

La teoria dell'imitazione nel Quattrocento

BEÁTA TOMBI

I. IL CONCETTO DELLA *MÍMESIS*

Il concetto di mimèsi è molto diffuso nel corso del Rinascimento. Si manifesta come plagio, come riproduzione passiva della natura, come imitazione degli antichi. Nelle poetiche quattrocentesche invece non è raro trovare una nuova dottrina dell'imitazione. In tale visione moderna la mimèsi quattrocentesca esalta il fare creativo dell'artista con particolare attenzione alla libertà assoluta della facoltà superiore della produzione. Concretamente ciò si realizza nell'associare l'imitazione all'impulso creativo. In tale senso l'artista non riproduce o meglio dire *rispecchia* il macrocosmo, cioè la natura, ma dà corso alla capacità della propria immaginazione creatrice. Quest'idea del tutto originale dell'imitazione resta invece legata al concetto della mimèsi come semplice ripresa esteriore. Per questo l'imitazione costituisce un problema critico.

Da questo punto di vista il Quattrocento è in una condizione di mezzo fra la *mimesis* dell'antichità e la contemporaneità. Nell'antichità l'imitazione è il fine dell'arte: si riferisce agli aspetti irrazionali dell'attività poetica, all'arricchimento, alla trasposizione, alla rappresentazione artistica. Nel ricco panorama dei filosofi e retori antichi che trattavano il problema dell'imitazione risalta il nome di Aristotele e quello di Platone. Nei dialoghi platonici il termine *mimesis* richiama due accezioni differenti. Da un lato si lega alle attività rituali del culto di Dioniso e dall'altro alla mera riproduzione della realtà. Il primo significato del concetto, testimoniato dal *Fedro* e dalle *Leggi*, si sofferma sugli aspetti irrazionali della poetica. Il poetare viene visto come «divina mania», ispirato dalle Muse. Nella *Repubblica* invece la poe-

sia si riduce a livello di mera riproduzione. Nello spiegare il valore di quest'attività meccanica dell'artista l'autore passa in rassegna tutte le arti coinvolgendo sia la danza che il canto per giungere al carattere menzognero dell'imitazione.¹

In un contesto molto diverso prende risalto la definizione di Aristotele della mimèsi come creazione ossia riproduzione attiva del reale. Nelle pagine della *Poetica* e della *Retorica* il filosofo definisce l'imitazione come un'operazione razionale che procura piacere. Il termine mimèsi si affianca quindi al piacere, il che nasce da un canto dal riconoscimento del modello attraverso la copia e dall'altro dalla capacità imitativa, come conquista della conoscenza tecnica. Per di più si deve tener presente che Aristotele parla di mimèsi in un contesto teatrale, cioè in riferimento alla tragedia, là dove la figura centrale del mimo deve imitare sempre secondo verosimiglianza. In tale maniera l'imitazione diventa fine dell'arte.² Come si vede le fonti aristoteliche si contrappongono a quelle platoniche e stimolano un nuovo modo di intendere la *mimesis* nella sua funzione creatrice.

Nel XV secolo la grande fortuna del tema della *imitatio* è certamente testimoniata dalla rinascita degli *studia humanitatis* e dal ritorno ai classici. Gli autori antichi infatti costituivano una base sicura e infallibile per gli umanisti, rispondente alle loro proposte innovatrici. Ad esempio il recupero dei testi ciceroniani offriva ai poeti quattrocenteschi l'idea assoluta delle perfette composizioni letterarie. Gasparino Barzizza³, a cui si attribuisce il ruolo di iniziatore dell'imitazione ciceroniana nel Quattrocento, celebrava nel retore antico il modello di eloquenza, mentre Paolo Cortese esaltava la ricchezza espressiva e lo stile chiaro e organico. Non bisogna invece dimenticare che la prosa quattrocentesca, formata sulle tracce dei modelli antichi, prevede una nuova immagine alla letteratura e definisce sempre meglio i criteri fondamentali del discorso poetico. L'idea della nuova letteratura quattrocentesca, insomma, consta del criterio di giustizia, di misura e di armonia.

2. LA TEORIA DELL'IMITAZIONE SECONDO FRANCESCO PETRARCA

Per comprendere a fondo il valore determinante della polemica scoppiata fra Paolo Cortese e Angelo Poliziano intorno all'importanza o meno dei modelli, è necessario soffermarsi su due epistole trecentesche scritte da Francesco Petrarca⁴ che servono come pretesti per una riflessione intorno alla teoria dell'imitazione.

La prima riflessione petrarchesca sull'imitazione nasce come ragionamento moderno e funzionale, all'interno di una meditazione sui grandi autori antichi. Dunque, è il risultato di un'elaborazione testuale in cui vengono rispettati dei modelli e delle regole. L'autore partendo da un elenco breve dei classici arriva alla capacità intellettuale del singolo individuo, esaltando l'importanza di rilettura dei frammenti: «Ho letto Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, non una volta ma mille, né li ho scorsi ma meditati e studiati con gran cura; li divorai la mattina per digerirli la sera, li inghiottii da giovane per ruminarli da vecchio, ed essi entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue»⁵. Secondo la meditazione pe-

trarchesca nelle letture moltiplicate si apprezzano più dettagli, livelli e significati. Questo significa che la rilettura di un libro spinge l'individuo di ritrovare quei contenuti e sostanze che fanno parte dei meccanismi interiori e di cui si era già dimenticata l'origine. La rilettura, insomma, porta la traccia non solo delle letture precedenti ma anche quella della memoria individuale e collettiva. Per tale motivo scrive Petrarca certi argomenti entrano nella parte più intima della sua anima, e non ricorda più se questi siano i suoi o degli altri. Come si vede a questo punto l'autore introduce un'idea completamente nuova d'imitazione: oltre alla lettura diretta e la passione cieca per gli autori antichi evidenzia l'idea di un rapporto personale e intimo tra scrittore e modello. Ne risulta che l'imitazione *a posteriori* si trasforma in un'imitazione creativa, legata alla maturazione interiore dell'autore.

Il momento più rivoluzionario dell'epistola invece si lega all'importanza della capacità tecnica e stilistica, dando luogo a una certa maniera individuale. Petrarca riconosce il valore e il peso significativo dello stile. Dice che gli autori moderni devono essere in grado di subordinare i modelli alla loro capacità creativa e di contrapporsi al passato. Ne risulta il cambiamento del lavoro artistico. Da questo momento i poeti solidali o in opposizione ai modelli antichi devono sviluppare il loro stile personale e riconoscere il loro posto nella genealogia: «Io intendo seguire la via dei nostri padri [...] Voglio una guida che mi preceda, non che mi tenga legata a sé, e che mi lasci libero l'uso degli occhi e dell'ingegno [...]»⁶ È chiaro che anche Petrarca riconosce l'influenza particolare se non indimenticabile degli antichi ma sottolinea l'importanza della prospettiva individuale proponendo l'idea della diversità nell'eguaglianza, del passato nell'attualità. In tale prospettiva gli autori possono ormai confermare la centralità della ricerca letteraria e della sperimentazione stilistica.

Più concreta e polemica è la seconda epistola petrarchesca in cui il poeta riconosce l'eccellenza del suo segretario Giovanni Conversini. Petrarca, infatti, si è accorto che il segretario in modo quasi del tutto autonomo, inseriva passi virgiliani nelle proprie composizioni. Il poeta invece non rimprovera il suo copista perché riconosce l'armoniosa corrispondenza fra i frammenti virgiliani e i brani di Conversini: «l'imitatore deve cercare di esser simile, non uguale, e la somiglianza deve esser tale, non qual'è quella tra l'originale e la copia [...] ma quale è tra il padre e il figliolo.»⁷ In questa metafora efficacissima si manifesta un rapporto di similarità tra il padre e il modello e tra il figlio e la copia. La struttura molto complessa della metafora presente legittima un rapporto così forte tra la copia e l'originale come fra il figlio e il padre. La stessa metafora invece, oltre che un rapporto di somiglianza, implica un rapporto di diversità in quanto distacco: come il figlio lascia la casa paterna sperando nuove avventure anche la copia deve distinguersi dall'originale. Questo è l'unico modo della creazione autonoma. Tuttavia l'epistola seconda di Francesco Petrarca giustifica la funzione imitativa, ma solo se compiuta dal lavoro individuale dell'autore moderno. Si tratta di una dimostrazione efficace del principio dell'estetica rinascimentale come valore assoluto.

L'altro momento importante dell'epistola è la metafora delle api, introdotta sulle tracce di Orazio e ripresa molte volte dagli scritti anticiceroniani nel corso del Quattro e del Cinquecento. «Bisogna insomma seguire il consiglio di Seneca, che fu

prima dato da Orazio, che si scriva così come le api fanno il miele, in modo da fondere vari elementi in uno solo, e questo diverso e migliore»⁸ – sostiene Petrarca. Secondo questo frammento, come le api producono miele preparando il polline da diversi fiori del prato, così i poeti devono utilizzare più fonti per l'operazione poetica. La letteratura non è il prodotto né della spontaneità, né di un lavoro meccanico: è invece un'elaborazione varia se non eclettica. Nel nostro caso l'ecletticismo equivale alla prassi del metodo integrativo. Questo significa che le parole degli antichi trovano ancora terreno fertile nei testi degli autori moderni. L'integrazione dell'orizzonte del passato in quello del presente si svela appunto nella formazione di un significato rinnovato o *migliore*.

Con Petrarca l'imitazione assume un valore diverso, in quanto la ripetizione delle parole degli antichi concorre a formulare un nuovo contenuto. L'attività poetica insomma presuppone studi precedenti che servono a spingere i moderni oltre la mera servitù dei classici. Ne deriva la pratica dell'imitazione che è rimasta nella tecnica della letteratura quattrocentesca ed è assunta anche dallo stesso Poliziano.

3. LA POLEMICA DI ANGELO POLIZIANO E DI PAOLO CORTESE

3.1. L'EPISTOLA DI POLIZIANO A CORTESE

Come abbiamo visto le epistole di Francesco Petrarca segnano profondamente il concetto dell'imitazione che viene visto non come una duplicazione meccanica ma come un'operazione creativa. Mentre erano numerosi coloro che non volevano attribuire senso al rapporto tra passato e presente, sta di fatto che una massa notevole di intellettuali, isolandosi nello studio e nella contemplazione, insisteva proprio sull'autenticità assoluta dei modelli antichi. L'opposizione aperta fra i due gruppi degli intellettuali provocava delle dispute clamorose nel Quattro- e nel Cinquecento. Tra le polemiche del XV secolo dobbiamo soffermarci su una disputa feroce fra Angelo Poliziano e Paolo Cortese. La polemica muove da un favore amichevole. Cortese aveva messo insieme una raccolta di epistole di uomini illustri, e le aveva inviate all'amico per sapere se la silloge fosse degna di pubblicazione. La risposta si rivela aspra: Poliziano in una breve epistola ha rivelato schiettamente a Cortese che leggendo la raccolta aveva perso il suo tempo e che le lettere non meritavano di essere stampate.⁹ Dopo le prime frasi lo stile dell'epistola cambia registro e scende a una diretta polemica contro i sostenitori dell'imitazione di Cicerone: «Io non sono Cicerone – afferma Poliziano – io esprimo me stesso.»¹⁰

La reazione così impetuosa di Poliziano è dovuta senz'altro alla sua poetica, fondata sulla *varietas*, e non sul disprezzo della letteratura antica. Anzi il poeta quattrocentesco si sentiva particolarmente attratto da Omero, da Stazio, da Virgilio e da Seneca.¹¹ Dalla lettera è chiaro che quando condanna l'assunzione dei modelli assoluti, in realtà difende il senso dell'originalità e la formazione di uno stile individuale e personale.

A me sembra più rispettabile l'aspetto del toro o del leone che non quello della scimmia, anche se la scimmia rassomiglia di più all'uomo. [...] Orazio condanna coloro che sono imitatori e nient'altro che imitatori. Quelli che compongono solamente imitando mi sembrano simili ai papagalli che dicono cose che non intendono. Quanti scrivono in tal modo mancano di forza e di vita; mancano di energia, di affetto, di indole; sono sdraiati, dormono, russano. [...] Coloro i quali stanno attoniti a contemplare solo codesti vostri ridicoli modelli non riescono mai, credimi, a renderli, e in qualche modo vengono spengendo l'impeto del loro ingegno e mettono ostacoli davanti a chi corre, e pur usare l'espressione plautina, quasi remore. Come non può correre velocemente chi si preoccupa solo di porre il suo piede sulle orme altrui, così non potrà mai scrivere bene chi non ha il coraggio di uscire dalla via segnata.¹²

Il nucleo essenziale della prima parte della lettera di Poliziano, sulle tracce delle epistole petrarchesche, si raccoglie intorno all'immagine di vari animali, là dove il simbolismo espressivo dell'autore quattrocentesco è più concreto del rapido elenco di Petrarca. La sequenza ben disposta delle figure di animali favorisce un'interpretazione netta e precisa del frammento. Ne deduciamo che, se alle immagini del toro e del leone si contrappongono quelle della scimmia e del papagallo, è implicito che alla forza naturale della creazione si opponga l'impotenza povera dell'imitazione.

Lo schema sintetico non è nuovo: si tratta di un modello largamente diffuso nella narrativa antica e medievale. Il toro è il simbolo di una forza poderosa, collegate alla fertilità, alla morte e alla resurrezione. Mentre il leone significa vittoria e eternità. Già nella tradizione medievale si assume come motivo frequente di emblemi come incarnazione di virtù guerriere e di potenza. La scimmia, invece, in quanto caricatura dell'uomo, è considerata negativamente come qualcosa che assomiglia all'uomo ma che non è umano. Questo animale sin dall'antichità simboleggia un aspetto malvagio e mostruoso. È inoltre il segno dei dubbi, dell'insicurezza personale e del grottesco. Si ricordi la famosa *scimmia* nel romanzo *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi.¹³ Si deve a questo carattere bizzarro e ridicolo il fatto che fino ad oggi le scimmie siano protagonisti molto applauditi di rappresentazioni pubbliche. In modo simile alle scimmie, anche i papagalli erano molto spesso impiegati in diverse esibizioni teatrali. I papagalli sono considerati i simboli di coloro che chiaccherano in modo insulso. Gli antichi li proteggevano per la loro capacità di riprodurre le parole.¹⁴

È chiaro che anche in questo caso, in modo simile all'epistola petrarchesca, la simbologia animale contrassegna l'idea dell'imitazione creativa opposta a quella sterile e meccanica. Fra la lettera petrarchesca e quella di Poliziano si può dunque rilevare una certa distanza. La differenza consta soprattutto nello stile pacato e sereno di Petrarca e in quello impetuoso e incisivo di Poliziano. La profonda conoscenza degli antichi, il fermento linguistico e l'uso abituale delle figure retoriche stanno a confermare l'attitudine del poeta umanista che rifiuta il limite dell'incapacità letteraria. La complessiva dinamica della lettera di Poliziano, infatti, affida il puro meccanismo petrarchesco a una rete retorica in cui il gioco di parole rivela l'attributo principale degli animali simbolici.¹⁵ Così questo breve frammento attraverso il contrasto di due posizioni ben precise ben delineate offre la netta distinzione di due prospettive sull'imitazione.

La seconda parte della lettera è più radicale. Lo stile dell'epistola viene plasmato dal sarcasmo eccitante e dall'ironia profonda dell'autore quando lui stesso mette allo stesso livello l'atto imitativo come pratica legittima e il plagio. A questo punto Poliziano è già lontano da Petrarca. Secondo il poeta quattrocentesco, infatti, non è legittimo riprendere letteralmente i brani degli antichi anche se questi passi sono rielaborati in modo personale e reintegrati in un linguaggio diverso. Ma c'è qualcosa di più. Nel verificare i risultati sfavorevoli della ricalcatura l'autore mette in rilievo le conseguenze negative del furto letterario e prevede la degenerazione della letteratura: «Se [i seguaci di Cicerone] non hanno innanzi un libro da cui rubacchiare, non sanno mettere assieme tre parole; ed anche quelle che le contaminano con nessi rozzi e con vergognosa barbarie.»¹⁶ Tuttavia l'imitazione è dannosa in quanto ostacola la capacità creativa degli autori, frena l'espressione libera e impone gli schemi tradizionali ai moderni.

3.2. LA REPLICA DI CORTESE A POLIZIANO

La risposta di Cortese non è pervasa da un sentimento di forza. Il cardinale ha organizzato la sua epistola in una struttura compatta e serrata con un timbro meno provocatorio e offensivo di quello di Poliziano. Il principio della lettera di Cortese non era quello del rigetto delle accuse fredde di Poliziano, quanto quello della presentazione molto seria di una proposta in positivo dell'imitazione letteraria. L'autore insomma rielabora la propria teoria sull'imitazione, in quanto l'epistola mira a un insegnamento chiaro e sincero.

Cortese subito all'inizio sente l'esigenza di proporre la pratica dell'imitazione, che procede verso il superamento della scrittura originale: «[...] non era possibile ai nostri giorni parlare in modo elegante e variato se non si imitasse un qualche modello»¹⁷. In quest'affermazione l'autore argomenta il suo dubbio sulla mancanza di una dimensione linguistica. Era convinto infatti che per la sua scarsa elevatezza la lingua contemporanea fosse inadeguata all'impegno letterario. Con altre parole, se la lingua quattrocentesca si fosse liberata delle sue forme astratte e artificiose, sarebbe stata adatta all'uso diretto. Tuttavia Cortese vede l'assunzione così frequente della pratica dell'imitazione nella perdita della «nativa parola». Ovviamente l'uso e il riuso dei passi poetici non si manifesta come libera manipolazione della tradizione letteraria.

In base a quello che abbiamo detto si capisce che l'epistola sia fornita di riscontri letterari. Cortese rielabora con creativa libertà fonti precedenti della tradizione, in particolare gli esempi di Marco Tullio, Livio, Quintiliano, Lattanzio, Curzio e Cicerone. Questi esempi servono all'autore a stabilire una relazione sostanziale fra il passato e il presente. In realtà tutta la riflessione si riconosce su questa linea: per approfondire la propria teoria dell'imitazione l'autore richiama una ricca materia psicologica che va dall'esperienza interiore e dalla registrazione degli stati d'animo alla conoscenza in generale. Se vogliamo, il ragionamento di Cortese in un certo senso precede la teoria della conoscenza di John Lock: «Ogni sapere – scrive Cortese – si fonda su una precedente cognizione; nulla v'è nella mente che prima

non sia stato afferrato dai sensi. Si comprende così che ogni arte è imitazione della natura [...]»¹⁸. Le idee che si basano su diverse sensazioni provengono da esperienze precedenti, radicate nel mondo e in una rete di rapporti affettivi e pratici. Questo riconoscimento del ruolo della cognizione precedente porta Cortese ad approfondire la teoria dell'imitazione. Ne risulta che non basta la mera conoscenza degli antichi. Ci vuole il superamento degli schemi artificiali e l'elaborazione di un proprio immaginario introspettivo. Come si vede a questo punto Cortese è molto vicino a Poliziano perché fornisce la pratica dell'imitazione come pratica stessa dell'ispirazione. La pratica letteraria insomma diventa il momento espressivo di una comunicazione interiore. In questo modo l'intenzione poetica va affidata all'orizzonte della tradizione letteraria. Ancora una volta, secondo il concetto cortesiano l'imitazione è «misura» perché costituisce l'unità fra originale e di copia.

Per rispondere alle degradanti immagini zoomorfe di Poliziano, Cortese riprende e approfondisce la metafora filiale dell'epistola petrarchesca. Questa scelta è certamente ben calcolata:

Io voglio [...] che la somiglianza non sia quella della scimmia con l'uomo, ma quella del figlio col padre. La scimmia imita in modo ridicolo soltanto le deformità e i vizi del corpo in un'immagine deformata; il figlio rende il volto, l'andatura, il portamento, l'aspetto, la voce, la figura del padre, eppure in tanta somiglianza ha qualcosa di proprio, di naturale, di diverso, che quando si paragonano sembrano tra loro dissimili.¹⁹

Nel frammento presente Cortese sottolinea il problema della somiglianza nella diversità. Il figlio è diverso dal padre ma in realtà è il veicolo dei geni paterni. La diversità si rivela quindi impossibile perché proprio la stessa distanza segna la vittoria della somiglianza. Va detto che soltanto il superamento di questo contrasto fra simile e diverso fa riconoscere il figlio come un individuo autonomo e del tutto indipendente.

In breve: il passo di Petrarca richiama Cortese al valore della tradizione, segnalando l'imitazione fine a se stessa della letteratura. L'autore ritiene che l'imitazione sia l'unica forza, l'unico termine fisso in cui la parola ma soprattutto la nobiltà dello stile consegnano il valore della letteratura alla posterità. L'imitazione è la vera risposta alla degenerazione della letteratura, nella sua continua ricerca della perfezione. Tuttavia ora non può che esser chiaro che Cortese ritiene l'imitazione non come difetto ma come uno stratagemma letterario che consente di garantire il *continuuum* del linguaggio testuale.

Con una forte rappresentazione retorica Cortese riprende il contrasto di somiglianza e dissomiglianza e lo approfondisce nella seconda parte dell'epistola. Questa volta invece il discorso risulta più concreto perché i pensieri concorrono a formare il concetto stilistico dell'autore: «Così gli uomini, pur essendo fra loro dissimili, sono anche congiunti da una qualche somiglianza [...] Così unica è l'arte dell'eloquenza, unica l'immagine, unica la forma.»²⁰ Risulta chiaro che l'autore sottopone la molteplicità tematica e formale alla compattezza e uniformità stilistica.

Cortese va avanti: «Di necessità cibi vari vengono mal digeriti insieme; analogamente parole troppo diverse contrastano in così eterogenea mescolanza. L'aspro incontro di tanto corrotti discorsi ferisce le orecchie come il fragore e lo stre-

pito di una frana o di una corsa quadrighe.»²¹ Come gli alimenti di qualità diversa non possono esser digeriti bene, così la mescolanza dei diversi registri stilistici risulta debole, e incerto il testo letterario. Quest'affermazione giustifica nel modo più evidente e deciso la formazione del concetto stilistico di Cortese. L'autore ritiene che soltanto lo stile, basato su un unico e irripetibile modello può formare e plasmare la caratteristica dominante del testo letterario. In questa prospettiva si vede bene che tutte le componenti linguistiche, formali, tematiche ecc. sono costrette entro la disciplina severa di un unico modello stilistico. Se vogliamo, l'autore riconosce il rapporto di necessità tra significato e significante. Ne risulta che i significanti differenti lavorino in funzione dello stesso significato, in quanto equivalente è la loro forza espressiva. In pratica l'unicità dello stile non può consistere altro che nell'identità della funzionalità comunicativa.

Come abbiamo visto Poliziano è di parere contrario: egli vede nell'orizzonte chiuso e ridotto di un unico modello la fine della letteratura e la limitazione della capacità creativa. L'epistola cortesiana consegna una definizione concreta. Concludendo, si può dire che proprio quest'argomentazione erudita conferma l'autonomia e il valore della pratica dell'imitazione e la necessità di sciogliere il confine fra la copia e l'originale.

Nella teoria di Poliziano e in quella di Cortese si fa esplicito un momento comune, legato alla fantasia immaginativa. Lo scopo dell'operazione letteraria deve essere il superamento creativo dei modelli, e cioè l'imitazione feconda. In realtà tutti e due gli autori sostengono che la pratica imitativa deriva dall'inclinazione alla perfezione. Sia Poliziano che Cortese mettono in evidenza l'affinità tra copia e originale solo che Cortese nega la pluralità dei modelli. È questa una disputa davvero interessante, che del resto riguarda un momento fondamentale per la cultura europea che si amplia nell'arco del Quattro-Cinquecento fino a coinvolgere Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Pietro Bembo ed Erasmo da Rotterdam.

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola, *Storia della filosofia* I., UTET, Torino 2003.
Antologia della letteratura del Quattrocento, Éva Vígh-Judit Tekulics (a cura di), JATE Press, Szeged 2005.
 Auerbach, Erich, *Mimesis - Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.
 de Robertis, Domenico, *Carattere del Poliziano, Formazione del Poliziano, La lezione del Poliziano in Storia della Letteratura Italiana III. vol.*, Emilio Cecchi-Natalino Sapegno (diretto da), Garzanti, Milano ed. 1965.
Enciclopedia dei Simboli, Garzanti, Milano ed. 2003.
 Franzini, Elio-Mazzocut, Maddalena, *Estetica*, Mondadori, Milano 1996.
 Petrarca, Francesco, *Familiarum rerum libri*, Padova 1994.
 Vasoli, Cesare, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája* [L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento], Akadémiai Kiadó, Budapest 1983.
 www.italica.rai.it

NOTE

- ¹ Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia* I., UTET, Torino 2003, pp. 116–117.
- ² Elio Franzini – Maddalena Mazzocut, *Estetica*, Mondadori, Milano 1996, pp. 248–525.
- ³ Gasparino Barzizza in *De compositione* (1420?) raccoglie i principi di retorica e di stilistica ricavati da Cicerone e da Quintiliano. È la prima opera che dà inizio alla tradizione fondata sul primato dell'oratore latino. Cicerone tuttavia viene proposto come l'unico modello dell'imitazione degli antichi e come maestro di umana saggezza.
- ⁴ Le epistole datate ottobre 1359 e 1365, sono dedicate a Giovanni Boccaccio (cfr. Francesco Petrarca, *Familiares*, XXII 2 e XXIII 19).
- ⁵ Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, Padova 1994.
- ⁶ *ivi.*
- ⁷ *ivi.*
- ⁸ *ivi.*
- ⁹ Angelo Poliziano, *Angelo Poliziano al suo Paolo Cortese*, in *Antologia della letteratura del Quattrocento*, Éva Vigh–Judit Tekulics (a cura di), JATE Press, Szeged 2005, p. 41.
- ¹⁰ *ibid.*
- ¹¹ cfr. Domenico de Robertis, *Carattere del Poliziano, Formazione del Poliziano, La lezione del Poliziano* in *Storia della Letteratura Italiana III. vol.*, Emilio Cecchi–Natalino Sapegno (diretto da), Garzanti, Milano ed. 1965, pp. 400–410, 428–435.
- ¹² Angelo Poliziano, *op. cit.*, p. 41.
- ¹³ cfr. il cap. 6 del volume di Luigi Tassoni, *Il viaggiatore visibile, la lettura del romanzo*, Carocci, Roma 2008.
- ¹⁴ cfr. le voci adatte di *Enciclopedia dei Simboli*, Garzanti, Milano ed. 2003.
- ¹⁵ La scimmia e il papagallo sono animali privi di forza, di vita, di energia che dormono e russano.
- ¹⁶ Angelo Poliziano, *op. cit.*, p. 41.
- ¹⁷ Paolo Cortese, *Lettera ad Angelo Poliziano*, in *Antologia della letteratura del Quattrocento*, *op. cit.*, p. 42.
- ¹⁸ *ivi.*, p. 43.
- ¹⁹ *ivi.*, p. 42.
- ²⁰ *ivi.* p. 43.
- ²¹ *ibidem.*