique*, Genève, Droz, 1980.

¹⁰ Sul Garzoni e la sua *Piazza* si veda P. Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pavini, 1980; E. Vita, *Il teatro delle meraviglie. Piccola enciclopedia delle professioni della piazza dal Garzoni ai nostri giorni*, Ravenna, Essegi, 1990; B. Collina, *Due selve in una piazza. Due fonti della “Piazza universale di tutte le professioni del mondo” di Tommaso Garzoni*, in “Filologia e critica”, XVI, 1991, pp. 187-230; A. Battistini, *Un’enciclopedia manierista*, in “Intersezioni”, XVII, n. 3, 1997, pp. 47-77.

“Varie furono l’opinioni de scrittori, impercioché Veneto Vescovo di Pozzuoli, come quegli, che delle historie era investigatore singolare, la tirò sin quasi a gli anni di Nembrotto, gran tempo de Mosè prima, Leontio appresso a Greci fu di parere, che ella avesse principio; adducendo per testimonio Barlaan Calavrese suo precettore, il quale disse l’antico Teologo, e poeta Museo, esser fiorito al tempo di Foroneo Re de gli Argivi [...]. Ma Paolo da Perugia, Orfeo per ritrovarse l’assegna, ne gli anni di Laomedonte Re di Troiani, molto più de gli altri moderno, ma sia come esser si voglia, o più o meno lo suo nascimento antico, non si potrà per tanto negare, che tutte l’altre scienze di chiarezza ella non avanzi, e di splendore, in quella guisa, che il Sole di luce avanza tutte le stelle [...]. E finalmente Esiodo, e in vero se non fusse il poeta perfettamente Teologo, quel Dio dell’Universo, che chiamaron Enfoph de gli Ebrei, cioè infinità incomprendibile, Orfeo non l’avrebbe chiamato notte, nella maniera, che l’Areopagita Caligine nominollo, de cui altamente intese Vittoria Colonna in quel sonetto *Signor, che in quella inaccessibil luce / Quasi in alta caligine ne ascondi*”.

“È vero, che dalla sua origine sono discordij i Scrittori fra loro, perché Veneto Vescovo di Pozzuolo grandissimo investigatore d’historie, vuole, che sia più antica di Mosè, e che sia nota quasi al tempo di Nembrotto. Ma Leontio, tiene, ch’ella avesse il suo principio presso a’ Greci, e adduce Barlaan Calabrese suo precettore, il quale diceva Museo antico Teologo, e Poeta asser fiorito [...] al tempo di Foroneo Re de gli Argivi. Ma Paolo Perugino le assegna Orfeo per inventore, il qual fu al tempo di Laomedonte Re de’ Troiani, e per questo molto più moderno. Non dirò una minima parte de’ fregi suoi perché questa avanza tutte le altre scienze di chiarezza, e splendore, come l’occhio di Febo avanza tutte le stelle di luce, che non sono nel firmamento; e se il Poeta fosse Teologo perfetto, quel Dio dell’universo che gli Ebrei chiamano Hensoch, cioè, infinità incomprendibile; Orfeo Teologo, e Poeta non l’avrebbe chiamato notte, a quella guisa, che Dionisio l’Areopagita lo chiama caligine, della quale intese altamente, come tutti i sacri, e mirabili componimenti suoi, la Illustrissima Signora Vittoria Colonna in quel Sonetto, *Signor che in quella inaccessibil luce / Quasi in alta caligine t’ascondi*”.¹¹

1. Dal “Sogno” al “Sogno”: il ri-uso di un’opera altrui

Non è difficile indovinare le motivazioni che hanno condotto l’autore a ripubblicare la sua opera del 1614 nella *Encyclopedia*, col titolo *Sogno, nel quale sono non solo tutte l’historie, nelle quali si fondano le favolose poetiche ma ancora le dichiarazioni di tutt’altre minuzzarie della Poesia*.¹² Inserito in una compilazione tipica del gusto enciclopedico seicentesco, singolare congerie di teologia, astronomia, geografia, storia, letteratura,

¹¹ Rispettivamente: M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., pp. 736-737 e T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Bertano, 1588, p. 922.

¹² Cfr. M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 734.

antiquaria, impresistica ed erudizione naturalistica, anche il *Sogno* si complica e la semplice storia o difesa della poesia si trasforma in un'enciclopedica “immagine del mondo”.¹³

Nella sequenza iniziale il *Sogno* ricalca lo stesso andamento dell'edizione 1614; ma l'investitura delle Muse e la storia della poesia fungono ora da supporto inaugurale a un nuovo discorso organizzato in quattro *Trionfi*, tutti decorati con architetture e immagini: il *Trionfo di Apollo*, il *Trionfo di Minerva*, il *Trionfo di Nettuno* e il *Trionfo di Plutone*. Nel *Trionfo d'Apollo* sono collocati i simulacri delle divinità che governano le arti della medicina, della musica e della poesia, insieme alle personificazioni astrologiche; nel *Trionfo di Minerva* l'autore immagina di ornare la città di Atene con un ciclo di “uomini illustri” ed erigere un'Accademia della Sapienza con le immagini dei filosofi antichi; il *Trionfo di Nettuno* è paragonato a una grandiosa “tela delle cose marittime”,¹⁴ un'intricata classificazione delle divinità marine e di straordinarie creature acquatiche; nel *Trionfo di Plutone*, infine, leggiamo una descrizione dei tre regni oltremondani modellata sull'*Eneide*. A questo punto della finzione il poeta immagina di essere svegliato dall'Aurora per difendere la poesia dagli attacchi di Metafisici, Matematici, Filosofi, Logici e Oratori, riproponendo lo stesso dialogo in versi che concludeva la prima versione del *Sogno*. I nuovi *Trionfi* risultano così incorniciati da materiali prelevati dall'edizione precedente.

L'edizione 1653, molto più di quella 1614, si presenta come fitto intarsio di citazioni e prestiti da fonti antiche e volgari, con una precisione di prelievi al limite del plagio che non si limita al caso già ricordato di Tommaso Garzoni. Un rapporto più stretto, in particolare, stringe insieme il

¹³ Cfr. C. Lombardi, *Enciclopedia e letteratura. Retorica, poetica e critica in una enciclopedia di primo Seicento*, Napoli, Mediateca del Barocco, 1993, p. 41.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 770, sottolineatura nostra.

Sogno 1653 ad un'opera pubblicata nel 1583 per i tipi di Orazio Salviani: il *Compendio della selva poetica, distinta in teatri* dell'accademico Giovan Battista Rinaldi, noto per aver fondato a Napoli un'Accademia volta allo studio di matematica, storia, geografia, filosofia, poesia ed eloquenza (al suo estinguersi, l'istituzione diede origine all'Accademia degli Svegliati, intorno al 1586).¹⁵ Rinaldi presenta il suo libro, nell'*Avviso ai lettori*, come una

“[...] Selva Poetica, dove vo spiegando le finzioni de' Poeti, fatica molto utile per intelligenza di quelli [...] né men giovevole impresa per coloro che versano ne gli scritti di Platone e di Aristotele. [...] nel Compendio si ha (benché con brevità) quel che appartiene all'esplicazion de' Poeti. Sì che li scolari di umanità ne potranno qualche utile cavare [...]”.¹⁶

L'impresa è ambiziosa, perchè il numero delle “finzioni de' Poeti” è tanto cospicuo da apparire appunto come una “selva” che è necessario organizzare in *Teatri* (identici nella loro sequenza ai *Trionfi* del Di Gregorio), tutti preceduti da un proemio, da una dedica (o da un avviso ai lettori) e provvisti di sonetti encomiastici conclusivi: il *Teatro d'Apollo* è dedicato ai fratelli Francesco e Mario Curtes, figli dell'accademico rinaldiano Mario de Curtes, presidente del Consiglio e vice gran protonotaio del regno sotto il regno di Filippo II; il *Teatro di Minerva* è rivolto a Fabio Marchese, giureconsulto e vicecancelliere del Collegio di Napoli; il *Teatro di Nettuno* è dedicato a Girolamo Colonna, mentre il *Teatro di Pluto* a Ferrante Carafa, duca IV di Nocera, illustre mecenate

¹⁵ Si veda M. S. Pezzica, *Una galleria di intellettuali nel poema inedito di Giulio Cortese*, in “Rassegna della letteratura italiana”, LXXXVIII, 1984, pp. 117-145. Del Rinaldi si ricorda la cura degli scritti accademici (lezioni, orazioni, dispute) dati alle stampe sotto i seguenti titoli: *Academia in dialogo distribuita* (Napoli, Carlino, 1576); *Academica altera. Quibus lectiones variis de rebus in Io. Bap. Rainaldi Academia recitate continetur* (Napoli, Carlino, 1579); *Academica tertia* (Napoli, Salviani, 1580).

¹⁶ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica, distinta in teatri*, Napoli, Salviani, 1583, pp. 7-8.

legato al filosofo Bernardino Telesio. L'ordinata distribuzione delle immagini poetiche consente così di raggruppare i temi secondo il campo di influenza di ciascuna divinità:

“[...] m'ha parso convenevole ridurre i loro pensieri in *teatri* e in *pitture*, dove sono locate per ordine molte *immagini*, sotto le quali sono quelle velate, l'immagini l'ho prese da i primi della filosofia inventori, cioè da Poeti, e a quelle ho aggiunte le naturali per mostrarvi che la nostra fatica è una mistione di cose finte, e vere”.¹⁷

Dal punto di vista contenutistico, alle notizie ricavate dagli autori antichi (con la probabile mediazione dei numerosi volgarizzamenti cinquecenteschi) Rinaldi affianca voci di altra natura. È presumibile per esempio che *Le immagini con la sposizione de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (1556), proprio per la loro finalità descrittiva, abbiano costituito un ricco repertorio tematico a cui attingere per la rappresentazione delle divinità figurativamente più complesse. Gli intenti e la metodologia del Rinaldi sono infatti simili a quelli impiegati da Cartari, che propone diversi ‘simulacri’ per la stessa divinità¹⁸ a vantaggio di “Poeti e di dicitori di prose che ne trarranno giovamento, perché quelli e questi, hanno bisogno spesso di descrivere qualcuno de i Dei de gli antichi e raccontare tutti i suoi ornamenti”.¹⁹ Anche Rinaldi, nel suo ideale di completezza, crea delle iconografie decisamente inconsuete e unisce più simboli nella stessa divinità. Mentre però Cartari utilizza solo delle fonti letterarie,²⁰ spesso Rinaldi si serve anche di altre fonti, come quando (a proposito delle Muse)

¹⁷ Ivi, p. 12. Sottolineatura nostra.

¹⁸ Cfr. A. Lazzari, *L'ideale classico nell'opera di Vincenzo Cartari*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1998, p. 178.

¹⁹ Cfr. V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Lione, appresso Stefano Michel, 1581, avviso ai lettori.

²⁰ Si veda G. Pasini, *Continuità, distacco, conoscenza*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2005, pp. 103-104.

cita la collezione di medaglie antiche di Giovan Vincenzo Della Porta, fratello del più noto Giovan Battista e studioso di antichità e scienze naturali:²¹

“L’immagine delle Muse l’ho situate nel Teatro d’intorno il fonte Castalio per lo più conformi a quelle, le quali mi ha date ritratte da certe medaglie antiche il signor Giovan Vincenzo Della Porta non men curioso dell’antichità, che in tutte le prime discipline eccellente. [...] In questa sta Clio con una citara antica, ma io l’ho fatta con una tromba per mostar le lodi, ch’ella fa risonare per li fatti de gli uomini illustri. Euterpe con due tibie. Talia con una maschera, e con una mazza nodosa d’Ercole: a cui vogliono fosse la comedia dedicata. Melpomene con un mascherone in segno della Tragedia. Terpsichore con la citara. Erato con la lira, e con i lunghi capelli come datrice dell’elegia. Polihinnia col barbita da una mano, e con la penna dall’altra. Urania ivi con le seste fa un cerchio, ma l’ho fatta con la sfera poiché a lei s’attribuisce l’astrologia. Calliope con un volume perché scrive i fatti de gli uomini illustri”.²²

In questa occasione Rinaldi è poi attento nel segnalare che

“[...] in certi ritratti delle Muse di bellissima mano che tiene il Signor Francesco Buonaventura gentiluomo Fiorentino, il quale oltra la notizia che tiene di belle lettere, mi pare un tesoriere della natura e dell’arte, così e delle ricchezze dell’una e dell’altra abundantissimo, hanno quelle qualche diversità, perché Euterpe tiene un flauto in mano, e molti instrumenti da fiato a i piedi. Talia un volume, Terpsicore un’arpa. Erato uno sguadro, Polihinnia un’aria chiara appresso la bocca, in segno della voce, e una mano alzata per li gesti, de i quali si serve l’oratore. Urania un globo celeste senza imagini, Calliope un libro”.²³

È sintomatico, allora, che questi brani citati confluiscono qualche anno più tardi nell’*Iconologia* di Cesare Ripa (1593),²⁴ a costituire due

²¹ Sulla collezione dei fratelli Della Porta si veda il fondamentale G. Fulco, *Per il “Museo” dei fratelli della Porta*, in *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M. Cristina Cafisse, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 105-175.

²² G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., pp. 26-27.

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Si veda S. Maffei, *La politica di Proteo. Trasformazioni e peripezie dell’“Iconologia” di Cesare Ripa*, in *Officine del nuovo. Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, Atti del Colloquio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2008, pp. 479-495.

sezioni dai titoli *Muse cavate da certe Medaglie antiche dal Sig. Vincentio della Porta eccellentissimo nell’Antichità e Muse dipinte con grandissima diligenza, e le pitture di esse le ha il Signor Francesco Bonaventura, Gentiluomo Fiorentino, amatore, e molto intelligente di belle lettere*, a riprova dello smisurato allargamento dell’uso delle fonti verificatosi verso la fine del Cinquecento.²⁵ Confrontiamo i passi con le corrispondenti pagine di Ripa:

“*Clio*. Tiene una tromba, per mostrare le lodi che ella fa risonare per li fatti de gli uomini illustri. *Euterpe*. Con due Tibie. *Talia*. Con una maschera, perciocché a detta Musa vogliono che fosse la commedia dedicata, ha ne i piedi i socchi. *Melpomene*. Con un mascharone in segno della Tragedia, ha ne i piedi i coturni. *Tersicore*. Tiene questa Musa una citara. *Erato*. Con la lira, e capelli lunghi, come datrice de l’Elegia. *Polinnia*. Con il barbita da una mano, e con la penna dall’altra. *Urania*. Con la sesta facendo un cerchio: ma molto che tenghi una sfera poiché a lei si attribuisce l’astrologia. *Calliope*. Con un volume, per scrivere i fatti de gli uomini illustri”.

“*Clio*. Con una tromba in mano. *Euterpe*. Con un flauto in mano, e con molti altri stromenti da fiato alli piedi. *Talia*. Con un volume. *Melpomene*. Con una maschera. *Tersicore*. Con un’arpa. *Erato*. Con un squadro. *Polinnia*. Con un’aria presso la bocca in segno della voce, e una mano alzata per li gesti de’ quali si serve l’Oratore. *Urania*. Con un globo celeste. *Calliope*. Con un libro”.²⁶

2. Dal “Compendio” al “Sogno”: modalità del furto

Se Rinaldi ‘ruba’ non pochi frammenti di altre compilazioni cinquecentesche, come abbiamo visto, a sua volta è depredata (in modo decisamente più sistematico) da Maurizio Di Gregorio. Il rapporto fra il *Compendio* e il *Sogno* rientra dunque nella complessa fenomenologia dell’“imitazione, scrittura, riscrittura, emulazione, furto”²⁷ che attraversa da

²⁵ Il fenomeno è stato ampiamente discusso da P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

²⁶ C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità, e di propria invenzione*, Roma, appresso Lepido Faej, 1603, p. 350.

²⁷ Cfr. L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1990, p. 8.

un capo all'altro la cultura di Antico Regime.²⁸ Non a caso Di Gregorio, evocando il principio classicistico dell'*imitatio*, inserisce preliminarmente la sua opera in una catena di derivazioni che la legittima:

“Sogno, nel quale sono non solo tutte l'histoire, nelle quali si fondano le favolose poetiche ma ancora le dichiarazioni di tutt'altre minuzzarie della poesia, come in Democrito, dal quale Virgilio ha tolto le dieci Egloche, in Esiodo, dal quale la Giorgica, e in Omero, dal quale l'Eneide, come dicono gli argomenti degli versatori in Toscano, e anco i commentatori”.²⁹

I macroscopici plaghi del *Compendio* sono facilmente riscontrabili: la sovrapposizione risulta quasi totale, là dove le varianti linguistico-ortografiche sono da attribuirsi con ogni probabilità al lavoro tipografico (eliminazione degli accenti, scioglimento delle abbreviazioni, scempiamento di geminate):

“Era pur nelle radici del Parnaso il Castello di Daulo molto celebre per la violenza usata da Tereo à Filomena. Però ivi sono dipinti gli uccelli, ne i quali furono cangiati Tereo, Ithi, Progne, & Filomena. La qual favola è scritta à lungo da Ovid. nel 6. Scrive Pausania, che le rondinelle in quel castello non vi fanno il nido come ricordevoli del fatto di Tereo”.

“Era pur nelle radici del Parnaso il Castello di Daulo molto celebre per la violenza usata da Tereo à Filomena. Però ivi sono dipinti gli uccelli, ne i quali furono cangiati Tereo, Ithi, Progne, & Filomena. La qual favola è scritta à lungo da Ovid. nel 6. Scrive Pausania, che le rondinelle in quel castello non vi fanno il nido come ricordevoli del fatto di Terreo”.³⁰

²⁸ Sul tema, oltre ai contributi già citati, si veda *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Atti del seminario di studi (Ferrara, 14-16 ottobre, 1984), a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987; *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992; *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998; *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, 1998; R. Rinaldi, *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Bulzoni, Roma, 2007.

²⁹ M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 734.

³⁰ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 16 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 741.

Il lavoro del frate domenicano nel *Sogno* 1653 ha comportato tuttavia una serie di interventi minimi, ma capillari, che percorrono l'opera per intero. Come dimostra, per esempio, la frequente omissione di piccoli frammenti del testo originario, la revisione è stata intensa e il plagio tutt'altro che passivo:

“Alle pendici di questo monte [Elicona] fu Ascra patria di Esiodo. Ond'è detto da Virgilio il vecchio Ascreo. & l'opera della Georg. Ascreum carmen. fu situata in luogo aspro & sassoso, di che Esiodo istesso si lamenta nel 2. lib. ch'egli scrisse della sua agricoltura. *Queste due cose non sono nella pittura*”.

“Alle pendici di questo monte [Elicona] fu Ascra patria di Esiodo. Ond'è detto da Virgilio il vecchio Ascreo, et l'opera della Georg. Ascreum carmen. fu situata in luogo aspro, et sassoso, di che Esiodo istesso si lamenta nel 2. lib. ch'egli scrisse della sua agricoltura”.³¹

“In oltre essendo il presente Teatro ad Apollo, e per conseguenza al Sole dedicato, m'ha parso da la destra parte del monte locar i figliuoli, le amasie, e amasij di Apollo; dalla sinistra quegli del Sole, così anco ho fatto de gli animali, e delle piante, che ad ambedue si attribuiscono da Poeti. Et finalmente sono sparse per il monte diverse azioni di Apollo, come nella pittura si può vedere. Ma vediamo queste cose à parte à parte, et prima di Apollo, et poi del Sole.

Tutte le cose si mostrano con i suoi numeri, in questo, e nel Teatro di Minerva. Ne gli altri due seguenti, perché vi son posti i nomi, non ci accadono numeri”.

“In oltre essendo questo Sogno ad Apollo, e per conseguenza al Sole dedicato, m'ha parso da la destra parte del monte locati i figlioli, le amasie, e amasij di Apollo; dalla sinistra quegli del Sole, così anco ho fatto de gli animali, e delle piante, che ad ambedue si attribuiscono da Poeti. Et finalmente sono sparse per il monte diverse azioni di Apollo, come nella pittura si può vedere. Ma vediamo queste cose à parte à parte, et prima di Apollo, et poi del Sole”.³²

Maurizio di Gregorio interviene con riprese, tagli, sintesi e aggiustamenti, molto spesso allo scopo di escludere i commenti e i giudizi

³¹ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 18 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 742. Sottolineatura nostra.

³² G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 20 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 742. Sottolineatura nostra.

di cui il Rinaldi non era avaro. In tal modo il *Compendio* si trasforma in un semplice repertorio di notizie, in uno strumento di lavoro:

“Qui dicono, ch’era situato il tempio di Nettuno, e l’altare dove si feano i giuochi quinquennali, detti Istmici, in onor di lui. Ma non si maravigli il lettore, che non habbia qui locato il tempio, ma nella sopra parte del Giogo, perchè quivi mi occupava troppo campo, et toglieua il loco a molte cose. Et a me basta mostrarle solo, *se ben alle volte ne i proprij luoghi non si potranno situare. Talor vi colpano i pittori, i quali non intendono bene il mio concetto, e vogliono fare da lor capriccio: molte volte ne anco osservano le regole della prospettiva, per cagione del poco campo, dove bisogna più cose spiegare. Ma lascio queste cose al giudizio del lettore. Perché gli errori forse il correggerà il tempo*”.

“Qui dicono, ch’era situato il tempio di Nettuno, e l’altare dove si feano i giuochi quinquennali, detti Istmici, in onor di lui. Ma non si maravigli il lettore, che non habbia qui locato il tempio, ma nella sopra parte del Giogo, perchè quivi mi occupava troppo campo, et toglieua il loco a molte cose. Et a me basta mostrare solo [...]”.³³

Ma Di Gregorio opera anche modificazioni più drastiche della sua fonte, soprattutto a livello strutturale. Intere sezioni del testo originario scompaiono nel *Sogno* e la saldatura tra le varie parti è garantita invece della cornice onirica già sperimentata nel 1614. Le figure architettoniche che sorreggevan l’andamento del *Compendio* (i *Teatri*) lasciano il posto ai *Trionfi*, mentre prologhi ed epiloghi dei singoli *Teatri* sono sostituiti dall’introduzione e dalla conclusione generale che apparivano già nel 1614.

Tale complessivo riassetamento mira probabilmente a distanziare l’opera del Di Gregorio dalla già ricordata Accademia degli Svegliati, nata proprio dal gruppo che faceva capo a Rinaldi ma soppressa nel 1593 da Filippo II per sospetti inquisitoriali e politici. L’autore preferisce ovviamente esaltare la sua Accademia degli Oziosi, fondata sotto gli auspici del viceré di Lemos e celebrata fin dal 1613 in chiave classico-mitologica nel poemetto *Academiae ociosorum libri tres* di Giovan Pietro

³³ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., pp. 112-113 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 761. Sottolineatura nostra.

D’Alessandro. Si direbbe che l’intento del domenicano sia quello di inserire ufficialmente la propria opera mimetica fra gli esercizi letterari degli Oziosi, adeguandosi ai vivaci dibattiti partenopei di quegli anni su imitazione e sperimentalismo.³⁴

3. *Due cataloghi fra parola e immagine*

Già in se stesso il *Compendio* del Rinaldi doveva apparire particolarmente congeniale al frate domenicano, come immenso repertorio di memorie e curiosità, iconografie e simboli, molto simile al gabinetto di anticaglie, libri, pitture, stravaganze e meraviglie naturalistiche che lo stesso Di Gregorio aveva allestito a Napoli presso il convento di Santa Caterina a Formello fin dal 1613.³⁵ I *Teatri* rinaldiani, che traducevano il testo in immagini, rappresentavano insomma per Di Gregorio, già debitore delle architetture garzoniane, un’affascinante ‘lezione di metodo’.

Il *Compendio*, pur non essendo un’opera dedicata all’apprendimento di una tecnica capace di ricordare i concetti, richiama insieme la prassi di tante enciclopedie universali³⁶ e la dottrina dei *loci* della mnemotecnica.³⁷

³⁴ Si veda M. Leone, “*Geminae voces*”: *poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007, pp. 148-150 e G. Rizzo, *Percorsi e immagini della lirica post-mariniana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, pp. 227-247.

³⁵ La notizia si ricava dal manoscritto conservato presso la biblioteca della basilica di Santa Sabina a Roma, alla segnatura XIV LIB. D PP. 796.858, *Cronichetta del Convento di Santa Caterina a Formello di Napoli*, c. 319r. Sulla collezione del Di Gregorio si veda D. Caracciolo, *L’“Idea” di Maurizio Di Gregorio: un caso di collezionismo enciclopedico nel Seicento napoletano*, in “Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi”, 11-12, 2003-2004, pp. 79-109; M. Di Gregorio, “*Le coselline di un ometto curioso*”. *L’Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, a cura di D. Caracciolo, nota filologica di G. de Miranda, Galatina, Congedo, 2008.

³⁶ Sull’enciclopedismo in età moderna si veda C. Vasoli, *L’enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 1978; W. Tega, *L’unità del sapere e l’ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, Bologna, il Mulino, 1983; C. Vasoli, ‘*Civitas*

Come in numerosi progetti cinquecenteschi che assumevano forma di libri, collezioni o edifici, anche in questo caso si intende infatti organizzare lo scibile entro una vasta e controllabile struttura, dove l'impiego di metafore architettoniche mira a visualizzare mentalmente i concetti o le nozioni e permette di "conservare le cose apprese".³⁸ Il *Compendio* è dunque un interessante esempio di sintonia con le sofisticate tecniche cinquecentesche dell'*Ars memoriae*, a partire dalla notissima *Idea del teatro* di Giulio Camillo Delminio (1550).³⁹ La solida struttura del Rinaldi permette di riordinare una prodigiosa congerie di argomenti, senza per questo comporre il discorso attraverso un'impalcatura genealogica o seguire l'asse cronologico dell'universo mitico. L'eclettico combinarsi dei classici antichi e volgari, espresso in uno straordinario insieme di nomi e testi, ci restituisce l'idea dell'ampiezza della manipolazione: l'autore non si affida solo agli autori classici chiamati a dar ragione del significato degli attributi e dei simboli delle divinità collocate nei *Teatri*, ma accoglie anche i contributi della letteratura sugli emblemi e della tradizione mitografica, delle monete e delle medaglie, delle sculture e delle pitture, perfino delle contemporanee enciclopedie naturalistiche.

Anche nell'eclettica produzione letteraria del Di Gregorio la forza iconica della parola, il potere di creare un mondo virtuale e la capacità di

mundi'. *Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

³⁷ Sull'arte della memoria si veda F. A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. Torino, Einaudi, 1972²; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983²; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; *Memoria e memorie*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 18-19 maggio, 1995), a cura di L. Bolzoni, V. Erlindo e M. Morelli, Firenze, Olschki, 1998.

³⁸ Cfr. G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 28.

³⁹ Sul Camillo si veda L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984; C. Bologna, *Il Teatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in "Venezia Cinquecento", I, 1991, 2, pp. 217-271; M. Turello, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviano, 1993.

rappresentarlo spazialmente con grande evidenza sono una modalità costante. Si pensi al suo *Condottiero de' predicatori* (1617), un prontuario destinato ai predicatori che si presenta come “una ricchissima galleria ripiena di pregiatissime gioie, di ricchissimi tesori, di antichissime sculture, e pitture, di bellissime medaglie antiche, e in una parola di tutte quelle cose, che può desiderare un curioso ingegno”.⁴⁰ Si pensi all'*Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste* (1625), un'opera assimilata niente meno che a una “camera [...] che si può chiamare Piazza Universale”,⁴¹ di garzoniana memoria: il libro diventa qui letteralmente *galleria* ovvero personale *Wunderkammer*⁴² e al tempo stesso *piazza*, spazializzandosi e visualizzandosi. Qualcosa di simile avviene anche nel “Palagio pieno di tutte l'Historie naturali” eretto nell'*Encyclopedia* del 1653:

“Il primo coperto superiore di questo palagio è il fuoco con li suoi animali, la salamandra, fenice e del fuoco dell'Etna, del Vesuvio, dello Stromboli, Pozzuoli, nell'isole Indiane, seguitando Aristotele De Admirandis in natura e il Serraglio delle meraviglie di Garzoni”.⁴³

Come dichiara esplicitamente, l'autore si è servito del *Serraglio degli stupori del mondo* “diviso in varie stanze”⁴⁴ del solito Tommaso Garzoni (1613), ripetendone l'impianto generale e il gusto per le citazioni erudite

⁴⁰ Cfr. M. Di Gregorio, *Condottiero de' predicatori per tutte le scienze donde potranno cavare concetti non solo da quelle, ma da poeti e da tutti i professori di belle e curiose lettere*, Venezia, s. e., 1627, pagina non numerata (Proemio).

⁴¹ Cfr. Id., *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, cit., p. 10.

⁴² Sul tema si veda A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico delle 'Wunderkammern' d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983² e G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1992.

⁴³ M. Di Gregorio, *Encyclopedia*, cit., p. 521.

⁴⁴ Cfr. T. Garzoni, *Il serraglio degli stupori del mondo*, Venezia, Ambrosio e Bartolomeo Dei, 1613, p. 1.

accumulate fino all'inverosimile. Ancora una volta è impiegata una metafora architettonica per designare la complessità del cosmo e riorganizzarlo mediante una regola precisa. La *compositio* testuale è fatta coincidere con l'immaginario edificio, ordinatamente diviso in 'appartamenti':

“[...] il secondo appartamento è l'Aria piena d'Historia naturali di tutti i volatili, anche dell'api, mosche e uccelli, piante, et erbe, che contengono le frondi nell'aria [...] il terzo appartamento è la Terra con l'Historie naturali di tutti i quadrupedi, e delli monti, e delle montagne di Camarata, e suoi semplici [...] la cantina di questo palagio sono pietre, gemme, vermi e metalli”.⁴⁵

Non diversamente, anche il *Sogno* è mosso da un'analogia intenzione erudita congiunta allo sforzo di archiviare o classificare il maggior numero possibile di informazioni, come una Biblioteca o un Museo. Anche il *Sogno*, come le altre opere del Di Gregorio, nasce da una feconda interazione fra il visuale e il verbale, sfruttando gli effetti visivi suscitati dalla parola sul filo di simboli, figure e allegorie, in modi molto simili a quelli praticati dall'oratoria sacra.⁴⁶ Scopo dell'opera, infatti, è quello di descrivere in modo esauriente le favole antiche, per aiutare i poeti a ricordarle e rappresentarle: servendosi dei 'luoghi' prelevati dal *Compendio*, l'autore mette in scena ogni volta dei *Trionfi* mitologici e invita il lettore a contemplare queste immagini, ricordando i soggetti evocati dalle scene dipinte poiché “la memoria ricorda meglio ciò che può

⁴⁵ M. Di Gregorio, *Encyclopedia*, cit., p. 522, p. 529 e p. 546.

⁴⁶ Sul carattere visuale dell'oratoria sacra secentesca si vedano G. Palumbo, *L'uso delle immagini. Libri di santi, libri per predicatori, libretti di dottrina dopo il Concilio di Trento*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 353-385, e L. Bolzoni, *Il modello della macchina e il fascino dell'immagine nella retorica sacra post-tridentina*, in *L'umana compagnia: studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 67-85.

vedere".⁴⁷ Di Gregorio preleva insomma dall'opera del Rinaldi i propri materiali, trasformando il proprio caleidoscopico montaggio di citazioni in un esperimento figurativo che obbedisce al principio del *ut pictura poesis*.⁴⁸ Le barocche figure dei *Trionfi* animati dalle divinità minori, dagli animali e dai mostri, dagli oggetti e dai *mirabilia*, si presentano come sintesi ideale di parola e immagine, di concetto e visione, mentre l'autore, con perfetta coscienza compositiva, riafferma il primato assoluto della poesia:

“Musa gentil, e più d’ogni’arte assai
ben degna sei, e non di verde alloro
esser ornata, ma di lucid’oro.
Ma voi tutti oratori è tempo ormai
di render gloria alla mia Musa, e lode,
che de l’orare ognun di lei più gode.
Filosofi tacete in ogni parte,
metafisici pur tacete, e in tanto
diasi alla Poesia più degno il vanto.
Cedan i Matematici, e i Morali
cedan qual più nell’arti è al mondo egregio,
che la Musa d’ogni arte ha il primo pregio”.⁴⁹

⁴⁷ Cfr. A. Antonini, “*La Tipocosmia*” di Alessandro Citolini, in *Repertorio di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di P. Barocchi e L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, p. 175.

⁴⁸ Si veda fra l’altro R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967; C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971; M. Fumaroli, *L’École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

⁴⁹ M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 689.

Copyright © 2011

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies