

# IL CONCETTO DI LIBERTÀ NEL RINASCIMENTO

Atti del XVIII Convegno Internazionale  
(Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2006)



a cura di  
Luisa Secchi Tarugi



Franco Cesati Editore

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 978-88-7667-351-1

© 2008, Proprietà letteraria riservata  
Franco Cesati Editore  
Via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Michelangelo: *Bruto* (1540), Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

ELISABETTA DI STEFANO\*

LA LIBERTÀ DEL GENIO. FRANCISCO DE HOLLANDA  
E LA TEORIA DELLA CREAZIONE ARTISTICA

Nella cultura antica e medievale la nozione di libertà trova dignità filosofica nelle speculazioni etico-politiche o teologiche, mentre è del tutto bandita dalla sfera dell'arte. Infatti il termine greco *τέχνη* e il latino *ars* includendo un ambito semantico molto più esteso del moderno concetto di arte, indicano una qualsiasi attività, mentale o manuale, vincolata a un preciso sistema di regole; di conseguenza l'artista viene posto sullo stesso piano dell'agricoltore o dell'artigiano, ma anche del matematico o del retore, salvo poi essere relegato tra gli ultimi posti della gerarchia sociale, dopo l'affermarsi, nella tarda antichità, della classificazione gerarchica tra arti liberali e servili o "meccaniche" - come furono chiamate in età medievale

Neanche la poesia che, grazie alla teoria platonica del poeta ispirato, ha goduto, fin dall'antichità, di particolare considerazione, può sperare di avere accesso alla libertà. Infatti secondo Platone, benché il poeta sia libero dai vincoli alle regole, non è padrone di se stesso, poiché opera in preda all'*enthousiasmos*, ovvero all'invasamento divino<sup>2</sup>. Pertanto tale attività irrazionale,

\* Università di Palermo.

<sup>1</sup> P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti* (1951), Firenze, Alinea, 1985, pp. 8-9; W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee* (1976), Palermo, Aesthetica, 1997<sup>2</sup>, p. 44 e p. 82.

<sup>2</sup> In realtà Platone distingue due tipi di poeta: quello che si pone come fine l'imitazione della realtà e segue le regole della versificazione (*τέχνη*) e quello ispirato (*μανικός*). Di conseguenza, nel *Fedro*, presentando una gerarchia delle anime e delle occupazioni umane, nomina il poeta due volte: al sesto posto, assieme agli altri "imitatori" come gli artigiani, e al primo posto, assieme ai filosofi, in qualità di *mousikós*, ovvero di prescelto dalle Muse. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, pp. 120-22. Platone, *Fedro*, 245a, tr. it. di P. Pucci, Roma-Bari, Laterza, 2003: "Ma chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio".

lungi dal conferirgli maggiore autonomia, lo espropria persino della consapevolezza del proprio operato, in quanto egli è solo un vate attraverso cui parla il dio<sup>3</sup>. Con questo argomento nello *Ione* Platone dimostra che il rapsodo, pur conoscendo bene *l'Iliade*, il grande poema sulla strategia bellica, non sarebbe però in grado di condurre un esercito in battaglia, poiché l'attività poetica, in quanto frutto di ispirazione e non di arte, non è conoscenza; il vero sapere è solo quello del filosofo che con il ragionamento dialettico perviene alla comprensione delle Idee poste nell'Iper-urano.

Salvo sporadiche apparizioni nella cultura ellenistica<sup>4</sup>, il concetto di libertà comincia a farsi strada in campo artistico nel Rinascimento, parallelamente al primo apparire delle nozioni di creazione e di genio. Il concetto di creazione, infatti, appartiene esclusivamente alla cultura giudaico-cristiana in riferimento alla genesi del mondo per opera di Dio<sup>5</sup> e non trova analoghi corrispettivi nelle altre culture ove una *creatio ex nihilo* non può essere ammessa<sup>6</sup>. Solo come metafora questa nozione va lentamente sconfinando nel campo dell'arte<sup>7</sup>, quando nel Cinquecento l'analogia del "dio artista", che inizial-

<sup>3</sup> Platone, *Ione*, 534b, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001, p. 117: "Infatti, cosa lieve, alata e sacra è il poeta, e incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare. Dunque, poiché non per arte poetano e dicono molte e belle cose intorno agli argomenti di cui trattano, come tu intorno ad Omero, bensì per sorte divina, ciascuno dei poeti può fare bene solamente ciò a cui la Musa lo spinge".

<sup>4</sup> Negli ambienti ellenistico-romani, tra cui si annoverano sensibili intenditori e appassionati collezionisti, gli artisti, dapprima guardati con sospetto a causa del disprezzo aristocratico per i lavori manuali, acquistano maggiore considerazione. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV,77; Filostrato, *Immagini*, intr. di F. Fanizza, tr. it. di G. Schilardi, Lecce, Argo, 1997, p. 45. Adesso anche gli artisti vengono ammessi nella cerchia dei creatori ispirati e si fa riferimento a eventuali ascensioni al Cielo che hanno consentito a Fidia e altri di realizzare opere superiori alle capacità imitative dell'uomo. Esemplicativo in tal senso quel passo di Flavio Filostrato (*Vita di Apollonio di Tiana* 6,19, tr. it. di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988<sup>2</sup>, p. 283) in cui a un egiziano che gli chiede ironicamente se Fidia e gli altri artisti, per poter imitare gli dei, siano saliti in cielo a osservarli nelle loro vere sembianze, Apollonio di Tiana risponde: "Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà". Ormai l'imitazione ha ceduto il posto alla libera fantasia.

<sup>5</sup> *Maccabei* II 7,28 (*La Sacra Bibbia*, Edizione Ufficiale CEI, Torino, San Paolo, 1998, p. 195): "Ti scongiuro, figlio, contempla il cielo e la terra, osserva quanto vi è in essi e sappi che Dio li ha fatti non da cose preesistenti".

<sup>6</sup> Tatakiewicz, *Storia di sei Idee*, p. 277: "I Greci non disponevano di termini corrispondenti ai nostri 'creare' e 'creatore'. E si può asserire che non fossero loro necessari. Era loro sufficiente l'espressione 'fare' (*ποιεῖν*), ma neppure di questa facevano uso in riferimento all'arte e ad artisti, quali pittori e scultori: infatti costoro non realizzano cose nuove, ma solo riproducono quelle che già ci sono in natura". Cfr. anche ivi, pp. 115-16.

<sup>7</sup> L'immagine del dio artista, attestata sia in Oriente sia in Occidente da numerose narrazioni che attribuiscono la creazione dell'uomo e del mondo all'attività manuale di un dio, trova

mente aveva semplice valore esemplificativo dell'operato divino, viene ribaltata al fine di esaltare il potere dell'artista-dio<sup>8</sup>.

Il Rinascimento, pertanto, rappresenta un momento chiave per la maturazione di alcuni concetti estetici, come quello di libertà e di creazione, che connotano l'attività del genio, altra nozione che, in questa temperie culturale, vede una delle sue primissime attestazioni. Tuttavia, benché in questo periodo la figura del genio si possa trovare incarnata in diversi artisti, quali Leonardo o Michelangelo, la nozione tarda a farsi strada nella storia delle idee, proprio perché presuppone una libertà creativa che, in ambito artistico, era del tutto estranea alla tradizione culturale. Per comprendere meglio la nascita e l'evoluzione del concetto di genio creatore è opportuno ripercorrere, fin dalle radici etimologiche, il lento maturare di questa importante nozione estetica che diventerà centrale nel Settecento<sup>9</sup>.

Dal punto di vista etimologico, come è noto, il termine *genio* deriva dal latino *in-genius* la cui radice si collega al verbo *gignere* (= generare) e fa riferimento a un sapere connaturato fin dalla nascita, a una dote innata; ma proprio per questo, tale sapere, nella cultura greco-latina, è considerato non una peculiarità di un individuo eccezionale, ma un dono che viene conferito all'uomo dalla divinità, dal *genius* che veglia su di lui.

Fin dall'origine, quindi, la "genialità" si configura come una prerogativa divina rispetto alla quale l'uomo finisce per assumere il ruolo di semplice *medium*, e in tal modo tale nozione si fonde con quella di "divina mania" che Platone attribuiva esclusivamente al poeta. Pertanto è nella riflessione sulla poesia che i concetti di genio e di creatore troveranno il terreno più fertile, ma sarà necessaria una lenta maturazione, attraverso cui la teoria del poeta ispirato, liberatasi dalle connotazioni negative impresse dalla condanna platonica, assumerà una diversa valenza semantica.

Una prima trasformazione avviene nella cultura latina. Cicerone, infatti, afferma che "non vi può essere un vero poeta, il cui animo non sia acceso e

il suo *locus classicus* nella figura del "demiurgo" nel *Timeo* di Platone. Tramandato nei secoli, il concetto viene rielaborato in senso cristiano attraverso le molteplici immagini bibliche di dio vasaio o scultore. Gli scolastici medievali avevano talvolta adoperato l'analogia tra l'artista e Dio con lo scopo di rendere più comprensibile il creato mediante il paragone con l'opera d'arte. Nel Quattrocento, riprendendo questa tradizione, Marsilio Ficino definisce dio *artifex* e paragona il mondo a un capolavoro d'arte. M. Ficino, *Teologia platonica*, XIV,2, a cura di M. Schiavone, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 217. Sull'estetica della creazione in Platone si veda il saggio di J. Pigeaud, *Le regard du créateur: le Timée de Platon*, in Id., *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 45-78.

<sup>8</sup> E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 166.

<sup>9</sup> Su questo argomento cfr. il volume a cura di L. Russo, *Il genio*, Palermo, Aesthetica, 2008 (in preparazione).

pervaso, per dir così, dalla fiamma del furore (*adflatu quasi furoris*)<sup>10</sup> e in virtù di questo "spirito divino" (*divino quodam spiritu*) che lo pervade, nella *Pro Archia*, (VIII,18), dichiara il poeta "sacro"

Attraverso i commenti medievali ai dialoghi platonici, la dottrina del *furore divino* giunge fino alle soglie dell'Umanesimo<sup>2</sup>, trovando ampia diffusione tra i sostenitori del valore etico-civile della poesia, nonostante il carattere pagano delle sue "finzioni"<sup>13</sup>. All'inizio del XIV secolo, il padovano Albertino Mussato scrisse varie epistole sull'origine della poesia, definendola una "scienza che proviene dal Cielo"<sup>14</sup>; e in particolare nella settima epistola afferma che i poeti antichi furono rivelatori di Dio e che la poesia è una "seconda teologia". Reinterpretando la nozione scolastica di *poeta theologus*, i primi umanisti sottolineano la funzione "rivelante" della poesia; e in particolare Francesco Petrarca e Coluccio Salutati ne accentuano il carattere inventivo<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Cicerone, *De Oratore*, II,194, tr. it. in *Opere retoriche*, vol. I, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, p. 345. Ma cfr. anche *De divinatione*, 80.

<sup>11</sup> Id., *Il poeta Archia*, § 18, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1995, p. 93.

<sup>12</sup> Si pensi al commento al *Timeo* di Guglielmo di Conches - in cui ricorre il parallelo tra Dio e artefice - che sarà una delle fonti di Marsilio Ficino, il quale poteva consultare un importante codice nel Convento della SS. Annunziata a Firenze. Sul frequente uso di questa metafora da parte di Guglielmo cfr. B. Stock, *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton N.J., 1972, p. 253 sgg.; sull'interpretazione data al demiurgo platonico cfr. J. Moreau, *Quid est Creator? Remarques sur le platonisme de Chartres*, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, LVI (1974), pp. 33-49.

<sup>13</sup> Nel Medioevo la poesia è così strettamente legata alla grammatica e alla retorica che l'elogio della poesia non è un tema sentito e si riscontra solo occasionalmente. Solo all'inizio del XIV secolo Albertino Mussato compone alcune epistole in cui difende il valore etico-civile della poesia. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, p. 615.

<sup>14</sup> A. Mussato, *Ep. IV*, in J.G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum Italiae*, VI, 2, Leiden 1722. L'occasione per questa riflessione sulla poesia gli fu offerta dall'incoronazione poetica avvenuta a Padova nel 1315 come riconoscimento per la sua tragedia latina *Eccerius* (contro Ezzelino da Romano), composta nel 1314. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, pp. 240-41.

<sup>15</sup> Richiamandosi alla distinzione aristotelica (*Metaphisica*, 1,2) tra poeti cosmogonici o teologi e filosofi, Tommaso d'Aquino reputa solo i secondi (che però chiama teologi) depositari della scienza divina, poiché i poeti mentono, in quanto le metafore e le allegorie di cui si servono sono solo finzioni. U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 148-49.

<sup>16</sup> E. Garin (*Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973, pp. 63-84) scorge nelle posizioni dei cosiddetti proto-umanisti (Mussato, Petrarca, Salutati) un'idea di poesia come intuizione *noetica* contrapposta alla spiegazione *dialettica* della filosofia. Su questa linea si pone anche Ernesto Grassi, il quale in diversi scritti ha messo in luce la priorità del linguaggio poetico e metaforico su quello logico-razionale. La metafora, col suo carattere "immagifico" e "ingegnoso", svela, quasi per dono divino, occulte verità e in tal senso costituisce una forma più vera e più profonda di filosofia, tradizionalmente fondata sul ragionamento deduttivo-causale. Su questi temi si veda E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini, 1979. Id., *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale* (1986), Napoli, Tempi moderni, 1988. Cfr. anche C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'umanesimo. "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.

La *Collatio laureationis*, l'orazione tenuta da Petrarca per l'incoronazione poetica avvenuta in Campidoglio nel 1341, riprende la *Pro Archia* - ritrovata dallo stesso Petrarca - quando distingue da un lato le arti che necessitano impegno e fatica, dall'altro la poesia, la più alta attività umana, in cui "non si ottiene nulla se manca una certa potenza interna, infusa dal cielo nell'anima del poeta"<sup>17</sup>.

Nel Quattrocento, con le traduzioni dei dialoghi platonici a opera prima di Leonardo Bruni<sup>18</sup> e poi di Marsilio Ficino, la teoria del *furor divino* dilaga nei versi e nelle trattazioni teoriche degli umanisti. Secondo il mito esposto nel *Fedro*, poi ripreso da Ficino in una famosa epistola (*De divino furore*<sup>19</sup>) l'anima, che prima contemplava le Idee come riflesses nello specchio della mente divina, una volta caduta nel "carcere" del corpo, anela a ripristinare la situazione originaria, risalendo al cielo grazie alle ali della virtù attiva e contemplativa. L'ascensione che consente all'anima di tornare a contemplare le Idee avviene in condizione di *furor*.

Ma la cassa di risonanza della teoria del *furor* furono alcuni scritti di Cristoforo Landino (Proemio al Commento della *Divina Commedia*; Proemio al III libro delle *Disputationes Camaldulenses*). Con Landino "il divino furore da' cieli nelle menti umane infuso" è condizione imprescindibile alla poesia che in virtù di questo si distingue dalle altre arti liberali<sup>20</sup>. Grazie all'anamnesi il poeta, invaso, può elevarsi alle forme invisibili della bellezza divina che poi esprime nella sua opera.

Nella formazione del sistema delle arti nel Rinascimento, magistralmente ricostruito dal Kristeller<sup>21</sup>, la poesia, riscattandosi dalla condanna platonica, si è ritagliata, all'interno della dialettica tra *ingenium* e *ars* che coinvolge tutte le pratiche artistiche, un posto di prestigio grazie all'autorevolezza conferitagli dalla tradizione filosofica. Ben diverso è il percorso intrapreso dalle arti figurative. Infatti l'artista, anche quando è grande, come Fidia o Michelangelo, rimane sempre vittima del pregiudizio aristocratico di 'lavorare con le mani', di conseguenza la riflessione sull'arte, pur non trascurando di tributare

<sup>17</sup> F. Petrarca, *Collatio laureationis* 2.6, tr. it. di A. Bufano, in *Opere latine*, Torino, UTET, 1975, p. 1259. Su questo tema cfr. anche *Invective contra medicum*, I, ivi, p. 836.

<sup>18</sup> E. Garin, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del XV secolo*, in *Aa.vv., Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, vol. I, pp. 364 sgg.

<sup>19</sup> M. Ficino, *Epistola a Pellegrino degli Agli (De divino furore)*, successivamente entrata a far parte del I libro delle *Epistole* (I.6). *Epistolarum familiarum liber*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olschki, 1990, pp. 19-28.

<sup>20</sup> C. Landino, *Proemio al Commento dantesco*, in *Id., Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, p. 141. Sull'influenza che l'epistola *De divino furore* esercitò su Landino cfr. E. Tigerstedt, *The Poet as a Creator: Origin of a Metaphor*, "Comparative Literature Studies", V, 27 (1968), pp. 459-78.

<sup>21</sup> Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, p. 11.

omaggio alle doti intellettuali dell'artista, a partire dal Quattrocento comincia a intraprendere un percorso che privilegia il metodo razionale e scientifico e quindi una strada opposta a quella della libertà creativa.

Si suole fare iniziare la trattatistica d'arte moderna con gli scritti di Leon Battista Alberti. Alberti sceglie la strada della scienza, in seguito percorsa da Piero della Francesca, Luca Pacioli e Leonardo, che evidenziano il fondamento matematico sotteso alla costruzione prospettica e alla teoria delle proporzioni. In un momento di trasformazione dello statuto sociale dell'artista, nel delicato processo di liberazione dalla corporazioni artigiane, la riconfigurazione teorica del concetto di arte passa attraverso la scienza. Codificando in modo sistematico le novità introdotte da Brunelleschi, Donatello e Masaccio, che nella pratica utilizzavano la prospettiva e la geometria euclidea, Alberti con i suoi tre trattati mira a stabilire i fondamenti oggettivi della pittura, della scultura e dell'architettura, con lo scopo di dimostrare il valore intellettuale delle arti figurative.

Ma lentamente nel Cinquecento, accanto alla figura dello scienziato, si vanno delineando nuovi ruoli attraverso cui l'artista cerca di conquistare una maggiore dignità intellettuale e sociale: quello del cortigiano e quello del melanconico, due tipologie che, pur attraverso strade antitetiche, mirano entrambe alla nobilitazione dell'artista. Il primo modello, lanciato da Baldassar Castiglione<sup>22</sup>, assimila l'artista all'uomo di corte, che si diletta di varie attività mondane, tra le quali la pittura, sempre operando con "sprezzatura", la virtù che consente di compiere qualsiasi cosa, apparentemente col minimo sforzo. Ma in tal modo l'artista rimane imprigionato in una trama di rapporti sociali basati sull'ipocrisia e costretto ad adottare maniere aggraziate ma finte. Il secondo modello, tendendo all'identificazione col genio e col dio, conferisce all'artista una maggiore libertà d'azione che, se sul piano sociale si traduce in un comportamento eccentrico, su quello artistico scioglie le briglie alla fantasia. A delineare la figura del *melancholicus* convergono molteplici fonti mediche e filosofiche, fuse e rielaborate nel corso del tempo<sup>23</sup>, finché nel Rinasci-

<sup>22</sup> B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (Venezia 1528), a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>23</sup> Secondo la tradizione medica greca la salute è data dall'equilibrio di quattro umori o sostanze fluide: sangue, flemma, bile gialla e bile nera (*atra bilis; mélaina chole*), di conseguenza l'eccesso dell'una o dell'altra genera la malattia. Inoltre ciascun umore era collegato a determinate caratteristiche fisiologiche e predisposizioni intellettuali; in particolare quello melanconico era messo in relazione, in un testo attribuito ad Aristotele, al talento intellettuale (*Problemata* XXX, I, tr. it a cura di C. Angelino ed E. Salvaneschi, col titolo *La "melanconia" dell'uomo di genio*, Genova, Il Melangolo, 1988<sup>2</sup>, p. 27). Grazie a questo testo, la melanconia viene svincolata dall'ipoteca patologica e viene collegata a quelle personalità che per natura si distinguono dalla gente comune: "tutti gli atrabiliari - 'i melanconici' - sono persone eccezionali non per malattia ma per natura". Con gli scrittori arabi dell'IX secolo avviene il collegamento tra i quattro umori, i corrispettivi temperamenti (sanguigno, flemmatico, collerico, melanconico) e i



mento se ne appropriano gli artisti per rivendicare la propria individualità e libertà creativa contro il livellamento cui li costringevano le corporazioni artigiane. Michelangelo è colui che più di ogni altro artista incarnò questo modello, come dichiara in un famoso verso scritto in tarda età: "La mi' allegrez' è la malinconia / E 'l mio riposo son questi disagi"<sup>24</sup> e, come dimostra la sua vicenda biografica ricca di aneddoti che ne mettono in rilievo il carattere irritable ed eccentrico<sup>25</sup>, la variabilità d'umore, l'amore per la solitudine<sup>26</sup>, la terribilità creativa.

Il mito del genio creatore, incarnato da Michelangelo, trova espressione, per la prima volta, nel trattato *Da pittura antiga* di Francisco de Hollanda, un architetto e miniatore portoghese che, ben sessanta anni prima di Federico Zuccari, scrive un testo sulla pittura in cui l'Idea platonica gioca un ruolo centrale<sup>27</sup>. Pertanto, colmando la lacuna riscontrata da Erwin Panofsky<sup>28</sup>, il *Da pittura Antiga* si può considerare il solo trattato d'arte neoplatonico del Rinascimento.

Francisco de Hollanda, che aveva conosciuto Michelangelo durante un soggiorno a Roma, accoglie nucleo fondativo della sua concezione estetica, rielaborandolo in modo autonomo alla luce di personali letture filosofiche e teologiche. Purtroppo però Hollanda è stato il più delle volte considerato un semplice portavoce delle teorie del Maestro, per cui la sua opera più famosa

quattro pianeti principali (Giove, Saturno, Mercurio e Venere); ma Saturno si configurò subito come quello più importante. I 'nati sotto Saturno' erano considerati i soli capaci di quell'entusiasmo creativo di cui parla Platone. R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 116 sgg.

<sup>24</sup> Su questo tema cfr. L. Rotondi Secchi Tarugi, cur., *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1999, e in particolare il saggio di E.N. Girardi, "La mi' allegrez' è la malinconia" (*Michelangiolo, Rime*, 267 v. 25), alle pp. 97-108.

<sup>25</sup> A. Condivi (*Vita di Michelangelo Buonarroti*, cap. XXXVIII, Roma, 1553, ed. consultata Pisa, presso Niccolò Capurro, 1823, p. 41) racconta come Michelangelo trattasse il Papa da pari a pari nelle discussioni sugli affreschi della Sistina.

<sup>26</sup> M. Buonarroti, *Lettera a G. Vasari*, (18 dicembre 1556), in *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Restori, Firenze, Sansoni, 1965-83, p. 76.

<sup>27</sup> Per ulteriori approfondimenti mi si permetta di rinviare al mio *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2004.

<sup>28</sup> Panofsky aveva preso in considerazione l'eventualità che in quel periodo potesse esistere qualche trattato d'arte d'impronta neoplatonica, data la forte influenza di Marsilio Ficino e di Cristoforo Landino che pure avevano rapporti con gli artisti. D'altronde era consapevole che l'Idea incontra l'Arte nella figura di Michelangelo e, a conferma, cita i versi di Francesco Berni in cui la poesia del Buonarroti è paragonata alla filosofia di Platone. Ma, poiché il grande artista, a parte le lettere e le *Rime* non ha lasciato altra testimonianza scritta, l'ipotesi di Panofsky non aveva trovato conferme. Pertanto, dopo aver tracciato le due linee, quella matematica (da Euclide ad Alhazen) e quella retorica (da Quintiliano a Cicerone), che informano la teoria artistica del Rinascimento, lo studioso esclude che le dottrine platoniche e neoplatoniche abbiano qualche influsso sugli scritti d'arte prima del Manierismo. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996<sup>2</sup>, p. 33 e p. 71.

sono i *Dialogos em Roma*<sup>29</sup> che riportano le conversazioni avvenute con Michelangelo, mentre il trattato *Da pintura antiga*, in cui per la prima volta la nozione platonica di Idea penetra nella teoria dell'arte, è rimasto per lungo tempo nell'oblio.

In realtà già nel *De pictura* albertiano ricorre la prima attestazione del termine Idea, ma un attento esame mette in rilievo che, pur sfiorando la questione, Alberti percorre una strada ben diversa rispetto a Hollanda. Infatti, nel momento stesso in cui riprende la nozione di "idea", Alberti ne stravolge l'originario significato trascendente, richiamando il pittore, che si abbandona all'inseguimento di astratte fantasie, all'imitazione della natura e all'obbedienza alla regola. È evidente che l'"idea" a cui fa riferimento Alberti non è riconducibile alla linea metafisica di ascendenza platonica, ma ha un fondamento razionale. La bellezza è il risultato della *concinnitas*, ovvero è armonia e proporzione; per conseguirla occorre utilizzare un metodo rigoroso e scientifico e praticare un lungo esercizio. Allo stesso modo la definizione dell'artista come *alter deus*, presente nel III libro del *De pictura*<sup>30</sup>, richiamando l'esempio di Zeusi, si ricollega a una tradizione che mira all'*electio*, alla scelta delle parti migliori, fondata sull'esperienza e sul giudizio consapevole. È la strada che porterà Raffaello nella lettera a Castiglione<sup>31</sup> ad affermare che in assenza di buoni giudici e di modelle egli prenderà ad esempio un'idea presente nella sua mente, ma, è ben chiaro, siamo lontani dal concetto di genio che al contrario possiamo intravedere nel trattato di Hollanda.

Nel Cinquecento in Portogallo vivevano ancora le associazioni corporative di tradizione medievale, in cui gli artisti lavoravano in officine collettive, e la cui produzione era caratterizzata da una certa uniformità stilistica. Tenendo conto di questo sfondo culturale, appare rivoluzionaria la teoria di Francisco che delinea il ritratto dell'artista-genio, capace di divenire, grazie alla sua 'maniera' personale, maestro e guida di chi vuole diventare vero pittore. In

<sup>29</sup> F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003.

<sup>30</sup> L.B. Alberti, *De pictura*, III, 56, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 96. Su questo argomento mi si permetta di rinviare al mio: *Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, vol. I, Firenze, Olschki, 2007, pp. 33-45; e più in generale, sull'estetica di Leon Battista Alberti, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.

<sup>31</sup> Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione* (1514), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 1530. J. Shearman (*Castiglione's Portrait of Raphael*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38,1 (1994), pp. 69-97) ha dimostrato, sulla scorta di un'analisi stilistica e filologica, che autore della lettera è probabilmente lo stesso Castiglione, si tratterebbe, pertanto di un gioco letterario indirizzato a se medesimo. Tuttavia ciò non toglie nulla alla sostanza della problematica e al ruolo che questa epistola riveste nell'evoluzione del concetto di 'idea'.

realtà, Francisco de Hollanda non adopera mai il termine 'genio' e, ricollegandosi alla tradizione classica, preferisce chiamare l'artista "divino", poiché si tratta di un'investitura conferita direttamente da Dio, in virtù di un dono innato: "quella idea creata nell'intelletto creato, che imita o vuole imitare le eterne e divine scienze increate con cui il potente Signore Dio creò tutte le opere che vediamo"<sup>32</sup>.

Mentre il termine "genio" o "creatore" si diffondono con la cultura romantica, l'epiteto "divino" fu attribuito spesso agli artisti o alle loro opere: nel *Libro della composizione del mondo*, Ristoro d'Arezzo (XIII sec.) elogiando la ceramica aretina, molto apprezzata dagli esperti e gettata via dal volgo ignorante, afferma: "quelli artefici furono divini, o quelle vase descesero di cielo"<sup>33</sup>; e Tito Vespasiano Strozzi definisce, nei suoi versi, "divino" Pisanello<sup>34</sup>.

L'artista è detto da Hollanda "divino"<sup>35</sup> perché opera in modo analogo a Dio: "così avevano in considerazione gli antichi come divina forza e divina imitazione quella dell'uomo, poiché dipingeva a somiglianza di Dio Eterno"<sup>36</sup>. Benché nel *Da pittura antiga*<sup>37</sup> si riscontri una delle prime occorrenze del verbo "creare" in riferimento alla produzione artistica<sup>38</sup>, Francisco de Hollanda per certi aspetti limita il potere dell'artista, sia perché lo soggioga, platonicamente, a un modello preesistente - sebbene interiore -, a un'idea

<sup>32</sup> F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, p. 225.

<sup>33</sup> Cit. da E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), tr. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 1991<sup>2</sup>, p. 93.

<sup>34</sup> Ivi, p. 219.

<sup>35</sup> F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, p. 33: "[l'artista] perseguirà felicemente e ciecamente solo il nome di divino nella pittura con i grandi stimoli che gli richiederà il suo divino ingegno".

<sup>36</sup> Ivi, XII, p. 42.

<sup>37</sup> Ivi, II, p. 24 (corsivo nostro): "la pittura è fare e creare di *bel nuovo* [fazer e criar de novo] in una tavola pulita e liscia, o in foglio insensibile e ignobile, *creare e fare di bel nuovo* [criar e fazer de novo] una qualsiasi opera, divina o naturale". In realtà in questo passo Hollanda utilizza i verbi "fare" e "creare" in endiadi, quasi attribuendogli lo stesso valore, e di conseguenza circoscrive la portata semantica del verbo "creare", riducendolo piuttosto a una sorta di trasformazione, ovvero una realizzazione ("fare") di nuove forme.

<sup>38</sup> D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton N.J., Princeton U.P., 1981, p. 53. In realtà S. Deswarte-Rosa (*Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos, Francisco de Hollanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992, p. 134) rileva un'occorrenza anteriore nella breve lettera di Jacopo de' Barbari, scritta all'incirca nel 1501 (*De la excelentia de pittura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, p. 69); ma, come osserva la studiosa, il verbo "creare" in questo passo è privo di quel senso metafisico che gli conferisce Hollanda. Inoltre già Cristoforo Landino aveva usato l'analogo termine *procreator* per assimilare Dante a Dio e Dürer, in riferimento all'artista, aveva utilizzato il verbo *schöpffen* (= creare). E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen 1926, p. 281, nota 1; Panofsky, *Idea*, pp. 76-77.

che dall'alto scende nell'intelletto ("quella idea creata nell'intelletto creato") sia perché sottolinea la volizione, più che l'effettiva realizzazione, di imitare l'attività di Dio<sup>39</sup>, il quale non si è servito né di materiali né di modelli che avrebbero limitato il suo libero atto creativo.

Poiché l'Idea proviene direttamente dal Cielo, Francisco trasforma l'artista in una sorta di *medium* che, occupando una posizione privilegiata e intermedia tra il mondo celeste e quello terrestre, opera in stato di *furor*, come gli antichi vati. Tale concezione dell'uomo come *capula mundi* era ampiamente diffusa nella cultura umanistica, per cui non fu difficile per Hollanda trasferirla nell'ambito delle arti<sup>40</sup>.

Nel tracciare quest'immagine Hollanda accoglie motivi della filosofia neoplatonica e aristotelica e fa dell'artista uno *spiritus melancholicus*; ne è conferma l'aspetto fisico trascurato e l'atteggiamento schivo e solitario tipico dei nati sotto Saturno ("si terrà lontano ed isolato dal resto del volgo, e giudicherà il proprio aspetto trascurato ed impacciato molto più raffinato e perfetto di quello degli elegantoni ben pettinati"<sup>41</sup>). D'altro canto nel Cinquecento la figura dell'artista melanconico assume ormai una fisionomia ben definita: un temperamento saturnino è quello di Benvenuto Cellini, così come emerge nella sua avventurosa biografia e un'intera passerella di artisti melanconici si trova nelle *Vite* del Vasari.

Nel XV capitolo del *Da pittura antica*, dedicato in modo specifico al concetto di Idea nella pittura, ricorrono molti temi platonici rielaborati dalla tradizione letteraria e filosofica: la contemplazione interiore, quasi in mistico raccoglimento, e l'ascesa al cielo, per cogliere un esemplare di rara bellezza, che non è frutto di percezione sensibile: "L'idea nella pittura è un'immagine che l'intendimento del pittore deve vedere con occhi interiori in grandissimo silenzio e segreto, e che egli deve scegliere ed immaginare come la più rara ed eccellente che la sua immaginazione e prudenza possano raggiungere, come un esempio sognato, o visto nel cielo o in un'altra parte, che deve seguire e volere poi riprodurre e mostrare al di fuori con l'opera delle sue proprie mani, come l'ha concepita e vista dentro nella sua mente"<sup>42</sup>.

Il motivo della contemplazione con "gli occhi interiori", ricorrente negli

<sup>39</sup> F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, p. 225.

<sup>40</sup> La filosofia umanistica, da Giannozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, 1451-52) a Pico della Mirandola (*De hominis dignitate*, 1485-56), era fortemente antropocentrica ed esaltava la dignità della figura umana. Lo stesso Marsilio Ficino (*Teologia platonica*, XIII,3, ma cfr. anche *ibid.*, XIV,1, tr. cit., risp. p. 199 e p. 201) sottolinea più volte il potere creativo dell'uomo, definendolo *quidam deus*: "una sorta di dio". E. Garin, *La "dignitas hominis" e la letteratura patristica*, "La Rinascita", I (1938), pp. 102-46.

<sup>41</sup> F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, p. 34.

<sup>42</sup> Ivi, XV, p. 47.

scritti dei teologi medievali, riconduce la pittura a una dimensione mistica<sup>43</sup>. In effetti lo stesso titolo del trattato *Da pittura antiga* non è da interpretarsi secondo una valenza cronologica - sul modello storico-genealogico adottato circa un secolo dopo da Franciscus Junius nel suo *De pictura veterum* (1637) - ma secondo una valenza assiologia. La "pittura antica" è, per Hollanda, una sorta di *prisca pictura*<sup>44</sup> di origine divina, sulla falsariga della *prisca theologia* di Marsilio Ficino<sup>45</sup>. *Prisco*, infatti, in latino significa 'originario'; afferisce all'area semantica della sacralità e indica una condizione primigenia di purezza e di contatto diretto con la divinità.

In conformità con queste dottrine filosofico-letterarie, Francisco assimila l'artista al mistico che, nel profondo del suo raccoglimento interiore, entra in contatto con Dio. Così giunge sino al paradosso di aspirare, in un testo dedicato al *Ritrarre dal vivo*, alla solitudine assoluta<sup>46</sup> rinunciando alla presenza fisica del modello, poiché l'idea, contemplata con gli occhi della mente, si rivela preferibile all'osservazione della realtà: "Voglio dirvi ancora più: infatti, se potesse avvenire che lo stesso disegnatore stesse solo, senza nessuno, ed avesse nella fantasia e nella memoria la persona che deve ritrarre e dipingere, vogliate credere che sarebbe molto meglio che averla davanti agli occhi visibili, se egli la potesse vedere con quelli invisibili"<sup>47</sup>.

Il tratto peculiare dell'artista hollandiano è l'eccezionalità e la conseguente rarità; Francisco sottolinea con insistenza le doti innate che ne fanno un predestinato da Dio, infatti nessun sapere acquisito può conferirgli quell'aureola che si possiede solo per grazia divina<sup>48</sup>: "Forse sembrerà che qualsiasi

<sup>43</sup> Plutarco, *Iside e Osiride*, 78; Apuleio, *Metamorfosi*, XI,24. Plotino, che per primo introduce questo concetto in un contesto filosofico, lo riprende dall'esperienza degli iniziati ai misteri di Iside, cui aveva personalmente partecipato. A. Grabar, *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 37 e 49.

<sup>44</sup> Come ha messo in rilievo Sylvie Deswarte-Rosa, ricorrendo a questo aggettivo, piuttosto raro nella letteratura portoghese del Rinascimento, Hollanda afferma implicitamente la derivazione della pittura dalla teologia. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, pp. 17 sgg.

<sup>45</sup> Il platonismo rinascimentale fu capace di assorbire nel suo ambito elementi molto diversi e di fondere testi ermetici, pitagorici, sibillini, alchimistici, cabalistici, facendone una *prisca sapientia* grazie alla quale l'interpretazione di Platone acquistò nuovo vigore. La *prisca theologia* di Ficino si traduce, così, in una sorta di teismo universale, una *docta religio*. Ma, in realtà, tale visione del mondo era accolta anche da molti aristotelici. Ch.B. Schmitt, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli, Bibliopolis, 1985, p. 134 e p. 142.

<sup>46</sup> Sul motivo della creazione in solitudine cfr. anche F. de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, II, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, p. 172: "Convieni che stia solo per essere tutto preso dalla sua opera, più assorbito e pronto, e per non avere il pensiero distratto dalla visione di molti che lo stanno guardando e per essere più raccolto in sé e solitario".

<sup>47</sup> Ivi. Ma anche Cicerone nell'*Orator* II,8 (tr. cit., p. 799) attribuisce una superiore bellezza alla forma ideale presente nella mente rispetto a quelle forme che sono percepibili dai sensi.

<sup>48</sup> F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, in *I Trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, pp. 224-25: "scrivo di quella scienza, non solo appresa per mezzo dell'insegnamento da altri

uomo possa essere pittore con l'apprendimento, ma si sbaglia di grosso chi crede ciò, perché, se a qualche scienza o arte a questo mondo è necessario per la sua perfezione far riferimento all'origine e natura della sua nascita, senza dubbio questa deve essere la pittura"<sup>49</sup>. Per essere un vero pittore, infatti, non basta saper usare i pennelli, ma occorre una particolare facoltà, conferita da Dio solo a pochi eletti: "è motivo di grande meraviglia che, di quanta gente che vediamo in questo grande mondo rotondo, non siano più di due o tre gli uomini famosi che meritino e sappiano fare bene e come si deve il grande ufficio del ritrarre dal vivo, perché la grazia ne è concessa dall'alto a molto pochi tra i mortali"<sup>50</sup>. In tal modo egli reinterpreta alla luce della religione cristiana la tradizione classica del genio protettore<sup>51</sup>. Infatti secondo gli astrologi ciascuno è indirizzato naturalmente dal cielo a una determinata attività. Sebbene Ficino mostri delle riserve verso il determinismo astrologico che tendeva a interpretare rigorosamente le relazioni tra macrocosmo e microcosmo, nel III libro del *De vita* afferma che è opportuno conoscere e seguire questa inclinazione affinché i due demoni custodi, quello della genitura e quello della professione, non siano in contrasto tra loro e l'uomo possa realizzare pienamente e con successo ciò a cui è destinato<sup>52</sup>.

Il motivo della predestinazione si prestava a arricchire l'immagine del melanconico ed era accolto da molti artisti. Leonardo insisteva che la pittura non può essere insegnata a chi non sia portato dalla natura e Pietro Aretino<sup>53</sup> era un convinto sostenitore del genio artistico innato.

Per illustrare la libertà inventiva dell'artista divino Hollanda ricorre a diverse metafore tra cui quella della fonte straripante ("proprio come un grande bacino d'acqua sta desiderando d'esplosione ed erompere, e poi esce da tutte le parti, ed uscendo rompe tutti gli argini che lo trattenevano, sicché

pittori, ma naturalmente data dal sommo maestro Dio gratuitamente nell'intendimento, e derivata dalla sua eterna Scienza, che si chiama DISEGNO".

<sup>49</sup> Id., *Della pittura antica*, VII, p. 33. Cfr. anche i proverbi posti in appendice ai *Dialoghi romani*, p. 165: "Il pittore deve nascere già pittore" e "Il dipingere non si apprende ma è innato".

<sup>50</sup> Id., *Del ritrarre dal vivo*, I, p. 169.

<sup>51</sup> Platone, *Fedro* 107d-108b; *Repubblica* X 617d-e, 620d-e; Orazio, *Epistolae* II,2,187-9; Tibullo, *Carmina* II,2,5; Apuleio, *De deo Socratis* XV; e fra gli scrittori cristiani Lattanzio, *Institutiones divinae* II,15.

<sup>52</sup> M. Ficino, *Sulla vita*, 111,23, a cura di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1995, pp. 279 sgg.

<sup>53</sup> Pietro Aretino (*Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957, p. 180) in una lettera del 1547 afferma: "l'arte è una nativa considerazione de l'eccellenze de la natura, la quale se ne vien con noi da le fasce". Nell'*Idea del Tempio della pittura* Lomazzo, dopo aver indicato le discipline che l'artista deve conoscere, dichiara presupposto indispensabile che "l'huomo sia nato Pittore", negando che "uno il qual non sia nato per esser pittore, possa mai giungere in quest'arte ad alcun grado d'eccellenza, cioè, che non habbi portato seco dalla culla, e dalle fasce, l'invenzione, e la grazia dell'arte".

sembra che voglia allagare i campi, così il suo ingegno sgorgnerà in fiumi e ruscelli"<sup>54</sup>), certo un *topos* ricorrente per indicare l'origine della creazione artistica, ma in Hollanda assurge, per le sue connotazioni terribili e devastanti, a una "dimensione sublime"<sup>55</sup>: la potenza dell'ingegno non tollera vincoli e costrizioni e come un'esplosione d'acqua, rompe gli argini e dilaga nei campi. L'immagine, altamente icastica, ben si addice all'esuberanza della libertà inventiva del genio.

Come si evince da questa sintetica analisi, la teoria di Francisco de Hollanda, incentrata sulla nozione di Idea infusa da Dio, reinterpretando la nozione classica di *ingenium* alla luce della *melanconia* cinquecentesca, delinea una figura di artista "divino" che assume, per la prima volta in un trattato sulla pittura, i tratti del genio creatore.

<sup>54</sup> F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 33.

<sup>55</sup> Ivi, IX, p. 39: "E gli darei il permesso di esercitare la fantasia in ciò che essa gli suggerisse e volesse fare, e non per molto tempo; e così farà ogni ingegno che non può trattenersi dallo scoppiare in esplosioni e fiamme, come una bombarda scoppiata". Per le fonti classiche di questo motivo cfr. Stazio, *Thebais*, I,3 e 32: *Pierius calor*, *Pierium oestrum*; Claudiano, *De raptu Proserpinae*, I,4: *mens congesta*.