

Aesthetica Preprint

Supplementa

Arte e Idea

Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento

di Elisabetta Di Stefano



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* ad integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

12
Ottobre 2004

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elisabetta Di Stefano

Arte e Idea

Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento

Indice

Premessa	7
L'Idea e la Storia dell'estetica	11
Le ragioni di una rimozione culturale	17
L'“Apelle lusitano”	21
La “Pittura Antica”	29
La teoria della creazione	39
L'Idea e il disegno	53
Il vero, l'antico, la maniera	65
Ut pictura poësis?	77
Fantasia e grottesche	83
La teoria dell'arte al bivio	91
Il furor divino	97
L'artista melanconico	107
Note	119
Bibliografia	149
Indice dei nomi	163

Premessa

Secondo un paradigma ermeneutico ormai consolidato nella storia dell'estetica ¹, i concetti di arte e di bello si sono sviluppati lungo percorsi indipendenti e hanno trovato solo sporadiche occasioni d'incontro fino al Settecento quando, con il trattato di Charles Batteux, viene sancita la nascita delle Belle Arti ². Prima di questo momento, la contrapposizione tra l'"idea del Bello" e "il concetto dell'Arte", se vogliamo accogliere la tesi di Alfred Baeumler ³, ha avuto come conseguenza che la riflessione estetica s'incentrasse sulla bellezza, assumendo connotazioni metafisiche, mentre la teoria dell'arte s'impegnasse nello stabilire un sistema di regole operative. In tal modo Baeumler trasforma in una chiave ermeneutica per rileggere la storia dell'estetica occidentale un'intuizione di Erwin Panofsky ⁴ il quale, ripercorrendo gli sviluppi e le trasformazioni del concetto platonico di Idea, ne aveva individuato una ripresa significativa nella metafisica di Marsilio Ficino, mentre aveva constatato il completo disinteresse per tale speculazione nella teoria dell'arte del Rinascimento, impegnata a proporre agli artisti norme fisse e scientificamente fondate per conferire alle arti figurative la dignità di quelle liberali.

In realtà né Panofsky, né Baeumler, e neppure chi sulla loro scia ha utilizzato la storia delle idee come chiave di lettura per interpretare lo sviluppo dell'estetica occidentale dall'antichità ai nostri giorni, ovvero lo storico polacco Władisław Tatarkiewicz, conoscevano il *Da pintura antiga* di Francisco de Hollanda, il primo trattato d'arte in cui viene accolta la dottrina platonica dell'Idea. Tale rimozione è ascrivibile alle sfortunate vicende biografiche e culturali che hanno oscurato, se non il nome, certamente l'opera dell'artista portoghese, facendone perdere le tracce.

Eppure Francisco de Hollanda occupa un posto di rilievo nella storia dell'arte portoghese. Tra i contemporanei fu molto apprezzato come miniaturista, tuttavia sia come architetto – arte con cui sperava di lasciare un segno nella riorganizzazione urbanistica della sua nazione – sia come teorico, non ebbe molto successo. Il suo intento di diffondere la concezione artistica del Rinascimento italiano si scontra con la grettezza dell'ambiente culturale portoghese, dominato dagli interessi

economici e dalle mire espansionistiche sui mercati mondiali; per questi motivi i suoi trattati rimasero per lungo tempo inediti.

Un avvenimento segna profondamente la biografia culturale e artistica di Francisco: il viaggio in Italia e la conoscenza di Michelangelo. L'artista italiano diviene per il portoghese un modello insuperabile da prendere come riferimento. Tuttavia tale incontro, se contribuirà significativamente alla sua formazione culturale e filosofica, comporterà la quasi totale messa in ombra della sua opera e del suo pensiero tra i contemporanei ed i posteri. In realtà i suoi interessi teorici, raramente presi in considerazione, mettono in luce il profilo di un artista che, se pure mutuò da Michelangelo il nucleo fondativo della sua concezione estetica, seppe però rielaborarlo in modo autonomo.

Attraverso puntuali confronti con la teoria dell'artista italiano, desumibile dalle lettere e dai componimenti poetici, emerge una riflessione estetica inusitata nel panorama della trattatistica d'arte. Sicuramente Francisco offre veste verbale al pensiero di Michelangelo, ma non ne costituisce il semplice portavoce. Le teorie del Maestro trovano nei trattati del portoghese non solo una forma letteraria compiuta e sistematica, ma anche una rielaborazione sostanziata da una padronanza di fonti filosofiche e letterarie che non sempre gli derivavano dalle conversazioni con il grande artista fiorentino, bensì erano spesso frutto di letture personali. La distanza tra i due si evince particolarmente riguardo alla nozione di Idea che nel *Da pintura antiga* di Hollanda trova per la prima volta chiara formulazione.

La teoria dell'arte assume con Hollanda connotazioni generalmente riservate alla creazione poetica: si pensi al concetto di "furor divino" che la poesia aveva mutuato dalla filosofia platonica per caratterizzare il poeta ispirato. Per Francisco, invece, è l'artista che, in preda a tale furore, è in grado di ascendere al mondo delle Idee. La creazione artistica si carica, così, di una dimensione sacrale: la "pittura antica" infatti è una sorta di "prisca pictura" che, come la "prisca theologia" di Ermete Trimegisto, rivela le verità più recondite. Soltanto un artista "melanconico", dalla fantasia estrosa e bizzarra, magistralmente esemplificata nelle "grottesche", è in grado di cogliere l'Idea e di fissarla, con geniale rapidità, in uno schizzo. Un'operazione complessa e non sempre di immediato successo, per cui Francisco considera la cecità elemento privilegiato per giungere a quel grado bellezza che l'artista, come il vate, può vedere solo con "gli occhi interiori", non offuscata dalle percezioni sensibili. Di conseguenza una nozione centrale nella riflessione di Hollanda è quella di "disegno" che assurge a fonte non solo di pittura, scultura e architettura, ma di tutte le arti riconducibili all'immagine, dalla strategia bellica ai progetti di ingegneria civile e militare, dalle mappe geografiche al disegno di insegne, livree, abiti e ornamenti.

Nel volgere del XX secolo il Portogallo ha riscoperto e reso omaggio a questo importante protagonista della teoria e della storia dell'arte lusitana, vissuto nel delicato momento di trapasso tra gli ideali estetici del Rinascimento e quelli del Manierismo, pubblicando l'opera completa di Francisco de Hollanda per la cura di J. Da Felicidade Alves (Lisboa, Livros Horizonte, 1985-90). Forse sullo stimolo di tale edizione, nell'ultimo ventennio del secolo scorso sono stati prodotti diversi studi su questo teorico che ha trovato finalmente adeguato apprezzamento. Tale rinnovato interesse ha diffuso la sua eco anche in Italia, dove una recente traduzione ⁵ ha reso accessibile anche nella nostra lingua l'intero *corpus* dei trattati di Francisco. Nel panorama complessivamente scarno degli studi su Hollanda, quelli prodotti nella nostra penisola riguardano i *Dialoghi romani*, l'unica opera, fino a poco tempo fa, nota in italiano, ma anche la più ambigua per la difficoltà di individuare il discrimine tra le teorie del portoghese e quelle del grande artista italiano. Letti con lo scopo di cogliere il pensiero di Michelangelo, i *Dialoghi* sono stati interpretati come testo autonomo, perdendo di vista il significato complessivo della teoria che emerge dall'insieme dei trattati, e in particolare dal *Da pintura antiga*. Pertanto il presente lavoro, prendendo spunto dalla constatazione che le varie storie dell'estetica, incentrate sul manifestarsi dell'Idea nella teoria dell'arte, hanno ignorato Francisco de Hollanda, si propone di sviluppare un'analisi dei concetti estetici che emergono da tutti i suoi scritti, focalizzando un momento particolare della riflessione artistica del Cinquecento tra Italia e Portogallo.

L'Idea e la Storia dell'estetica

Se la nozione di Idea può essere considerata la più fondamentale del pensiero filosofico, a maggior ragione lo si può dire per la speculazione prettamente estetica ⁶, se è vero che «ogni estetica sistematica comparsa fino ad oggi nella storia della filosofia sia stata e sia rimasta platonismo. Sempre, là dove nel corso dei secoli si è tentata una teoria dell'arte e del bello, lo sguardo si è rivolto, come per una coercizione mentale, al concetto e al termine di "idea", al quale si è affiancato come un germoglio successivo il concetto di "ideale". E non solo i teorici dell'arte, ma anche gli stessi grandi artisti sono i testimoni di questa connessione che si è mantenuta viva nei secoli. La linea che conduce da Plotino ad Agostino, da questi a Marsilio Ficino, e quindi a Winckelmann e a Schelling, corrisponde alla linea dei grandi artisti che – ognuno per la propria strada, eppure come collocato sul binario di un'unica tradizione che si perpetua – hanno cercato e trovato la loro via verso Platone» ⁷.

Con queste parole Ernst Cassirer presenta i termini di un problema che non solo appare un paradigma teorico fondativo delle più significative speculazioni estetiche dall'antichità ai nostri giorni, ma fornisce contemporaneamente una chiave ermeneutica per impostare un discorso storiografico fertile di sviluppi nella contemporaneità. Il suo *Eidos ed eidolon*, infatti, preparerà il terreno ad un ripensamento metodologico che vedrà impegnati alcuni tra i principali storici dell'estetica del Novecento: Panofsky, Baeumler e Tatarkiewicz.

In questo saggio Cassirer esamina i due punti focali attorno a cui gravita il pensiero platonico: *eidos* ed *eidolon*, "forma" e "immagine", la verità oggettiva del sapere e la percezione sensibile che riproduce passivamente gli oggetti esterni; e attraverso questa dialettica ne mette in luce alcune sorprendenti conseguenze. È noto infatti che la filosofia di Platone non prende in considerazione l'estetica, poiché l'arte riguarda l'apparenza delle cose, di cui non si può mai dare un sapere rigoroso ma solo un'opinione (*doxa*). L'artista si dedica ad un'attività mimetica e illusoria, a differenza del filosofo che tende verso le forme pure, dedicandosi con la ragione alla contemplazione di ciò che è immutabile ⁸. Nell'ottica platonica sarebbe condannabile anche un gran-

de artista come Fidia poiché, antepo­nendo le esigenze della bellezza a quelle della verità, realizzò la sua Atena con proporzioni oggettivamente errate, seppure più idonee alla fruizione dal basso dell'enorme statua. La condanna di Platone è dovuta al fatto che egli valuta la produzione artistica secondo il principio eteronimo di una verità concettuale, di conseguenza apprezza solo quell'arte che riconduce il mondo visibile a forme immutabili, generali ed eterne (come quella egizia sottoposta a canoni fissi, le cui opere apparivano nei secoli sempre uguali). Ma anche dove quell'ideale di immutabilità ed eternità venga raggiunto, l'opera d'arte non può mai andare oltre il valore dell'*eidolon* che, nonostante la conformità apparente, sta in antitesi all'Idea⁹. Eppure, paradossalmente, da nessun'altra dottrina sono derivati effetti estetici più forti di quelli scaturiti dalla sua teoria delle Idee¹⁰.

Erwin Panofsky condivide l'assunto di Cassirer¹¹, secondo cui il concetto di Idea diviene col tempo specificamente estetico ed è accolto nella trattatistica figurativa, ed in un breve testo (*Idea*, 1924¹²) ne sviluppa le linee teoriche lungo un arco temporale che si estende fino al XVII secolo¹³. In realtà tale metamorfosi concettuale si verifica lentamente nel tempo, attraverso gradualità aggiustamenti dovuti all'intrecciarsi e al sovrapporsi di differenti nuclei di pensiero. Un significativo punto di svolta, in questo percorso evolutivo, è stato individuato da Panofsky in quel passo dell'*Orator* in cui Cicerone paragona il perfetto oratore ad un'Idea metempirica, insita nello spirito, attraverso l'esempio della rappresentazione artistica: «Io non cerco un modello concreto, ma quella perfezione assoluta, che in un lungo discorso appare rare volte, e oserei dire giammai; [...] non c'è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l'immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo comprendere né con gli occhi, né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l'immaginazione della nostra mente. [...] come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l'imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo contemplarlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] idee»¹⁴.

Secondo Panofsky in questo passo per la prima volta la teoria delle Idee viene interpretata in chiave anti-platonica, finendo per infirmare la stessa concezione estetica di Platone: nella rappresentazione retoricamente esaltata della creazione artistica fornita da Cicerone, l'artista non è più un semplice imitatore dell'ingannevole mondo delle apparenze, ma realizza le sue opere fissando il suo sguardo interiore su un perfetto prototipo di bellezza che custodisce nello spirito, pur non riuscendo a trasferirla per intero nell'opera. La differenza con Pla-

tone è evidente poiché tale “idea di bellezza” non solo è superiore alla mera copia della realtà, ma anche ben diversa da una “verità” conoscibile solo dall’intelletto. Si tratta, come nota Panofsky, di una nuova nozione resa possibile da alcune trasformazioni concettuali, volte in senso contrario alla prospettiva platonica, relative sia all’essenza dell’arte sia a quella dell’Idea.

L’apprezzamento dell’arte si accresce enormemente negli ambienti ellenistico-romani, tra cui si annoverano sensibili intenditori e appassionati collezionisti; e gli artisti, dapprima guardati con sospetto a causa del disprezzo aristocratico per i lavori manuali, vengono sempre più considerati personalità privilegiate¹⁵. Il completo capovolgimento della posizione platonica che bandiva dallo Stato le arti mimetiche¹⁶, per amore della verità, viene mirabilmente stigmatizzata dall’*incipit* delle *Eikones* di Filostrato: «Chi non ama la pittura, fa torto alla verità ed è ingiusto anche verso la sapienza»¹⁷.

Con un’attenta ricostruzione storica, Panofsky delinea i percorsi dell’Idea platonica attraverso lo snodarsi delle varie interpretazioni e rielaborazioni. La formula di Cicerone costituisce in un certo senso un compromesso tra Platone e Aristotele che, nella *Metafisica*, dopo aver affermato che tutto nasce dall’immettersi di una determinata forma in una data materia, specifica: «per quanto concerne, invece, i prodotti dell’arte dobbiamo sottolineare che essi sono quelle cose la cui forma risiede nell’anima dell’artista»¹⁸. Si va formando così quel concetto di *éndon éidos* (“idea interna”) quale rappresentazione immanente alla coscienza, ma partecipe della perfezione dell’idea platonica, che ritroveremo nella corrente neoplatonica.

Plotino, pur tentando di restituire alla *cogitata species*, coniata da Cicerone, il valore oggettivo e trascendente proprio del sistema platonico, ne conserva l’*exemplum* artistico, consolidando con la sua autorità filosofica quel connubio tra idea metafisica e arte che sarà presente nella speculazione neoplatonica medievale e rinascimentale. Per Plotino il marmo, trasformato dall’artista in opera d’arte, riceve la sua bellezza non dalla componente materiale, perché altrimenti qualsiasi marmo grezzo sarebbe bello, ma a causa della forma che l’artista gli ha conferito: «questa forma (*éidos*) non c’era, prima, nella materia, ma era nella mente dell’artista ancor prima di entrare nel marmo»¹⁹. Contraffondendosi a Platone, rivaluta il valore mimetico delle arti, precisando che si tratta non dell’imitazione di meri oggetti visibili, ma di quei superiori principî (*logoi*) che sottendono alla natura stessa: «Se qualcuno disprezzerà le arti perché le loro creazioni sono imitazione della natura, diremo anzitutto che anche la natura imita un’altra cosa. E poi bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura»²⁰. Inoltre Plotino sottolinea il valore “poietico” delle arti, capaci

di produrre «molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza»²¹. In questo passaggio significativo la bellezza è ormai discesa dall'iperuranio per calarsi nell'arte, tuttavia rimane sempre un concetto metafisico, poiché non deriva dalla realtà, ma dall'essenza stessa di un' "idea" superiore: «Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare ad un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi»²².

Prendendo avvio dalle conclusioni di Cassirer che poneva nel Rinascimento l'apparizione dell'artista come demiurgo e del platonismo come elemento centrale della riflessione artistica, 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. Inoltre Panofsky era consapevole che l'Idea incontra l'Arte nella figura di Michelangelo e a conferma cita i celebri versi di Francesco Berni in cui la poesia del Buonarroti è paragonata alla filosofia di Platone: «Ho visto qualche sua composizione: | son ignorante, e pur direi d'avelle | lette tutte nel mezzo di Platone»²³. E in effetti il *Capitolo* bernesco, in cui ricorre il termine "idea" in relazione a Michelangelo («Costui cred'io che sia la propria idea | della scultura e dell'architettura»²⁴) e in cui compare il riferimento a tre concetti fondamentali della metafisica platonica (Vero, Bello, Bene)²⁵, sembra conferire al Buonarroti il titolo di «nuovo Apollo e nuovo Apelle» in virtù di questa familiarità con la teoria dell'Idea. Non a caso il saggio di Panofsky culmina con il capitolo sull'artista "divino", anacronisticamente posto dopo quello su Bellori. Ma poiché Michelangelo, oltre le lettere e le *Rime*, non ha lasciato altra testimonianza scritta, la dottrina dell'Idea non penetra ancora nella teoria dell'arte. Neppure il termine vi fa il suo ingresso, poiché l'artista non impiega affatto il linguaggio peculiare del neoplatonismo fiorentino. Eppure considerato il mito che si era venuto a creare intorno al grande genio, era facile aspettarsi delle ripercussioni su qualche trattato d'arte. Tale ipotesi, però, era stata vanificata per l'assenza di conferme. Panofsky infatti non conosceva il *Da pittura antiga* (più precisamente il primo libro²⁶) di Francisco de Hollanda che, ben sessanta anni prima di Federico Zuccari, scrive in Portogallo un trattato sulla pittura in cui l'Idea platonica gioca un ruolo centrale. Per la prima volta in questo testo tale concetto, che finora aveva fatto solo sporadiche apparizioni, entra di diritto e con tutta la sua dignità filosofica nella teoria dell'arte, divenendone mezzo secolo più tardi un concetto chiave. Il *Da pittura antiga*, pertanto, si può probabilmente considerare il solo trattato d'arte neoplatonico del Rinascimento, poiché la trattatistica, sorta nel Quattrocento con l'intento di conferire dignità intellettuale alle pratiche artistiche, rimane per lo più

estranea alla speculazione metafisica. Attraverso queste pagine Francisco de Hollanda offre di se stesso l'immagine dell'artista-genio che opera in virtù di un dono divino: il disegno ²⁷.

L'intuizione di Panofsky viene sviluppata, dieci anni dopo, da un altro studioso tedesco, Alfred Baeumler (*Aesthetik*, 1934), che partendo dal presupposto secondo cui «La riflessione estetica si è accesa davanti all'apparizione del bello e non di fronte a quella dell'arte»²⁸, propone una tesi "forte" giocata sulla contrapposizione tra "L'idea del bello" (Platone, Agostino, Bonaventura, Ulrico di Strasburgo, Tommaso, Ficino, Bruno) e "Il concetto dell'arte" (Aristotele, Anonimo del Sublime, Quintiliano, Policeto, Vitruvio, Dante, L. B. Alberti, Dürer, Leonardo, Vasari, Zuccari, Scaligero, Bellori). Utilizzando questo paradigma teorico per rileggere l'intera vicenda dell'estetica occidentale, Baeumler snoda il suo saggio come un commento a Panofsky e ne sviluppa alcune posizioni. Secondo lui, Bellori realizza «il compimento e la conclusione degli sforzi estetici del Rinascimento. Il motivo non ultimo di tutto ciò sta nel fatto che – e Panofsky non lo ha rilevato – l'idea e il concetto del bello proprio ora siano assunti sistematicamente nella teoria dell'arte. Ora si è compiuto ciò che Alberti ha iniziato; le due linee che corrono separate attraverso i secoli, che ancora nella poetica di Scaligero evitavano di incontrarsi (giacché Scaligero non parla della bellezza), vengono riunificate da Bellori. [...] Non vi era più problema, più conflitto fra bellezza e arte, fra Platone e Aristotele: l'imitazione della bellezza della natura, rettamente intesa, doveva produrre per intima necessità, la suprema bellezza dell'arte»²⁹.

Anche Baeumler non conosce il *Da pintura antiga* di Francisco de Hollanda, per cui la sua indagine sull'incontro tra "concetto d'arte" e "idea di bello" salta questa tappa fondamentale. E neppure nomina Michelangelo – forse perché non ha lasciato una teoria – che accoglie nella sua concezione dell'arte la dottrina platonica delle Idee. Tuttavia la sua chiave di lettura imperniata sulla contrapposizione tra l'Idea metafisica del bello e la tradizione dell'arte gli fornisce ulteriori strumenti per arricchire le premesse panofskiane. È significativo infatti trovare Federico Zuccari, che per Panofsky rappresenta il momento in cui l'idea platonica viene accolta per la prima volta nella trattatistica, inserito nella sezione dedicata al concetto di arte, in quanto sottolinea giustamente le forti componenti aristoteliche pure presenti nella sua teoria.

Il saggio di Panofsky costituisce l'abbrivio di una metodologia storiografica di successo che, oltre alla proposta teorica di Baeumler, determina la nascita di un paradigma ermeneutico produttivo per la storia dell'estetica, grazie al filosofo polacco Władysław Tatarkiewicz il quale accoglie il modello della storia delle idee per una rilettura del panorama estetico attraverso griglie concettuali.

Per Tatarkiewicz l'estetica è la riflessione sul bello e sull'arte, pertanto la storia dell'estetica si arresta quando le due "idee" convergono nel Settecento con l'opera di Charles Batteux³⁰. Ma se ha il merito di avere colto il momento in cui si verifica la nascita concettuale e terminologica delle Belle Arti, Tatarkiewicz rimane estraneo ai vari momenti significativi che nel corso dei secoli preparano questa convergenza e, pertanto, la sua analisi risulta talvolta depauperata dello spessore teorico che invece sostanziava le proposte di Panofsky e Baeumler. Lo storico polacco infatti si mostra poco interessato alla metafisica, che pure gioca un ruolo determinante nella riflessione estetica, più di quanto lascino presupporre gli scarni riferimenti alla teoria dualistica del Bello, inteso come armonia e splendore³¹, che Tatarkiewicz traccia da Plotino a Marsilio Ficino. E pur nominando, a differenza dei suoi predecessori, Francisco de Hollanda, ignora il pregio più significativo del suo trattato. Infatti lo cita solo a proposito del sintagma *boas artes*, come anticipatore di Batteux. In realtà il riferimento non coglie nel segno, perché tale espressione è ancora legata ad una visione umanistica dell'arte che si carica di valenze etiche (le *buone arti* che migliorano le condizioni di vita); una concezione icasticamente stigmatizzata da Leon Battista Alberti nell'immagine delle *tabulæ* – allegoria delle *bonæ artes* – che forniscono sostegno agli uomini per superare le difficoltà del fiume *Bios* nell'intercennale *Fatum et fortuna*³². Benché l'aggettivo della tarda latinità *bellus* derivi da *bonus*³³, è prematuro e fuorviante cogliere nel sintagma latino *bonæ artes* o nel portoghese *boas artes* un'anticipazione del binomio che sarà consapevolmente adoperato da Charles Batteux sulla base di un solido fondamento teorico. Al contrario, se si vuole cogliere una priorità in Hollanda la si deve cercare non sul piano dei termini ma dei concetti, poiché è stato il primo ad accogliere la dottrina dell'Idea nella trattatistica figurativa. In realtà Francisco non collega esplicitamente questa nozione ad una teoria della bellezza, e di bello parla raramente. L'Idea che, provenendo direttamente da Dio, sommo artefice, garantisce la perfezione dell'opera artistica s'inscrive in una riflessione metafisica che identifica la più alta categoria estetica nella nozione di "antico". Se tale concetto allude alla somma perfezione e se il termine "pittura", come si vedrà meglio in seguito, è omnicomprensivo di tutte le arti del disegno, il sintagma "pittura antica" nel lessico estetico di Hollanda esprime quell'incontro dell'arte con l'Idea di bello che nel Settecento, in un diverso contesto teorico, sarà celebrato da Batteux.

Le ragioni di una rimozione culturale

Francisco de Hollanda è il grande assente di tutte le storie dell'estetica che, da Panofsky a Tatariewicz, hanno impostato la loro analisi sul manifestarsi dell'Idée nella teoria dell'arte. La causa è ascrivibile a sfortunate circostanze che influirono sulle sue vicende biografiche e sulla diffusione dei suoi scritti. Il *Da pintura antiga* infatti – come del resto anche gli altri suoi trattati – rimase a lungo inedito e cadde nell'oblio per secoli, nascosto nei reconditi scaffali delle biblioteche iberiche. Solo dopo tre secoli il nome di Francisco de Hollanda ricompare nel panorama europeo grazie ad un diplomatico tedesco inviato a Lisbona dal 1842 al 1845, il conte Raczyński, che in un saggio sull'arte portoghese ³⁴ cita i *Dialoghi michelangeloeschi* ³⁵, dando così avvio alle prime edizioni del testo. Gli studi sistematici dei trattati olandiani iniziarono alla fine dell'Ottocento grazie a Joaquim de Vasconcelos, ma questo non bastò a stimolare un vero interesse verso l'artista.

Eppure, come ha riconosciuto Marcelino Menéndez Pelayo ³⁶, questo pittore è degno di merito, non solo come artista, ma soprattutto perché lo si può considerare il più antico scrittore d'arte del Portogallo. Tuttavia, in entrambe le direzioni, la fama, se pure inizialmente gli arrise, non gli rimase fedele. Infatti, sebbene fosse un miniaturista apprezzato, tale genere pittorico era considerato inferiore, e della sua attività di architetto non rimane traccia materiale, nonostante dalle fonti questa sembri la sua principale vocazione. Certamente era ritenuto uomo di gusto e critico competente, ma il suo ideale estetico, improntato al Rinascimento italiano, non era condiviso dai suoi compatrioti, come si evince dall'amarezza diffusa nei suoi scritti.

Prima di esaminare le tematiche estetologiche dei suoi trattati e individuare i percorsi attraverso cui la dottrina platonica delle Idee ha potuto insinuarsi in una trattazione sulla pittura, è opportuno fare luce su questa figura la cui traccia, nel panorama culturale e artistico, è stata brutalmente messa in ombra dalla statura monumentale del grande Michelangelo. Il nome di Francisco de Hollanda, infatti, è noto in Europa quasi esclusivamente per i cenni che vi fanno i maggiori biografati del "divino", impegnati nella *vexata quæstio* del valore documentario

dei suoi *Dialogos em Roma*, altrimenti circolerebbe solo all'interno di una ristretta cerchia di studiosi di storia dell'arte e della cultura portoghese del Rinascimento. Per altro anche in questo circoscritto ambito di specialisti Hollanda è stato, spesso, mal compreso, perché ritenuto un apologeta dell'antichità classica, poco interessato alla nuova realtà scientifica del suo secolo, o persino un reazionario, per il suo vagheggiamento della gloria romana durante l'Impero di Augusto³⁷. Si tratta di un'immagine errata o quantomeno parziale. È indubbio che Francisco manifesti forti interessi antiquari; lo rivelano chiaramente i disegni raccolti nell'*Album dei disegni delle Antichità d'Italia*, che lo fanno apparire più un erudito sul modello di Varrone o di Flavio Biondo che un artista, dedito a realizzare un inventario iconografico da utilizzare secondo l'occasione. Tuttavia i suoi interessi teorici, raramente presi in considerazione dagli studiosi, lo allontanano dalla tradizione degli antiquari. La sua raccolta di *Antichità*, infatti, tradisce una precisa volontà di stabilire una tipologia e di riunire esempi da diversi ordini architettonici, quali riferimenti per una riflessione più ampia³⁸.

Hollanda appartiene a quella esigua cerchia di umanisti – uomini di lettere, poeti o artisti – che amavano il mondo classico e consideravano il viaggio a Roma un'esperienza formativa fondamentale per conoscere direttamente le fonti antiche, ma questa aspirazione culturale non poteva essere certo compresa dai contemporanei. Nell'Europa delle grandi scoperte Roma non è più il centro del mondo; i nuovi eredi dell'antico impero sono adesso i dominatori dei mari, come conferma nel 1519 l'assunzione del titolo imperiale del fiammingo Carlo V³⁹. Per cui si verifica uno iato tra la società portoghese interessata ai traffici marittimi verso le nuove terre e questo ristretto gruppo, arroccato su posizioni classiciste o, tutt'al più, aperto verso le innovazioni artistiche del Nord Europa e, quindi, rivolto verso il continente, tanto che le scoperte geografiche hanno scarsa influenza sull'arte figurativa del tempo. La contrapposizione tra i due diversi orientamenti è evidente nelle considerazioni di un esperto navigatore come D. João de Castro⁴⁰ il quale, nel suo trattato sulla sfericità della terra (*Tratado da Esfera*, 1535-36), proclama rispetto agli antichi greci e romani la superiorità dei portoghesi moderni che possono vantare maggiore esperienza soprattutto nel campo della navigazione e delle esplorazioni geografiche⁴¹. Il contrasto tra antichi e moderni si armonizza, invece, ne *I Lusíadi* (1572) di Luíz Vaz de Camões⁴², un poema epico che, attraverso una struttura formale classica, celebra l'impresa di Vasco de Gama (1497-99) e l'ascesa politica ed economica del Portogallo.

Per questi motivi Francisco fu messo da parte dai contemporanei, ed i posterì non si curarono di correggere l'immagine falsata che era stata tramandata di lui. Solo recentemente la critica lo ha rivalutato come artista e come teorico, dimostrando, attraverso la lettura dei suoi

scritti finalmente editi, che era un uomo pienamente cosciente della realtà e delle trasformazioni in corso ⁴³. A conferma, nel *Da pintura antiga* Hollanda raccomanda al pittore di raffigurare «la grave e nuova immagine di questo mondo» ⁴⁴, per realizzare la quale non deve ignorare i progressi di discipline scientifiche quali la cosmografia e l'astrologia ⁴⁵, di cui egli stesso si mostra attento conoscitore nelle incisioni del *De ætatibus mundi imagines* ⁴⁶. Se questi interessi conferiscono una particolare precisione alle raffigurazioni di Hollanda, la vena artistica le connota di un pregio superiore a quello delle solite illustrazioni dei trattati astronomici. Ad esempio nel *Secondo giorno: la creazione del firmamento* l'uso della doppia prospettiva, dal basso e dall'alto, riesce a rendere con particolare intensità la profondità dello spazio e la distanza tra la terra e l'Empireo ⁴⁷. Particolarmente significativa è anche l'incisione della creazione del sole e della luna (*Quarto giorno: la creazione delle luci*), in cui la geografia del globo, la posizione dei satelliti, e la distanza della terra e della luna rispetto al sole rivelano chiaramente la sua attenzione verso le recenti scoperte. Quest'immagine costituisce la trasposizione figurativa dell'*incipit* del capitolo sull'eclissi lunare del *De sphaera mundi* di Giovanni Sacrobosco⁴⁸, tradotto in portoghese da Pedro Nunes nel 1537, e mostra una fusione di teologia e cosmografia analoga a quella presente nel *Tratado da Esfera* di D. João de Castro che attinge pure da Sacrobosco ⁴⁹. Tra lo scienziato e l'artista si stabilisce una convergenza di interessi estremamente significativa in un periodo storico in cui ancora le varie "arti" non hanno raggiunto l'autonomia sulla base di precisi statuti teorici e conferma l'ampiezza di orizzonti culturali di Hollanda. Tale apertura non è riservata solo ai progressi della scienza, ma anche alle forme d'arte peculiari del Nuovo Mondo; per questi interessi, assenti nelle teorie artistiche dei suoi contemporanei, Francisco merita di essere adeguatamente valorizzato nel panorama dell'estetica del XVI secolo.

L'«Apelle lusitano»

Per quanto sappiamo dalle scarse notizie biografiche, desunte dalle sue stesse opere ⁵⁰, Francisco nasce presumibilmente nel 1517 a Lisbona da un miniaturista di origine fiamminga, Antonio de Hollanda, che lavorava per la famiglia reale. Cresce frequentando gli ambienti cortigiani e distinguendosi precocemente per le sue doti artistiche. Nella terza decade del XVI secolo, la città di Evora stava attraversando un periodo eccezionale della sua storia: la permanenza della corte richiamava artisti fiamminghi, castigliani, tedeschi e italiani che avevano trasformato l'opulenta città in un cantiere fervente di cultura artistica ⁵¹. Parallelamente si assiste ad un'intensa attività letteraria, aperta alle influenze del pensiero umanista che attrae a corte un gran numero di letterati portoghesi e stranieri con i quali Hollanda strinse rapporti di amicizia. In particolare Jorge Coelho, Antonio Pinheiro – entrambi appartenenti all'*Accademia letteraria* fondata ad Evora nella residenza di Pedro Sanchez, Comendador da Esgueira – gli dedicarono alcuni epigrammi e André de Resende, nel suo poema *De vita Vicentii*, lo chiama «juvenis, admirabili ingenio, & Lusitanus Apelles» ⁵².

Cresciuto in questo vivace ambiente culturale, Francisco viene presto apprezzato come critico e uomo di gusto, ma anche come artista. A giudicare dall'iperbolico riconoscimento di Resende, godeva di buona fama grazie alla sua esperta padronanza delle tecniche («quando ero ragazzo, prima che il re nostro signore mi mandasse in Italia, e mi trovavo in Evora, e stavo eseguendo due storie a chiaroscuro, una dell'*Annunciazione di Nostra Signora* e l'altra dello *Spirito Santo*, per un breviario solenne di Sua Altezza, trovai da me stesso quel modo di miniare ad *atomi* e a *nebbia* che faceva Don Giulio a Roma, ed esso subito sembrò molto buono a mio padre, che stava sulla via di trovarlo anche lui» ⁵³) e alla sua versatilità in differenti campi: «Sicché il valente pittore di cui io parlo saprà scolpire ed intagliare perfettamente il marmo ed i metalli. E qualora qui mi accusassero insistentemente di dare precetti riguardo a cose che non so fare, anche risponderei che, quando più mi diletta di questa scienza ed arte, non ci fu lavoro di intagliare a bulino le lamine di rame, né di scolpire in negativo scavando, come si fa per le corniole, per svuotare, né di lavorare

di riporto sull'oro con gli smalti, né di fare in creta figure finite a tutto tondo, o intagliate in pietra in scultura o a mezzo rilievo tutto finito, né di tagliare con le aguglie in legno, che io non abbia sperimentato e fatto. Ed ho trovato che avrei potuto fare opere di scultura più numerose e più grandi di quelle che sapevo fare in pittura o miniatura, quando le facevo, perché finalmente ho qualche conoscenza del disegno della quale l'immenso Dio (non lo negherò) mi fece dono, e questo disegno è la testa e la chiave di tutte queste opere e di tutte le arti di questo mondo. Ed esso mi ha insegnato e mi è stato guida per fare molte cose che non ho appreso, né ho visto fare mai; e questo non potrà negarmelo nessuno, perché ai serenissimi infanti ed ai maggiori signori di questa corte io, da ragazzo, l'ho certo mostrato»⁵⁴.

In realtà della sua attività ci rimangono scarse testimonianze; gli sono attribuite, sebbene con qualche incertezza, solo due opere di pittura, oggi esistenti: un piccolo quadro ad olio dipinto sia davanti che dietro, e raffigurante (secondo il catalogo del Museo Nazionale di Arte antica, a Lisbona, dove è conservato) *Nostra Signora di Belém* e la *Discesa di Cristo nel Limbo*; e un'*Ultima cena*, attualmente al Museo Nazionale di Belle Arti di Rio de Janeiro⁵⁵. Ma dalla lunga citazione si evince un concetto fondamentale della teoria di Hollanda, quello del disegno come dono divino e principio unificatore delle arti, ed emerge anche un ritratto d'artista che unisce alla profonda cultura umanistica una raffinata padronanza di svariate tecniche, secondo il modello dell'artista universale – incarnato da Michelangelo e Leonardo – che fu uno dei miti del Rinascimento.

La cultura letteraria e artistica italiana era abbastanza diffusa in Portogallo, sebbene in circoli ristretti. Era noto il *De architectura* di Vitruvio, una bibbia per gli artisti del tempo. Benché si ignori quando l'opera cominciò a circolare nel Paese, nella Biblioteca Nazionale di Lisbona si conservano due copie del 1522, edite per i tipi Giunti di Firenze, e nel 1541 Pedro Nunes lavorava ad una traduzione. Le teorie vitruviane avevano trovato diffusione nella penisola iberica grazie alle *Medidas del Romano* ("Le misure del Romano", Toledo 1526), opera di impianto classicista il cui autore è Diego de Sagredo, cappellano di Giovanna la Pazza⁵⁶. Non c'è da stupirsi che il *De architectura* sia l'opera più citata da Francisco (19 volte), il quale trascrive lunghi passi del testo, difendendo l'ortodossia della teoria vitruviana contro le innovazioni di Serlio, il cui trattato fu introdotto in Portogallo, molto probabilmente, proprio da Francisco che lo ricevette dall'autore durante la sosta a Venezia⁵⁷. Inoltre si conoscevano sia il *De re ædificatoria* sia il *De pictura* di Leon Battista Alberti. Ne è prova il fatto che Andrea de Resende nel 1553 era stato incaricato dai sovrani di tradurre il monumentale trattato sull'architettura, come dichiara nella sua *Historia da Antiguidade da Cidade de Evora*⁵⁸. La concezione classici-

sta, inoltre, era nota grazie ai trattati di Pomponio Gaurico e Albrecht Dürer, la cui influenza fu notevole per la diffusione della teoria delle proporzioni: «Ma chi volesse vedere nella proporzione umana la differenza tra l'antichità (che io stimo di più) e ciò che i moderni hanno alterato, legga il *De statutaria* [sic] di Pomponio Gaurico napoletano ed i libri del Frate dell'Abaco⁵⁹. L'avrei potuta esporre qui, se non fosse stata tanto diffusa tra gli apprendisti pittori; e Alberto Dürer, uomo che a suo modo ebbe grande eccellenza, anche lui ha scritto in tedesco della proporzione; e anche altri libri che io non ho visto»⁶⁰. In tal modo il testo di Hollanda costituisce una testimonianza della diffusione della cultura artistica italiana in Portogallo.

Pertanto il viaggio in Italia che Francisco, grazie ai favori del Re, riesce a permettersi verso la fine del 1537 con lo scopo di documentare i maggiori monumenti e le fortezze presenti nella penisola serve ad accrescere e raffinare la formazione artistico-letteraria che già aveva maturato durante il soggiorno alla corte di Evora: «sono stato il primo che in questo Regno ha lodato e apprezzato il fatto che l'Antichità sia perfetta, e che non ci sia altra eccellenza nelle opere, e questo in un tempo in cui quasi tutti volevano prendersi gioco di ciò, quando io ero un ragazzo e servivo l'Infante Don Ferdinando e il Cardinale Don Alfonso, mio signore. E sapere questo mi fece desiderare di andare a vedere Roma»⁶¹. In un contesto culturale d'impronta umanistica animato dal gusto per l'antichità classica, il viaggio a Roma si configura per Hollanda come una tappa formativa imprescindibile: «Tuttavia in questo affare della pittura mai crederei che qualcuno possa raggiungere cosa che non sia poca, e nemmeno nell'architettura e nella scultura, se non va pellegrino da qui a Roma e non frequenta con molto tempo e studio le sue antiche e meravigliose reliquie delle opere eccellenti. E quando compresi questo, me ne andai a Roma»⁶².

Il mito di Roma fu elaborato inizialmente dai letterati: Dante aveva sperato di trovare nella Città eterna la nutrice di una rinascita (*De monarchia*) e Francesco Petrarca era rimasto conquistato dalle sue rovine, come attesta nella famosa lettera al cardinale Giovanni Colonna (1337)⁶³. Due generazioni dopo il suo fascino sedurrà gli artisti che, a partire dal controverso viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello agli inizi del Quattrocento⁶⁴, la elegeranno meta delle loro abitudini itineranti. La città viene guardata come un modello ideale su cui formare la rinascita⁶⁵, un mito testimoniato da un'ampia tradizione letteraria e topografica: dal *De varietate fortunæ* (1431-48) di Poggio Bracciolini alla *Roma instaurata* (1444-46) di Flavio Biondo; dall'articolo "Roma" nel *De orthographia* (1451) di Giovanni Tortelli al carme *De Roma* di Enea Silvio Piccolomini⁶⁶, e ratificata dal successo di un'opera attribuita a Fabius Pictor, il *De aureo seculo et origine urbis Romæ*, pubblicato nel 1498 da Nanni da Viterbo. Tale spirito trova espressio-

ne anche negli scritti degli artisti, come il *De re ædificatoria* (1452 ca.) di Leon Battista Alberti, in cui l'ammirazione per l'antichità, esemplificata in Vitruvio e nelle rovine, è continuamente presente.

Ma il viaggio di Francisco si inserisce in un contesto culturale differente che rende ragione della sua orgogliosa rivendicazione di priorità. In Portogallo l'estetica classica che, secondo l'opinione del tempo trovava espressione nelle rovine antiche⁶⁷, era accolta nella ristretta cerchia degli ambienti umanistici, in particolare tra i poeti latini, mentre dal punto di vista prettamente artistico, accanto alle forme tardo gotiche che caratterizzavano lo stile Manuelino, persisteva un naturalismo di origine fiamminga insieme a un gusto per l'esotismo orientalizzante, frutto dei viaggi marittimi. Dopo Francisco altri artisti, come Antonio Campelo, Gaspar Dias, Antonio Leitão e João Baptista si recheranno a Roma, favorendo un'apertura culturale verso le tradizioni artistiche della penisola⁶⁸. Intorno al 1540, per opera di Don Giovanni III, si cominciano a diffondere gli ideali estetici del Rinascimento italiano che, mescolandosi inizialmente con i temi naturalisti della decorazione manuelina, tendono lentamente a sostituirli infondendo lo stile classico nell'intera struttura delle opere⁶⁹. Ma in realtà qualche spiraglio verso le nuove tendenze culturali si era aperto già da alcuni anni, come conferma l'edificio circolare nello sfondo del *Martirio di San Sebastiano*, realizzato nel 1536 dal pittore di corte, Gregorio Lopes⁷⁰.

Francisco, molto parco di riferimenti ad artisti portoghesi contemporanei, enfatizza il valore pionieristico della sua impresa, che ha valore inaugurale soprattutto dal punto di vista teorico poiché, quando nella metà del Cinquecento scrive i suoi trattati, la trasformazione dei gusti estetici nella produzione artistica è già in corso: «sono stato il primo che in Spagna, o nel regno di Portogallo, scrivesse di pittura, agendo quasi come uno degli antichi che di essa molto hanno scritto, secondo quanto leggiamo, poiché essa è scienza tanto nobile e degna di essere conosciuta. E chiedo agli illustri pittori che leggeranno questo mio libro che non mi espellano del tutto dalla scuola e dal collegio loro, poiché stimo tanto la pittura anche in una terra in cui essa non è conosciuta e viene ritenuta cosa frivola»⁷¹.

L'esperienza italiana consente a Francisco di entrare in diretto contatto con l'arte e la cultura dei centri umanistici della penisola; dall'ordine dei disegni raccolti nell'*Album delle Antichità* si evince un ricco itinerario⁷². In particolare il soggiorno romano, durato all'incirca dal 1538 al 1540, gli offre l'opportunità di dedicarsi intensamente allo studio dell'arte, antica e moderna, e frequentare, per intercessione dell'ambasciatore del re del Portogallo, Pedro Mascarenhas, i circoli culturali come quello della marchesa Vittoria Colonna. Così avviene la conoscenza di Michelangelo, allora impegnato a raffigurare il *Giudizio*

Universale nella Cappella Sistina; un incontro che segnerà profondamente il giovane portoghese.

Agli inizi del Cinquecento Roma è il fulcro della vita culturale italiana, avendo strappato il primato a Firenze, di cui si presenta come legittima erede, ed è animata da una fioritura artistica che trae alimento dall'energico pontificato di Giulio II (1503-13). Francisco si trova così immerso nella cultura di una città in cui il mecenatismo gravita intorno alla curia papale, e intrattiene rapporti, oltre con la famiglia dei Farnese, anche con molti artisti, come Giulio Clovio, Sebastiano del Piombo, Valerio da Vicenza, Baccio Bandinelli e Giacomo Melegghino⁷³. In questi ambienti gli ideali di vita cortigiana e di raffinatezza che aveva già maturato alla corte degli Aviz si rafforzano, alimentando la sua concezione elitaria dell'artista che, per ingegno e cultura, si distingue dal volgo comune.

Tra il 1542 e il 1545⁷⁴ ritorna nel suo Paese con l'intento di diffondere gli ideali estetici del Rinascimento italiano, ma la società portoghese, impegnata nella costruzione di un vasto impero coloniale, mostrava un interesse superficiale per la cultura e le arti, preferendo fonti di investimento più redditizie, tanto che nei *Dialogos em Roma* Michelangelo suggerisce a Francisco di trasferirsi in Italia dove «persino quelli che non stimano molto la pittura la pagano molto meglio di quanto facciano in Spagna e in Portogallo quelli che la celebrano molto»⁷⁵. Per questi motivi una delle preoccupazioni maggiori che emerge dai suoi trattati è quella di delineare un nuovo statuto sociale del pittore, facendosi promotore, in un Portogallo culturalmente ancora arretrato, di quelle rivendicazioni intellettuali che gli artisti italiani avevano ormai conquistato. 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 un ritratto di artista come uomo eccezionale, dotato di un potere conferitogli direttamente da Dio e capace di divenire, grazie alla sua “maniera” personale, maestro e guida di chi vuole diventare vero pittore.

Nel tracciare quest'immagine Hollanda accoglie motivi della filosofia neoplatonica e aristotelica e fa dell'artista uno *spiritus melancholicus* che, in preda al furor divino, contempla l'Idea «in grandissimo silenzio e segreto»⁷⁶. Adottando quest'istanza metafisica Francisco si allontana dalla tradizione umanistica che tendeva ad un maggior equilibrio tra *ingenium* ed *ars*. Tuttavia non esclude che il pittore debba possedere una cultura letteraria, secondo il modello che dall'architetto enciclopedico di Vitruvio giunge all'artista dotto di Alberti. Le discipline necessarie alla formazione del pittore sono quelle ormai canoniche (matematica, geometria, prospettiva, musica, astronomia, fisiogno-

mica, poesia, storia), ma Hollanda ne aggiunge delle altre in conformità con la temperie culturale del XVI secolo. Ad esempio le lettere latine e le traduzioni greche, indice di quella riscoperta e divulgazione dei classici in voga in Italia da più di un secolo; la teologia e il catalogo dei santi, per rispettare il *decorum* rigorosamente prescritto dalla Controriforma cattolica; e infine, per aggiungere alla cultura generale alcune competenze tecniche, prescrive la pratica della scultura e dell'architettura, che considera parti integranti della pittura in virtù del comune principio del disegno.

Il catalogo dei saperi utili all'artista è abbastanza dettagliato, ma nel complesso trasmette l'impressione dell'aderenza ad un *topos*. Ben diversa la premura con cui Leon Battista Alberti consiglia al pittore di leggere i testi dei poeti e degli oratori che «copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione»⁷⁷. Il suggerimento di Alberti si iscrive all'interno di una prassi in cui gli artisti, per trovare il soggetto pittorico, attingono dai repertori mitologici (particolarmente celebri le *Metamorfosi* di Ovidio o il *De genealogiis deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio) o, più frequentemente, a causa dell'inadeguatezza della loro cultura, chiedono consulenza a dotti umanisti. Non è un caso che la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si rivelino, alla luce di una complessa interpretazione iconografica⁷⁸, ricche di riferimenti alla poesia e alla scienza contemporanee; risultato a cui, probabilmente, non è estranea la familiarità del pittore con Poliziano⁷⁹. Tale consuetudine si rafforza nel Cinquecento, poiché nella produzione pittorica, talvolta, la potenza creativa s'isterilisce e, di conseguenza, i manuali di Boccaccio, di Giglio Gregorio Giraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea 1548), di Natale Conti (*Mithologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia 1551), e soprattutto di Vincenzo Cartari (*Le imagini colla sposizione degli dei antichi*, Venezia 1556) diventano insostituibili strumenti di lavoro⁸⁰. Inoltre sono noti i nomi degli autori dei programmi che sono alla base di alcuni celebri affreschi: Luca Gaurico, fratello di Pomponio ed esperto astrologo, è l'ideatore del ciclo astrologico trascritto figuralmente da Giulio Romano nella volta della Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova; Giorgio Vasari e Cosimo Bartoli forniscono il programma della decorazione delle pareti e dei soffitti della Sala Clementina in Vaticano; lo stesso Vasari e Vincenzo Borghini elaborano i soggetti degli affreschi del Salone dei Cinquecento, nel Palazzo Vecchio di Firenze; e Annibal Caro è l'ispiratore dei dipinti eseguiti dai fratelli Zuccari nel Palazzo Farnese di Caprarola.

Consapevole che le competenze acquisite nella bottega non possono assolvere da sole alla complessità dell'operare artistico, Alberti anche nel *De re aedificatoria* invita più volte gli artisti a rivolgersi agli esperti⁸¹; al contrario, per Francisco de Hollanda il grande artista può

essere ispirato solo da Dio, per cui le varie discipline gli servono più da supporto tecnico che da repertorio inventivo. L'Idèa, infatti, non deve essere derivata dall'esterno, ma concepita nella mente e vista con gli "occhi interiori". Di conseguenza, pur includendo tra le conoscenze del pittore la mitologia, poiché «sotto la sua discreta finzione è nascosta molta ragione e verità»⁸², ritiene fonte più utile la *Divina Commedia* di Dante che può fornire utili spunti per un'iconografia volta, secondo una concezione pedagogico-commemorativa, ad illustrare la storia sacra e a fornire esempi etici.

Inoltre è degno di rilievo il fatto che Francisco inserisca tra le conoscenze del pittore due discipline che nel Cinquecento, soprattutto in Portogallo dove i traffici marittimi erano particolarmente sviluppati, avevano acquistato notevole considerazione: la cosmografia, utile per capire «la descrizione della terra e del mare, e sapere come sta lanciata la grande macchina del mondo», e l'astrologia per seguire i «movimenti e circoli della sfera celeste, e conoscere l'immensità dei cieli»⁸³. In tal modo mostra una mentalità aperta e disposta ad integrare l'immagine tradizionale dell'artista dotto, di stampo umanista, con i nuovi saperi scientifici, di cui dà prova nella raffigurazione del globo e dei pianeti contenuta nel *De ætatibus mundi imagines*.

Dopo la morte di Giovanni III, avvenuta l'11 giugno de 1557, il sogno, vanamente coltivato da Francisco, di dirigere la riorganizzazione architettonica del Portogallo s'infrange del tutto; i suoi progetti per il rinnovamento di Lisbona vengono continuamente rinviati con promesse illusorie, mentre di fatto il nuovo re preferisce avvalersi di altre collaborazioni⁸⁴. L'artista, nella scomoda posizione di «consigliere mai consultato»⁸⁵, si rifugia nella solitudine della sua tenuta agricola, nei pressi di Lisbona «ridotto piuttosto a fare l'agricoltore ed a vivere sul Monte come uomo inutile, che non serve a nulla in questo tempo»⁸⁶. Qui si dedica alla stesura dei trattati, proiettando su un'altra via i suoi sogni di gloria. Trascorre i suoi ultimi anni nell'amarezza, fallito anche il tentativo di offrire i suoi servigi a Filippo II di Spagna, e muore il 19 giugno del 1584.

Di lui si possiedono alcune opere di carattere artistico e dei testi di argomento religioso, scritti in tarda età. Tra i primi si ricorda la raccolta di schizzi e disegni del viaggio italiano, che ne conserva la testimonianza di alcune tappe e impressioni (*Album dos desenhos das antigualbas*⁸⁷) e il *De ætatibus mundi imagines*⁸⁸, che contiene 152 disegni datati tra il 1545 e il 1573 e anche l'unico autoritratto dell'artista; seguono poi due manoscritti che comprendono, rispettivamente, tre e due trattati. Il manoscritto più antico contiene: *Della pittura antica (Da pintura antiga, 1548)*⁸⁹; i *Dialoghi romani (Dialogos em Roma, 1548)*⁹⁰ e il trattato *Del ritrarre dal vivo (Do tirar polo natural, 1549)*⁹¹, dialogo tra l'autore e Braz Pereira sugli artifici del ritratto, che appare un pro-

lungamento dei due testi precedenti. Queste opere furono accolte molto freddamente dal pubblico, motivo per cui trascorsero vent'anni di silenzio prima che Francisco si accingesse a scrivere nuovamente su argomenti artistici ⁹². Il secondo manoscritto, invece, comprende: *Degli edifici che mancano alla città di Lisbona (Da Fabrica que fallece a cidade de Lisboa)* e *Della scienza del disegno (De quanto serve a sciencia do Desenho, 1571)* ⁹³. Il primo è un breve trattato di carattere tecnico che descrive alcuni progetti caratterizzati da un'unità stilistica di gusto manierista e vuole essere un'offerta di servizio ai sovrani. Il secondo riprende le affermazioni teoriche già esposte nel *Da pintura antiga*.

Purtroppo anche la strada delle lettere non gli arrise, i suoi trattati rimasero per lungo tempo ignoti sia in patria sia all'estero, ed egli vide così infrangersi il suo glorioso sogno di compiere, nel campo dell'arte figurativa, una conquista analoga a quelle che i suoi connazionali realizzavano nell'arte nautica e geografica, divenendo araldo di un nuovo ideale estetico.

La “Pittura antica”

Il testo più importante di Francisco de Hollanda, in cui enuncia per la prima volta in un trattato sulle arti la teoria dell’Idea, è il *Da pintura antiga* (Lisbona, 1548). L’ipotesi che fu iniziato durante il viaggio in Italia manca di conferme, tuttavia è probabile che la redazione si protrasse per alcuni anni, dato che il soggiorno nella penisola talvolta è indicato come recente tal’altra come lontano. L’opera, che attinge ai temi della trattatistica italiana cinquecentesca «nella sua doppia dimensione, umanistica e specificamente pittorica»⁹⁴, comprende, nelle intenzioni del suo autore, due libri: il primo è di carattere teorico e ha mantenuto nel corso del tempo il suo titolo originario; il secondo è articolato come una conversazione, avvenuta a Roma durante quattro giornate, tra l’autore, Vittoria Colonna, Michelangelo, Lattanzio Tolomei⁹⁵ e altri personaggi, e per questo è più noto e diffuso col nome di *Dialoghi romani* o *micelangioloeschi*. Sebbene appartengano a generi letterari differenti, il trattato e il dialogo⁹⁶, quasi che Francisco accingendosi alla sua prima grande impresa teorica abbia voluto cimentarsi nelle due principali forme letterarie del tempo, i due libri sono nati da una concezione unitaria, presentano tematiche affini e si completano a vicenda. Tuttavia hanno avuto sorti differenti e la fortuna dell’uno ha comportato l’oblio dell’altro.

Infatti, come si è accennato, l’interesse per Hollanda è stato legato esclusivamente ai *Dialoghi romani* che, essendo stati scritti prima dei lavori di Doni⁹⁷, Vasari⁹⁸, Dolce⁹⁹ e Condivi¹⁰⁰, costituiscono una voce non derivata, bensì primaria per quel che riguarda la conoscenza di Michelangelo¹⁰¹. Chiaro indice del tipo di orientamento con cui è stata, generalmente, letta l’opera è il fatto che una delle varie traduzioni¹⁰² si limiti ad includere solo i passi in cui la parola è affidata al pittore italiano, perdendo di vista la complessità della teoria che emerge dai contributi dei vari personaggi. Secondo questa chiave di lettura, viene completamente messo in ombra il quarto dialogo, in cui Michelangelo non compare, che pure è significativo perché riprende con nuovi personaggi – tra cui alcuni degni di memoria nella letteratura artistica, come il miniatore Giulio di Macedonia, ovvero Giulio Clovio¹⁰³, e il cesellatore di medaglie Valerio da Vicenza – un tema di grande rilevanza, quale il giudizio dell’opera d’arte.

Pertanto, in generale, l'attenzione si è incentrata sull'attendibilità di queste conversazioni e i giudizi negativi, che talvolta sono stati pronunciati anche da autorevoli studiosi, hanno precluso la possibilità di considerare Francisco qualcosa di più di un semplice portavoce. Ad esempio le durissime critiche di Hans Tietze¹⁰⁴, che riteneva i dialoghi fittizi, secondo un genere letterario in voga, hanno indotto Julius von Schlosser¹⁰⁵ a non tenere in grande considerazione l'opera. E anche Erwin Panofsky, nel suo saggio sulla pittura olandese¹⁰⁶, esprimendosi in modo sibillino, offre occasione di rafforzare, con l'autorità del suo nome, i giudizi negativi sull'opera e sulla sua autenticità. Di conseguenza il trattato, e soprattutto il primo libro, è sfuggito a quei lettori che forse avrebbero saputo cogliervi una riflessione estetica innovativa, e difficilmente avrebbe potuto avere sorte diversa se anche Marcelino Menéndez Pelayo, che pure dedica circa trenta pagine all'autore portoghese nel suo prezioso lavoro su *l'Historia de las ideas estéticas en España*, ritiene che i *Dialoghi* «exceden en importancia estética al libro primero, que es mucho más técnico y menos original»¹⁰⁷. Francisco de Hollanda, in realtà, non è un mero portavoce del pensiero di Michelangelo, piuttosto ha svolto un ruolo a lui complementare, in quanto ha esposto in modo sistematico le idee del Maestro sulla creazione artistica, rielaborandole alla luce di una raffinata padronanza letteraria.

Per altro molti altri autorevoli studiosi hanno confermato l'attendibilità dei *Dialoghi romani*. Nonostante l'assenza di evidenze esterne, Robert J. Clements¹⁰⁸ ha sostenuto l'omogeneità fra il tenore delle affermazioni michelangeloesche nei dialoghi e quelle provenienti direttamente dall'artista. Sulla stessa linea si pongono Antonietta Bessone Aurelij¹⁰⁹, secondo la quale se le conversazioni fossero fittizie potrebbero essere più numerose¹¹⁰ e Deoclecio Redig de Campos, curatore dei *Dialoghi* di Donato Giannotti che, pur ammettendo qualche discordanza tra i resoconti di Hollanda e le opinioni del Maestro¹¹¹, attribuisce complessivamente ai dialoghi un «valore documentario non indifferente»¹¹². Certo, lo studioso riconosce che nelle parole attribuite da Francisco «a Michelangelo, la polemica *pro domo sua* dello scrittore contro i fautori dell'arte fiammingheggiante in Portogallo, ha speso una parte troppo grande ed è evidentissima, ma è appunto questo carattere patente dei passi non-autentici, o comunque dubbiosi, che rende più facilmente riconoscibili e permette di apprezzare quelli dove veramente rimane una risonanza delle elevate conversazioni di San Silvestro»¹¹³. Infine J. B. Bury conclude che sopra nessuno dei temi affrontati nell'opera è evidente l'incompatibilità tra il pensiero di Michelangelo e i giudizi attribuitegli da Francisco, sebbene, di contro, solo su uno esistano chiare conferme positive¹¹⁴. In realtà l'indagine risulta più produttiva se affrontata in direzione contraria: quanto c'è del pensiero di Francisco de Hollanda nei *Dialoghi michelangeloeschi*?

La questione apre nuove problematiche legate, ad esempio, agli scopi che l'autore si propone scrivendo l'opera, ovvero se Francisco mira semplicemente a ricordare le opinioni sull'arte espresse da Michelangelo ed altri, o è spinto da motivi personali a scegliere tale genere letterario e tali interlocutori, pur rielaborando fatti realmente accaduti, per realizzare le proprie ambizioni personali all'ombra di un nome famoso in tutta l'Europa.

Certamente Francisco ha degli obiettivi ben precisi: accrescere il prestigio delle arti e migliorare la posizione sociale dell'artista in Portogallo che per motivi geografici e culturali appariva più arretrato rispetto all'Italia, «dove si riconoscono gli ingegni e si stima molto la grande pittura»¹¹⁵. Egli ammette che nel suo Paese manca «una cultura degli edifici, o delle pitture, simile a quella» italiana, ma scorge, forse troppo fiduciosamente, un inizio di cambiamento («va poco a poco perdendosi la superfluità barbara che i Goti e i Mauritani seminarono per le Spagne»)¹¹⁶. Pertanto si propone di aiutare il Portogallo a competere con l'Italia «nell'eleganza degli edifici, o nella nobiltà delle pitture», conferendo nuovo prestigio a «questa scienza [che] in quei regni era quasi persa del tutto e senza splendore né nome, e non per colpa di altro, se non della posizione del paese e della mancanza di abitudine, tanto che la stimano e la comprendono molto pochi»¹¹⁷. Quindi i temi dell'utilità della pittura¹¹⁸ e del valore intellettuale delle arti figurative sono ricorrenti così come il disprezzo per il volgo «senza giudizio [che] ama sempre ciò che dovrebbe aborrire, e vitupera quello che merita più lode, non bisogna spaventarsi molto del fatto che esso sbagli tanto costantemente circa la pittura, arte non degna se non di alti intelletti; perché il volgo senza discrezione né ragione alcuna, e senza fare differenza, chiama pittore sia uno che della pittura non ha più che gli oli e i pennelli larghi o sottili, sia un illustre pittore, di quelli che nascono uno ogni tanti anni»¹¹⁹. Da queste amare considerazioni sulla scarsa capacità di giudizio della gente si profila la differenza tra l'artista comune, padrone soltanto degli strumenti e al più della tecnica, e l'artista «divino», uomo raro proprio per le sue doti eccezionali.

Il discorso sulla valutazione della pittura da generico si fa circostanziato nel prologo del *Da pintura antiga* in cui, dopo aver ricordato l'alta considerazione in cui era tenuta la pittura nell'antichità («arte stimata nel passato dai grandi sovrani e da uomini molto magnanimi, tanto che non avevano per nessun'altra cosa maggiore ammirazione o considerazione, e collocata dai Greci al primo posto tra le arti liberali»), l'attenzione si sposta, per contrasto, sull'odierno Portogallo dove «non gode del suo perfetto valore e credito, per colpa di chi non capisce il meglio»¹²⁰. Consapevole di intraprendere un'impresa pionieristica («non penso di aver fatto un piccolo servizio a questo regno, se nell'arte della pittura, che vi conduco come del tutto nuova e straniera, ho scoperto

o trovato questo poco di cui questo libro è pieno»¹²¹), Francisco rende espliciti i suoi scopi di carattere principalmente teorico («il mio proposito non è certo tanto fiducioso da sperare di insegnare a dipingere a chi non sa farlo; ma solamente ho desiderato scrivere sulla mia arte alcune dichiarazioni, mal intese»¹²²), al fine di chiarire nella «mal conosciuta» lingua portoghese i diversi problemi relativi all'arte pittorica, e nella speranza di favorirne l'ascesa ad un più alto prestigio¹²³: «E tornando dall'Italia che non è molto tempo, con gli occhi pieni dell'altezza del suo merito e le orecchie delle sue lodi, conoscendo in questa mia patria la grande differenza con cui questa nobile scienza è trattata, ho ben preso una determinazione. E come fece Cesare, quando passò armato il fiume Rubicone, cosa strettamente proibita ai Romani, così io [...] mi pongo come vero cavaliere e difensore dell'alta principessa pittura, esposto ad ogni rischio per difendere il suo nome, con le mie poche armi e possibilità. [...] io intendo mostrare in questo secondo libro quanta onorata e nobile cosa sia essere pittore e quanto sia difficile; e quanto serva e valga l'illustre e molto necessaria scienza della pittura nella repubblica, in tempo di pace ed in quello di guerra, ed i pregi ed il valore di essa»¹²⁴.

Se l'analisi critica della situazione dell'arte in Portogallo è presentata come la causa immediata della redazione dell'opera, Francisco sviluppa alcuni concetti fondativi della riflessione artistica e, assimilando i motivi filosofici dominanti nella cultura italiana del Cinquecento, elabora una teoria della pittura, incentrata sulla nozione di Idea, che non ha eguali nella trattatistica figurativa contemporanea.

Il titolo che Hollanda pone al suo trattato risulta a prima vista fuorviante, poiché lascia supporre che il testo ripercorra la genealogia e la storia della pittura antica, secondo il modello utilizzato circa un secolo dopo da Franciscus Junius nel suo *De pictura veterum* (1637). In effetti i primi capitoli (III-V) vengono dedicati a questo argomento, attingendo principalmente da Plinio, e benché si tratti di una cronologia sommaria è stata ritenuta uno dei punti di maggior interesse del trattato¹²⁵, in quanto costituisce la prima storia della pittura scritta in Portogallo. Viene indicata l'origine egiziana o greca; il momento di splendore con i Romani, amanti dell'arte e predatori di ricchezze; il periodo buio e decadente durante le invasioni dei Barbari che, rozzi e incolti, «fecero scomparire tutta la bellezza e il tesoro della pittura e scultura che il vecchio mondo in molto tempo aveva a fatica accumulato in un unico luogo che era Roma»¹²⁶; infine la rinascita con Simone Martini e Giotto per giungere al vertice della grandezza con Leonardo, Raffaello e soprattutto Michelangelo. Ne viene fuori l'immagine di un'età dell'oro perduta, che assurge a luogo metafisico cui anelare per cogliere nuovamente la primigenia bellezza, secondo un movimen-

to di ritorno che ricorda l'ascensione delle anime al mondo delle Idee. Questo percorso, per Hollanda, trova finalmente compimento nell'età contemporanea in cui con Michelangelo risorge l'antico splendore.

Pertanto i rapidi cenni sull'origine e gli sviluppi dell'arte acquistano un significato che trascende il piano storiografico per assurgere a quello dei valori estetici. Lo conferma il fatto che sia il termine "pittura" sia l'aggettivo "antica" si caricano di connotazioni semantiche, le quali conferiscono al sintagma uno spessore concettuale molto più complesso rispetto al significato letterale. Per Francisco infatti la "pittura" è da intendere, in senso lato, fino ad abbracciare tutta l'arte che ha origine dal disegno (pittura, scultura, architettura) e senza limiti spazio-temporali. Pertanto l'aggettivo "antica", contrapposto a "vecchia", non circoscrive il campo all'epoca greco-romana, giacché, secondo il detto di Giovenale ¹²⁷, gli ingegni possono nascere ovunque: «C'è lì una grande differenza tra l'antico, che è opera di molti anni prima che Nostro Signore Gesù Cristo si incarnasse, nell'impero dei Greci ed anche dei Romani, e l'antico che io chiamo vecchio, che sono le cose che si facevano nel tempo vecchio dei re di Castiglia e di Portogallo, quando ancora la buona pittura giaceva nella tomba, perché quel primo antico è eccellente ed elegante, e questo vecchio è pessimo e senza arte. E ciò che oggi si dipinge, dove si sa dipingere (che è soltanto in Italia), possiamo chiamarlo anche antico, pur essendo fatto oggi ai giorni nostri» ¹²⁸.

Allo stesso modo l'espressione "pittura d'Italia" indica tutta la buona pittura, anche se prodotta fuori dalla penisola. I sintagmi "pittura antica" e "pittura d'Italia" perdono le connotazioni geografiche e temporali che apparentemente li contraddistinguono per assurgere a categorie estetiche; entrambi, infatti, indicano la perfezione dell'arte e si risolvono in una tautologia dal momento che la vera pittura è quella "antica", per lo più prodotta in Italia, Paese in cui si può affinare meglio la conoscenza dell'antico; di conseguenza è anche detta "pittura d'Italia" con una metonimia che estende la parte al tutto: «Sicché non si chiama pittura d'Italia qualsiasi pittura fatta in Italia, ma qualsiasi pittura che sia buona e giusta, dal momento che, perché in Italia si fanno le opere di pittura illustre con più maestria e gravità che in nessun altro posto, chiamiamo la buona pittura italiana, ed essa, anche se verrà fatta in Fiandra o in Spagna [...], se sarà buona, sarà pittura d'Italia. Infatti, questa nobilissima scienza non è di nessuna terra, ma è venuta dal cielo; tuttavia, dall'antichità in poi, ancora è rimasta nella nostra Italia più che in alcun altro regno del mondo, ed in essa credo che resterà fino alla fine» ¹²⁹.

La nozione di "pittura antica", quindi, lungi dal limitarsi ad una mera connotazione cronologica, assume una dimensione assiologica che ben giustifica il titolo del trattato. A questo punto a Francisco non

rimane che «mostrare sin d'ora perché si esalti tanto la pittura antica da parte degli scrittori e mia, e sapere cosa sia, perché qualcuno non ritenga che si tratti di alcune disusate anticaglie, perché almeno in Spagna e Portogallo quella che sto per affermare è una cosa tanto nuova che mai ancora in questi paesi se ne è vista»¹³⁰.

La “pittura antica” è, per Hollanda, una sorta di *prisca pictura* di origine divina, sulla falsa riga della *prisca theologia* di Marsilio Ficino. “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. 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 teologia¹³¹. Inoltre, per dimostrare l’origine divina di quest’arte, non soddisfatto della genealogia tramandata da Plinio¹³², ne delinea una nuova, evocando Hermes Trimegisto¹³³.

Il *Corpus hermeticum*¹³⁴, composto da diciassette trattati in forma di discorso o di dialogo, dall’*Asclepio* e da alcuni estratti compilati da Stobeo, era noto nel Rinascimento nella traduzione latina di Ficino che, su richiesta di Cosimo de’ Medici, vi si era dedicato, mettendo da parte Platone¹³⁵. Ma nel pensiero di Ficino scritti ermetici e neoplatonici si fondono e vengono interpretati alla luce delle *Sacre Scritture*¹³⁶. Tutti i culti, infatti, hanno pari valore e dignità, ed Ermete Trimegisto, Mosè, Platone rivelano sotto forme diverse la medesima verità. Tale convergenza di ogni rivelazione in un’unica e ininterrotta tradizione (la *pia philosophia*), che non rappresenta uno svolgimento storico ma la pura coincidenza, slegata dal tempo, di una Verità eterna, è esposta nella *Theologia platonica*¹³⁷, il cui titolo presenta in forma quasi ossimorica una sintesi tra cultura pagana e dogma cristiano che sarebbe stato inconcepibile nei secoli precedenti. Soltanto l’umanesimo, con la riscoperta e il culto dei classici, poteva preparare una simile interpretazione, già anticipata nel 1487 da Pico della Mirandola, il quale, sulla base di alcune presunte corrispondenze tra senso anagogico e kabbalah, riteneva che nella lettura della Bibbia potessero incontrarsi cristianesimo e antica tradizione ebraica, in una concordia universale di tutte le fedi e le dottrine, cui si sarebbe potuto accedere grazie al metodo cabalistico¹³⁸. Il platonismo rinascimentale aveva un carattere aperto, capace di assorbire nel suo ambito elementi molto diversi: testi ermetici, pitagorici, sibillini, alchimistici, cabalistici e di altro genere divennero parte integrante della sintesi neoplatonica di Pico e Ficino che trasformarono il platonismo in uno schema ampio di interpretazione del mondo, facendone una *prisca sapientia* grazie alla quale l’interpretazione di Platone acquistò nuovo vigore¹³⁹. La *prisca theologia* di Ficino si traduce, così, in una sorta di teismo universale, una *docta religio*, tramandata dagli antichissimi poeti, rivelata da Cri-

sto, filosoficamente chiarita da Pitagora e da Platone, approfondita da Plotino e soprattutto dagli scritti dello Pseudo Dionigi. Questi era uno scrittore siriano di formazione neoplatonica, per lungo tempo erroneamente identificato con quel Dionigi, giudice dell'Areopago, convertitosi al Cristianesimo grazie ai sermoni di San Paolo (*Atti degli Apostoli* 17, 34)¹⁴⁰. Naturalmente gli scritti del neoplatonico Dionigi Areopagita che pochi secoli dopo la morte di Cristo incontra San Paolo in quella stessa città di Atene, dove Platone aveva discusso dei più alti concetti metafisici, acquistarono grande rilevanza nel Rinascimento, poiché erano considerati il frutto della fusione storica di Cristianesimo e Platonismo, cui Marsilio Ficino diede il nome di *Theologia platonica*. Accogliendo queste dottrine eterogenee in una teologia unitaria, la "prisca sapientia", Francisco de Hollanda, Camões e i loro contemporanei ponevano il ratto di San Paolo al cospetto di Dio nel terzo cielo (2 *Cor.* 12) sullo stesso piano delle ascensioni descritte da Platone nel *Fedro* o da Dionigi nei suoi trattati¹⁴¹.

A rafforzare la convinzione di una *prisca theologia* contribuisce la diffusione dei geroglifici, ritenuti, secondo una falsa opinione vulgata da Apuleio, Plutarco e Plotino, una sorta di criptogrammi destinati a rendere inaccessibili ai profani un'arcana sapienza. Si diffondono in Italia nel 1419, quando un sacerdote fiorentino, Crisoforo Buondelmonti, di ritorno dall'isola di Andro porta con sé gli *Hieroglyphica* di Horus Apollo¹⁴², un oscuro (e forse fittizio) alessandrino vissuto nel V secolo d. C. Tale manoscritto, che aveva la pretesa di rivelare il significato dell'antica scrittura egizia, provocò un acceso entusiasmo tra gli umanisti, convinti di trovare in quei simboli la chiave di una lingua sacra¹⁴³. In realtà gli *Hieroglyphica* erano esclusivamente dedicati ad una descrizione dei geroglifici enigmatici, ritenuti, anziché lettere o suoni, espressione di pensieri divini e simboli della saggezza segreta custodita dai sacerdoti egiziani e poi dai filosofi greci. Ma per Marsilio Ficino i geroglifici sono «idee platoniche rese visibili»¹⁴⁴, attraverso l'accordo tra una forma sensibile e una nozione assoluta e confermano, con il prestigio di un'autorità veneranda, la sua teoria dell'esistenza di un'unica fede universale anteriore alle singole storie religiose e culminante nel Cristianesimo: i misteriosi simboli, svelati da Horus Apollo sono prefigurazione della dottrina di Gesù¹⁴⁵.

L'influenza dei geroglifici nella cultura umanistica fu fertile in campo letterario, influenzando il romanzo di Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Polifili* (1499)¹⁴⁶, corredato da parecchie invenzioni geroglifiche moderne e figurazioni simboliche, ma soprattutto in campo artistico. Dalla pseudo-scienza di Horus Apollo vengono tratti motivi per la decorazione di medaglie, monete, colonne, archi trionfali, ma anche stimoli per un genere decorativo, di recente scoperta: le grottesche. Sotto la spinta di queste suggestioni si accentua, tra artisti e teo-

rici ¹⁴⁷, il gusto per un linguaggio metaforico e simbolico, volto a celare dietro una bella immagine un significato recondito ¹⁴⁸. La tendenza a creare immagini complesse e difficilmente spiegabili percorre tutto l'Umanesimo e sfocia nel tentativo di dare ai geroglifici un equivalente moderno: nasce così la moda degli "emblemi", quella serie di figure, di solito accompagnate da un commento esplicativo, di cui Andrea Alciati darà il prototipo con il suo *Emblematum liber* (1531) ¹⁴⁹.

Questo retroterra culturale, cui Hollanda poté attingere durante il soggiorno in Italia, non era estraneo alla cultura portoghese in cui, al simbolismo numerico delle costruzioni medievali, si aggiunsero nella metà del XVI secolo influenze esoteriche ¹⁵⁰. Ma ai testi ermetici Francisco approda anche per il tramite di Sant'Agostino, il quale nel *De civitate dei* (VIII, 23, 1) riprende il tema della sapienza egizia e cita l'*Asclepio* ¹⁵¹: «Citerò le parole dell'Egiziano che sono state tradotte nella nostra lingua: *E poiché ci si presenta il discorso sulla comune origine e sorte degli uomini e degli dei, rifletti, o Asclepio, sullo straordinario potere dell'uomo. Come il Signore e Padre, cioè Dio l'essere sommo, è creatore degli dei celesti, così l'uomo è artefice degli dei che nella loro somiglianza con l'uomo sono conservati nei templi.* E poco dopo soggiunge: *L'umanità sempre memore della propria natura e origine persevera nell'imitazione della divinità. Perciò come il Padre e Signore ha creato eterni gli dei affinché siano simili a lui, così l'umanità raffigura i suoi dei nella somiglianza col proprio aspetto*» ¹⁵². Si tenga presente che dall'*Asclepio* deriva anche la tradizione di magia e la teoria delle statue animate, per opera di divinità costrette da formule magiche ad entrare dentro i simulacri, che viene accolta nel *De occulta Philosophia* (XLIII) di Agrippa von Nettesheim, il più noto trattato di magia del Rinascimento ¹⁵³.

Attraverso le fonti ermetiche e gli scritti di Ficino, il concetto di divino penetra nella teoria della pittura di Hollanda. Secondo la dottrina ermetica la conoscenza, intesa come rivelazione, si fonda sulla nozione di *nous* che rende l'uomo partecipe della natura divina, poiché è identico a quell'intelletto supremo che è Dio stesso (*Poimandres* I, 6), e sulla certezza della possibilità di un ritorno del *noûs* umano all'originaria sede celeste. Per Ficino, la divinità dell'uomo consiste nel suo essere copula tra cielo e terra. L'anima infatti occupa un posto intermedio nella pentarchia (Dio, angeli, anima, animali e vegetali) e costituisce l'elemento unificatore tra macrocosmo e microcosmo, realtà che funzionano secondo gli stessi principi e tra le quali si verifica un continuo circuito spirituale che conduce da Dio al mondo e dal mondo a Dio. Secondo Francisco la divinità dell'artista consiste nel creare in modo analogo a Dio, con l'unica, ma fondamentale, differenza che quella di Dio è una "pittura animata", non per effetto di magia come nell'*Asclepio*, bensì in virtù del soffio divino.

L'adesione alla tradizione neoplatonica ed ermetica influisce considerevolmente sulla teoria dell'arte di Francisco. Come la *prisca theologia* di Marsilio Ficino accoglieva elementi della filosofia pagana nella quale vedeva segni della salvezza divina, così la *prisca pictura* di Holanda può accogliere le forme d'arte del Nuovo Mondo (l'arte indiana, africana, cinese), scoperte dalle esplorazioni geografiche: «Ma ciò di cui ci si deve più meravigliare è che persino il nuovo mondo della gente barbara del Brasile e del Perù, che sono stati ignoti agli uomini fino ad ora, anch'esso in molti vasi d'oro che ho visto, e nelle loro figure, aveva la stessa ragione e disciplina degli antichi; e questo non è piccola prova del fatto che quelle genti già in altro tempo sono state civilizzate, e che i precetti della pittura antica sono stati già seminati in tutto il mondo, fino agli antipodi»¹⁵⁴. Tali forme d'arte d'altronde sono basate su una concezione mistica, incentrata sull'idea di armonia dell'universo, concetti analoghi a quelli che circolavano nel *milieu* neoplatonico di Firenze o Venezia (basti pensare al *De Divina proportione* di Luca Pacioli o al *De Harmonia mundi* di Francesco Giorgi)¹⁵⁵. Questo fondamento neoplatonico gli consente un'apertura verso le nuove forme d'arte che non solo smentisce l'immagine di Francisco come antiquario chiuso in un nostalgico vagheggiamento del passato, ma gli permette di aggirare la questione dell'idolatria, tema di grande attualità in quegli anni d'intensi contrasti tra cattolici e protestanti.

Il secondo dei *Dieci Comandamenti* consegnati da Dio a Mosè impone il divieto di fare immagini di quanto sta in cielo, o sulla terra, o nelle acque sotto la terra¹⁵⁶. Tradurre Dio in immagine costituirebbe un atto sacrilego perché, se si rende la divinità suscettibile di accogliere determinazioni rappresentabili, se ne snatura la sua essenza illimitata e incircoscivibile. Il problema della raffigurazione della divinità era stato oggetto di contrasti spesso cruenti nella storia della cristianità: dopo la svolta iconoclastica iniziata dall'imperatore bizantino Leone III e legittimata, successivamente, dal concilio di Hieria (754 d. C.), la battaglia tra fautori e oppositori delle immagini si era conclusa con la vittoria degli iconoduli, sancita dal II Concilio di Nicea del 787¹⁵⁷ che stabiliscono la legittimità dell'immagine sulla base dell'incarnazione¹⁵⁸. Con tale evento epocale il Verbo fattosi carne nella figura di Cristo non è più solo dicibile, ma anche visibile e, di conseguenza, rappresentabile. I decreti niceni, a cui si rifaranno nel corso dei secoli i fautori delle immagini per contrastare i movimenti iconoclasti, vengono riconfermati con forza nella XXV e ultima sessione del Concilio di Trento (1563) che, compenetrando la lezione estetica del Rinascimento con la nuova spiritualità cristiana, ribadisce il ruolo dell'immagine sacra come mezzo di comunicazione con il divino¹⁵⁹.

Francisco, ben consapevole del dibattito sulle immagini sacre, ripreso nelle lotte contro il protestantesimo, accoglie la posizione della

Chiesa, come dimostra l'assenza dell'immagine antropomorfica di Dio nella settimana della creazione nel *De ætatibus mundi* o il suggerimento di ricorrere alla perfezione delle figure geometriche (triangolo, quadrato, cerchio) per raffigurare la divinità¹⁶⁰. D'altro canto anche nel VI capitolo del *Da pintura antiga* l'aderenza ai dettami controriformistici è evidente: «E non sperino il giudeo e l'infedele che, nell'onorare la santa pittura sui nostri altari, come fa tutta la cristianità, al modo dei gentili noi siamo idolatri, perché tale cosa è falsa e intesa con molta ignoranza, per il fatto che c'è tanta differenza persino in questo tra noi e gli idolatri, quanta tra la luce e le tenebre: perché quelli adoravano le stesse opere delle loro mani per se stesse, senza dar loro altro significato, dimenticando l'onore e la lode del Sommo Inventore e Signore di esse e attribuendole a signori impropri e diversi, togliendo l'onore a colui di cui esso è tutto e tutto sempre sarà, e dandolo agli uomini, di cui esso non è; e noi nelle opere che esercitiamo e facciamo nella pittura e nell'artificio dei nostri ingegni, nessun'altra cosa ricerchiamo se non il vero onore e gloria, non già nostro ma del sovrano Dio»¹⁶¹. Pertanto, cercando di conciliare la creazione artistica con la religione, Francisco si pone sulla linea di pensiero, volto ad equilibrare ideali classici e cristiani, che sarà ratificata dal Concilio di Trento.

Inoltre Hollanda riprende i motivi topici sull'uso delle immagini sacre già fissati in un ordine triplice da San Bonaventura (*biblia pauperum, excitatio, memoria*): le raffigurazioni servono come scrittura per gli incolti, secondo il *topos* della parificazione tra Scrittura, riservata ai dotti, e immagine, rivolta agli illetterati¹⁶², che ha il suo *locus classicus* nella famosa lettera di Gregorio Magno al vescovo di Marsiglia¹⁶³; ma sono utili anche per esortare alla devozione i pigri e per memorizzare meglio la storia cristiana¹⁶⁴: «la Santa Madre Chiesa, come illuminata dallo Spirito Santo, grandemente favorisce e conserva la pittura spirituale come libro perfetto e storia del passato, e come memoria molto presente del futuro e come contemplazione molto necessaria delle operazioni divine e umane, molto distante da tutta la superstizione ed il cattivo culto dei gentili e dall'idolatria»¹⁶⁵.

Tuttavia la posizione del Portogallo, punto di partenza nevralgico per la scoperta di nuovi continenti e centro catalizzatore delle informazioni provenienti dai quattro lati del mondo, prestandosi alla visione universalizzante del neoplatonismo, forniva a Francisco un'occasione privilegiata per interpretare le produzioni artistiche di altre religioni in una visione più ampia, senza lasciarsi accecare da pregiudizi iconoclasti. Interpretando tali forme d'arte come frutto della *prisca pictura*, Hollanda era l'unico in quel tempo a poter sintetizzare in una visione armonica e originale i prodotti artistici dell'Oriente con la riflessione teorica dell'Occidente.

La teoria della creazione

Benché i concetti di “artista” e di “creatore” ci appaiano oggi inscindibili, si tratta di un collegamento relativamente recente: Ernst Robert Curtius lo fa risalire a Goethe e alla temperie romantica¹⁶⁶; mentre Tatarkiewicz lo attribuisce al polacco Mathias Casimir Sarbiewski, un teorico della poesia del Seicento¹⁶⁷; ma, in generale, gli studiosi concordano nel ritenerlo del tutto estraneo all’antichità¹⁶⁸. Il concetto di “creazione” ha origine nella tradizione giudaico-cristiana ed è attribuito esclusivamente a Dio¹⁶⁹. La cultura greco-latina ignora tale nozione e per definire l’azione del demiurgo, che conferisce forma ad una materia preesistente, utilizza il verbo *poiein* “fare”, che indica una produzione, un’alterazione di forme, un evento in cui la causa agente è esterna alla cosa¹⁷⁰. Al contrario la creazione divina proviene *ex nihilo* e la forma si genera per un atto di volontà espresso dalla parola di Dio, una parola formante che crea immediatamente senza alcun ricorso all’attività manuale.

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 il suo *locus classicus* nella figura del “demiurgo” nel *Timeo* di Platone¹⁷¹, il quale a sua volta è una sublimazione del mitico dio artigiano¹⁷². Dal *Timeo*, tramite Cicerone – che nei *Paradoxa* traduce il greco *demiurgós* con *fabricator* ed *ædificator* – e il platonismo africano di Calcidio e Boezio (*De cons.* III, 9), il concetto si tramanda nei secoli¹⁷³, rinnovandosi in senso cristiano attraverso le molteplici immagini bibliche di dio vasaio o scultore¹⁷⁴. 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, Niccolò da Cusa definisce dio *quasi pictor* al cap. 25 del *De visione Dei* (1453) e in modo simile nel *De docta ignorantia* (I, 24) e nel *De mente*, il terzo libro dei *Dialoghi dell’Idiota* (al cap. 13); mentre Marsilio Ficino lo definisce *artifex* e paragona il mondo ad un capolavoro d’arte¹⁷⁵. Tuttavia queste definizioni avevano, per lo più, valore esemplificativo. Solo nel Rinascimento il paragone sarà utilizzato per esaltare l’artista, trasferendogli le doti eccezionali e precipue del

Dio, benché non si riuscirà mai del tutto a colmare lo iato che si frapone tra l'operare umano e quello divino; pertanto, come osserva Curtius, l'attributo di «creatore» non è nulla più di una «metafora teologica»¹⁷⁶ inizialmente adoperata nell'ambito poetico e poi estesa a quello artistico per conferire anche alle arti figurative quella dignità intellettuale che era riconosciuta alla poesia¹⁷⁷.

Nel suo tentativo di nobilitare la pittura Hollanda non tralascia di ricorrere a questa metafora, basandola su una doppia analogia: se l'artista crea come Dio, ciò avviene perché in realtà è Dio che opera come un artista. L'assunto, che sta a fondamento della sua teoria, significativamente costituisce l'*incipit* e la *conclusio* del *Da pittura antiga*: «L'inizio della nostra opera sarà dalla fonte e dalla prima causa della pittura, per cui possiamo dire che Dio è evidentissimo pittore, e che nelle sue opere è contenuto l'esempio e la sostanza di tale arte»; «Dio [...] solo intende e conosce l'altezza della pittura, egli solo sa dipingere perfettamente; egli inventò la pittura; egli è la fonte ed il fine di essa»¹⁷⁸. Di conseguenza l'impresa più grande cui l'uomo possa tendere è imitare l'opera di Dio, ovvero «il ritrarre dal vivo quello che solo Dio fece attraverso una tale insondabile sapienza quale Lui la sa. E se un uomo della terra lo vuole imitare deve essere cosa molto grande e la maggiore che gli uomini possano fare»¹⁷⁹. Pertanto «la buona pittura non è altro se non una copia delle perfezioni di Dio»¹⁸⁰, ma non si tratta di una mera imitazione, bensì di un processo anamnastico. La buona pittura, ovvero la «pittura antica», è «un ricordo del [...] dipingere»¹⁸¹ di Dio, una memoria che sembra riferirsi ad una condizione originaria e perduta di compartecipazione tra uomo e Dio e di diretta contemplazione delle Idee.

L'analogia tra la creazione divina e quella artistica è consentita dall'elemento comune del disegno, una dote infusa da Dio, il quale opera sulla base di questo stesso principio: «Il quale disegno, tanto naturale all'intendimento attraverso Dio (della qual cosa egli ha la gloria e che da lui nasce), è una cosa tanto grande ed una dote tanto divina, che lo stesso che Dio opera in essa naturalmente, ed opera esso stesso in tutte le opere, manuali ed intellettuali, che possono essere fatte ed immaginate»¹⁸². Tutta la creazione viene ripercorsa da Francisco attraverso la metafora artistica: così Dio dipinse il sole d'oro e la luna d'argento, colorò la bellezza dei campi, l'ombra delle selve, il verde degli alberi, la screziatura dei fiori e disegnò le strane forme degli animali. «Tutto ciò, a chi ben lo consideri, è opera di pittura di un pittore così perfetto come è Dio»¹⁸³. Ed infine ecco Dio sporcarsi le mani, proprio come un artista, nella sua creazione più grande, l'uomo, plasmato con il fango; ma si tenga presente che la scultura, per Hollanda, è una specificazione della pittura intesa, in senso lato, come «Scienza del Disegno»: «egli dipinse di sua propria mano prendendo

fango dalla terra e plasmando da quella la proporzione e la costruzione di quello strumento tanto completo che è l'uomo; poi sulla costola di lui dipinse l'immagine della donna Eva»¹⁸⁴.

Particolarmente interessante è il modo in cui Hollanda mette in relazione la locuzione-simbolo della creazione divina con i fondamenti della pittura. L'azione del pittore prende avvio in modo analogo a quella di Dio, che nel primo giorno creò la luce, separandola dalle tenebre; così il *Fiat lux* biblico interviene a rendere ragione del chiaro-scuro: «la pittura è formata di due cose, senza le quali non si potrebbe dipingere nessuna opera: la prima è la luce o chiaro, la seconda è lo scuro o ombra, e come cessa di esserci l'ombra, allora viene il chiaro, e alla fine del chiaro comincia l'ombra; i quali due colori combinati nella loro diminuzione e accrescimento dipingono tutte le cose. Dio, quando, come perfettissimo pittore, volle dipingere tutto ciò che vediamo sull'oscurità e sulle tenebre che coprivano il grande quadro del mondo, cominciò subito con il chiaro, e perciò il chiaro, che è stata la prima stesura di Dio, è più nobile dello scuro, e la buona pittura si deve cominciare col chiaro piuttosto che con lo scuro, e non con lo scuro, come fanno tutti, perché la luce viene prima dell'ombra; ma i mortali si sono abituati a fare il meno possibile, e ciò che è più conforme alla miseria umana. Cosicché disse Dio: *Si faccia la luce!* E per questa opera fu fatto il bianco o biacca»¹⁸⁵.

La luce occupa un ruolo privilegiato in molte dottrine filosofiche poiché è lo strumento che rende possibile la visione, sia in senso fisico, mostrando l'apparenza sensibile della realtà, sia in senso intelligibile, consentendo di cogliere le immagini nella mente, motivo per cui nel *De anima* Aristotele trae l'etimo del nome *phantasia* da *phaos*, luce¹⁸⁶. Tale analogia tra luce fisica e mentale viene riproposta in chiave "cristiana" da Agostino, per il quale Dio è la Luce che illumina ogni cosa intelligibile¹⁸⁷. Ma la luce acquista un ruolo privilegiato nella filosofia neoplatonica. Plotino fa dello splendore il motivo caratterizzante la sua definizione di bellezza, accanto al più tradizionale concetto di proporzione¹⁸⁸. Tale teoria dualistica del bello¹⁸⁹ viene ripresa, nel V secolo d. C., dallo Pseudo Dionigi che nel suo trattato *De divinis nominibus* considera lo splendore un'emanazione della divinità e il gradiente della bellezza. Egli sviluppa l'idea dell'Uno da cui procedono tutte le cose e a cui poi ritornano con processo inverso. Secondo tale dottrina si verifica una degradazione di intensità luminosa e, di conseguenza, di purezza via via che si scende dall'Assoluto a forme inferiori di esistenza (*De caelesti hierarchia*)¹⁹⁰. Grazie alla traduzione di Scoto Eriugena (*De caelesti hierarchia*) la "metafisica della luce" di Dionigi attraversa il Medioevo, impregnando un testo capitale come il *Paradiso* di Dante; e anche per merito della traduzione di Ambrogio Traversari (*De divinis nominibus*, 1437), si diffonde nel XV secolo, ricevendo accoglienza nel

sistema filosofico di Marsilio Ficino, per il quale la luce divina, riflettendosi nella bellezza esteriore, diviene lo strumento che assimila l'uomo a Dio: «l'animo è acceso da quel divino fulgore che risplende nell'uomo bello come in uno specchio, e che per ignote vie catturato ne viene come da un amo trasportato in alto fino ad indarsi»¹⁹¹.

Francisco attinge molti elementi da questa lunga e consolidata tradizione. Lo dimostrano sia gli espliciti riferimenti alla "metafisica della luce" di Dionigi Areopagita¹⁹² sia il fatto che definisce i luoghi del chiaro e dello scuro più sulla base di una gerarchia di valore che secondo le regole dell'arte: «La luce o lume, o chiaro della pittura è molto più nobile dell'ombra, come dimostrai all'inizio di questo libro, ed è la cosa principale; e dopo procede l'ombra, nei posti che non sono degni di ricevere la chiarezza in quanto bassi, giacché soltanto i più alti la ricevono. E Dio con tale colore dipinse tutte le sue perfezioni [...] Sicché la luce tiene il primo e maggior posto nella pittura»¹⁹³. Il problema della "luce" occupa un ruolo "principale" nella creazione artistica ma, travalicando l'ambito prettamente tecnico, acquista soprattutto valenza teorica. Non interviene, però, a sostanziare la riflessione sulla bellezza; poco interessato a questo tema, Hollanda si concentra soprattutto su quella "gerarchia" che stabilisce il degradare della purezza e dello splendore tra i Cieli e la Terra e che consente all'artista "casto" di ascendere a contemplare Dio e di divenire simile a Lui. Un passo della *Theologia platonica* è particolarmente indicativo per chiarire come la "metafisica della luce" fornisca un fondamento filosofico all'analogia tra l'uomo (e per Hollanda, l'artista) e Dio: «lo splendore del sommo bene stesso rifulge nelle singole cose e, là dove più perfettamente rifulge, ivi soprattutto stimola chi vede quella cosa, eccita chi la considera, trascina e occupa tutto chi vi si avvicina, costringendolo a venerare uno splendore di tal genere più di ogni altro, come si venera una divinità, ed infine a non tendere a null'altro se non a che, deposta la precedente natura, egli stesso si trasformi in splendore»¹⁹⁴.

L'artista è detto da Hollanda «divino»¹⁹⁵ 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»¹⁹⁶. La divinizzazione dell'artista è avvenuta già nell'antichità grazie ai grandi pittori, quali Apelle, Zeusi, Parrasio, Mirone, Protogene, e altri, «che soli dipinsero la vera pittura di cui io scrivo». Quando essi, «pur essendo uomini, videro le loro opere adorate dagli altri uomini, decisero di competere con le opere di Dio e della natura»¹⁹⁷. A differenza del termine "creatore", 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 desce-

saro di cielo»¹⁹⁸; e Tito Vespasiano Strozzi definisce, nei suoi versi, «divino» Pisanello¹⁹⁹.

L'aureola di "divinità" viene conferita all'artista direttamente da Dio, in virtù di un dono innato che gli proviene dal cielo: «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»²⁰⁰. Il passo del *Da pintura antiga* è indicativo sia per capire il fondamento su cui poggia il paragone con Dio sia per cogliere le differenze tra la creazione divina e quella artistica. Il presupposto filosofico è di matrice platonica²⁰¹. Nel *Timeo* il demiurgo dal *caos* realizza il *cosmos*, l'ordine armonico, producendo delle forme da una materia increata e preesistente e operando sulla base di modelli eterni e perfetti. L'attività del demiurgo, pertanto, è un "fare", non molto diverso da quello dell'artigiano, se non per il grado di distanza rispetto all'Idea, contemplata direttamente dal demiurgo e mediata da una rappresentazione interiore nel caso dell'artigiano che produce il letto o un altro oggetto inesistente in natura. Invece l'attività dell'artista non è *póiesis*, un "fare" qualcosa, ma *mimesis*, una mera imitazione del reale, il quale è una riproduzione del mondo delle Idee, e pertanto l'opera d'arte è solo una copia della copia, tre volte distante dalla verità²⁰². Al contrario, il Dio della tradizione ebraico-cristiana non si servì né di materiali né di modelli preesistenti che avrebbero limitato il suo libero atto creativo. Attraverso la mediazione della filosofia alessandrina²⁰³ che conferisce al demiurgo più libertà di quella concessagli da Platone, la teoria della creazione viene elaborata dai Padri della Chiesa. A differenza dell'immobilismo platonico che, condannando la novità, vincola l'azione divina alla riproduzione di modelli unici ed eterni, benché perfetti, la dottrina ebraico-cristiana riconosce a Dio la possibilità di compiere miracoli e, stravolgendo le leggi della natura, di realizzare qualcosa di nuovo e imprevisto.

La teoria della creazione artistica trasferisce all'uomo il potere di Dio, pur accettandone alcuni limiti. Infatti l'Idea prima viene elaborata mentalmente e poi viene tradotta nella forma materiale, in modo analogo alla creazione divina dove, però, dire è fare coincidono in un unico atto immediato. Al contrario nella creazione artistica si verifica uno scarto tra la forma pensata e quella realizzata, scarto che è determinato dalla materia. Inoltre, se è vero che la materia possiede infinite potenzialità e che l'artista è libero di produrre qualsiasi immagine, non può tuttavia realizzare una *creatio ex nihilo*. A tal proposito si era pronunciato chiaramente Tommaso d'Aquino²⁰⁴, negando che si potesse riconoscere un atto creativo nei prodotti naturali o artistici. Distinguendo nettamente le Idee nella mente di Dio dalle semi-Idee nella mente dell'uomo, Tommaso afferma, in sintonia con Agostino, che solo Dio poteva essere definito «creatore», in quanto le forme nuove introdotte

dalla natura e dall'arte in potenza erano frutto di una «concreazione» con la materia ²⁰⁵. Al di là delle conclusioni negative, il dibattito su questo tema rivela come la questione della creazione artistica fosse particolarmente sentita. L'analogia con Dio può consistere eventualmente nella capacità di compiere “miracoli”, ovvero – secondo l'etimologia del termine *miraculum* ²⁰⁶ (dalla radice del verbo *mirari*) – di realizzare una “nuova bellezza” che risulti “degnata di ammirazione” e catturi l'interesse di chi la osserva, in questo senso può essere interpretata l'affermazione del *Da pintura antiga*: «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» ²⁰⁷. D'altronde 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 ad una sorta di trans-formazione, ovvero una realizzazione (“fare”) di nuove forme ²⁰⁸.

Secondo David Summers, nel *Da pintura antiga* di Hollanda si trova una delle prime occorrenze del verbo “creare” (*to create*) in riferimento all'attività artistica ²⁰⁹, ma in realtà già Cristoforo Landino aveva definito Dante simile a Dio se non altro in qualità di *procreator* ²¹⁰, e Dürer aveva utilizzato il paragone per l'artista, il quale «crea (*schöpft*) nel proprio cuore» qualcosa che nessuno ha avuto in mente in precedenza, mostrando una chiara consapevolezza della presenza di un potere non imitativo, bensì originale nell'animo dell'artista ²¹¹. Come ha dimostrato Panofsky, rielaborando alcuni passi di Seneca e di Marsilio Ficino, Dürer attribuisce all'artista le doti divine che il neoplatonismo fiorentino aveva riservato ai filosofi, ai vati e ai poeti. Dai passi dei due filosofi l'artista deriva un concetto nuovo: Seneca, infatti, affermava che Dio è pieno di figure ²¹², mentre Dürer attribuisce questa caratteristica all'uomo; Ficino, privo di interesse per le arti figurative, parla di «influssi divini» per esaltare i filosofi che reputa allo stesso livello dei teologi e dei veggenti ²¹³, Dürer invece riferisce l'espressione ai pittori. In tal modo, affermando che l'attività artistica è una «creazione simile a quella di Dio», ha collegato il concetto di Idea con quello di ispirazione artistica, attribuendo al pittore la capacità di dare esistenza a qualcosa che prima non c'era: «La grande arte della Pittura fu molti secoli fa in grande stima presso i più potenti sovrani, per lo ché essi facevano ricchi gli eccellenti artisti e rendeano loro onore, ché una cotal ricchezza di ingegno stimavano quasi una creazione di Dio. Giacché un buon pittore è interiormente pieno di figure, e s'è fosse possibile ch'ei visse eternamente, sempre avrebbe ad effondere qualche nuova opera da quelle Idee interiori di cui ha scritto Platone» ²¹⁴. In questo passo l'Idea non è il risultato di una selezione migliorativa della realtà esterna, ma una rappresentazione interiore, concetto che solo nel

Cinquecento sarà accolto dalla teoria estetica italiana. Grazie al tramite di Agrippa di Nettesheim – il più importante intermediario tra Ficino e la Germania – l'idea irrazionale di una comunione con la mente divina trova terreno fertile nel misticismo tedesco, così Dürer può affermare che il talento pittorico è un dono infuso in pochi prescelti per grazia divina e che il potere dell'artista di produrre qualcosa di nuovo, mai prima concepito, risiede nelle «Idee di cui ha scritto Platone». Tali riflessioni si trovano in annotazioni risalenti al 1512 che poi Dürer smussò degli aspetti più spiccatamente neoplatonici al momento di inserirle in una sorta di “excursus estetico” aggiunto in coda al terzo libro del suo trattato, dove la creazione artistica non è più considerata come un flusso di forme a priori, ma come un'accumulazione di esperienze a posteriori²¹⁵. Pertanto, benché Francisco dichiari di conoscere il testo di Dürer, è probabile che attinga da altri canali, come Landino o Michelangelo, o direttamente dalle fonti neoplatoniche (Dionigi Areopagita, Marsilio Ficino). Erano molte, quindi, le suggestioni che potevano alimentare la sua teoria, in cui per esaltare il potere dell'artista, paragona la sua “creazione” a quella di Dio. La buona pittura «è un nuovo mondo dell'uomo ed il suo proprio regno e opera, così come il mondo maggiore è proprio di Dio, e l'uno deriva dall'altro»²¹⁶. Tuttavia la teoria di Hollanda per certi aspetti limita il potere creativo dell'artista, sia perché lo soggioga, platonicamente, ad un modello preesistente, sebbene interiore, ad un'Idea 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, il quale «creò tutte le opere che vediamo»²¹⁷, secondo una scienza eterna e increata. Dall'altro lato però, poiché l'Idea proviene direttamente da Dio, Francisco trasforma l'artista in una sorta di *medium* che opera in stato di *furor*, come gli antichi vati. In questo senso, occupando una posizione privilegiata e intermedia tra il mondo celeste e quello terrestre, l'artista può essere definito “divino”. Tale concezione dell'uomo come *copula mundi* era ampiamente diffusa nella cultura umanistica, per cui non fu difficile per Hollanda trasferirla nell'ambito delle arti.

Secondo la gerarchia degli esseri, stabilita da Dionigi Areopagita²¹⁸ e fatta propria da Marsilio Ficino, le creature di Dio sono poste in una scala assiologica che ha al vertice in Dio stesso, e poi degrada attraverso gli angeli, l'uomo e infine gli animali e il mondo inanimato. La filosofia umanistica, fortemente antropocentrica, aveva esaltato la dignità della figura umana. Se Giannozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*, 1451-52) elogiava l'uomo per il suo potere di creare grandi opere politiche, economiche e artistiche, Pico della Mirandola, nell'orazione *De hominis dignitate* (1485-56), valorizzava la sua centralità nell'universo, conferendo all'uomo, «né celeste, né terreno», il potere di plasmare il proprio destino, elevandosi alla perfezione dei celesti o de-

gnerandosi al livello dei bruti. Tale scelta non si pone per Ficino, per il quale l'uomo, in quanto partecipa dell'essenza divina, può solo tendere verso l'alto fino a ritrovare la sua vera origine. Attingendo da fonti patristiche – in particolare Lattanzio²¹⁹ – e da Ermete Trimegisto che attribuisce all'uomo il potere di conoscere il divino e di fabbricare «statue animate», nella *Theologia platonica* esalta più volte il potere creativo dell'uomo, definendolo *quidam deus*, «una sorta di dio»²²⁰. Egli infatti imita le opere della natura divina, mentre corregge e perfeziona quelle della natura inferiore, e in questa centralità che gli consente di operare nei due ambiti senza limiti e circoscrizioni si manifesta la sua essenza divina: «È necessario all'uomo un potere celeste per elevarsi fino al cielo e misurarlo. Con il suo spirito supraceleste, supera il cielo. L'uomo non solo utilizza gli elementi al suo servizio, ma, cosa che non fa mai l'animale, li sottomette al suo disegno creativo. Se la provvidenza divina è condizione di esistenza dell'intero cosmo, l'uomo che veglia su tutti gli esseri dell'universo, viventi e non, è appunto una sorta di dio. Egli è il dio delle bestie di cui si serve, che governa, che educa. È il dio degli elementi in cui stabilisce la sua dimora e di cui dispone; egli è il dio di tutti gli esseri materiali che tratta, modifica e trasforma. È quest'uomo che regna fisicamente su tante cose e fa le veci della divinità immortale, è fuori dubbio che sia immortale»²²¹. Ma Ficino si spinge ancora oltre, fino ad attribuire all'uomo lo stesso ingegno di Dio: «Ed è a tal punto prossimo a Dio che, penetrando negli arcani della mente divina, giunge a conoscere quest'opera di Dio, e cioè appunto l'ordine del mondo»²²². Partendo dal presupposto che un osservatore esperto, in grado di comprendere il modo in cui l'opera d'arte è stata elaborata, si pone allo stesso livello dell'artista e potrebbe, una volta afferrato il meccanismo operativo e disponendo della necessaria materia, realizzarla a sua volta, deduce che l'uomo, in quanto ha visto l'ordine dei cieli, l'origine dei loro movimenti, la loro distanza e azione, avrebbe la capacità di modellare i cieli, se trovasse gli strumenti idonei e la materia celeste²²³. Posto che la natura umana è più o meno simile alla natura divina e che l'uomo svolge un ruolo simmetrico a Dio, la sua capacità creatrice si esplica nel triplice potere di concepire, enunciare e produrre forme: «Ciò che Dio crea nel mondo con il pensiero, lo spirito (umano) lo concepisce in se stesso con un atto intellettuale, lo esprime con il linguaggio, lo scrive nei suoi libri, lo raffigura in ciò che costruisce nella materia del mondo»²²⁴.

Accogliendo gran parte di queste dottrine Hollanda sembra porre l'artista allo stesso livello di Dio per la sua capacità creativa, ma nello stesso tempo riconosce la carenza di una componente che determina la differenza e che pone l'uomo, ancora una volta, in un gradino inferiore: quella di Dio, infatti, è una pittura «animatrice», capace di infondere vita alle sue creature, la pittura dell'uomo, pur provenendo

da Dio e creando nuovi mondi, non può infondere il soffio vitale. Comune è l'attività progettuale ovvero il «decidere, inventare, o figurarsi o immaginare quello che non è, perché sia, e venga ad avere essere, così delle cose che sono già fatte dal primo intendimento increato di Dio, che le inventò per primo, come di quelle che ancora non sono inventate da noi; riguardo a questo sogliono dire i pittori che già hanno finito e fatto la loro opera allorché nella loro idea hanno fatto il disegno di essa, pur non avendo ancora fatto nulla di più che il disegno nell'idea»²²⁵. Ma quest'attività creativa, pur comportando un passaggio dal non essere all'essere, non è in grado di conferire, oltre alla forma, la vita. Tuttavia questo limite con cui sembra scontrarsi la creazione artistica è stato superato da Michelangelo che è riuscito a riportare la pittura alla sua «antica animazione»²²⁶, e pertanto può meritevolmente essere considerato al pari di Dio ed essere assimilato ai *prisci pictores*, gli artisti del tempo di Hermes Trimegisto che sapevano creare statue animate. È il mito di Pigmalione, l'arte che tende alla vita: un *topos* di ascendenza classica²²⁷, frequente tra gli umanisti. Petrarca vi ricorre più volte per descrivere i cavalli di San Marco, di cui sembra di sentire lo strepito degli zoccoli (*Senili*, IV, 3), o il ritratto *pæne spirans* di Augusto su una moneta (*Familiari*, XIX, 3), o l'immagine «quasi viva» del Sant'Ambrogio nel Duomo di Milano (*Familiari*, XVI, 11). Hollanda in tal modo realizza un sincretismo tra gli aneddoti classici sulle raffigurazioni “quasi vive” e la tradizione ermetica delle statue animate. D'altro canto la produzione artistica coeva, dai mirabili esempi michelangioteschi alle sculture a vedute multiple del Giambologna²²⁸, testimonia il diffondersi di un'estetica “cinetica” che predilige le torsioni e i movimenti delle figure, le quali sembrano animarsi di vita propria²²⁹.

È possibile che il collegamento tra il *Corpus hermeticum* e la *Storia naturale* di Plinio, ricca di aneddoti sulle pitture “quasi vive”, sia stato suggerito a Francisco dalla lettura del *De pictura* di Leon Battista Alberti²³⁰, il primo teorico dell'arte a paragonare il pittore ad un *alter deus*. Tuttavia, sebbene Alberti, sulla falsariga di Sant'Agostino, attribuisca al Trimegisto la comune origine delle arti e della religione («Giudica Trimegisto, vecchissimo scrittore, che insieme con la religione nacque la pittura e scoltura»²³¹), in realtà, animato da interessi scientifici e razionalistici, prende le distanze da Plinio il quale a suo parere «recitava storie»²³² e rispetto all'Ermetismo assume talvolta atteggiamenti ironici²³³. Infatti, alle statue animate della tradizione ermetica sembra alludere il passo del *Momo* in cui gli dei si sostituiscono ai loro stessi simulacri, per poter assistere ad uno spettacolo teatrale; ma la vicenda si carica di una comicità che depaupera il motivo del suo originario valore²³⁴.

Forse Alberti frequentò, seppure sporadicamente, le riunioni di Car-

reggi²³⁵, tuttavia rimane estraneo alla filosofia di Ficino²³⁶ e la sua concezione dell'artista, al di là di apparenti analogie, segue un'altra direzione rispetto a quella di Hollanda. Al contrario, il neoplatonismo fu la base filosofica della teoria hollandiana e di varie immagini, realizzate tra il 1538 e 1555. La traduzione della *Storia naturale* di Plinio e l'edizione commentata della *Divina Commedia* ad opera di Landino, il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione²³⁷ e le traduzioni ficiniane di Platone, Hermes Trimegisto e Dionigi Areopagita, oltre ad autori come Lattanzio e Agostino, costituiscono il fondamento della sua concezione estetica, di conseguenza, come ha messo in rilievo Sylvie Deswarte-Rosa²³⁸, Francisco può essere considerato il primo teorico moderno a realizzare un'introduzione sistematica delle Idee neoplatoniche nella teoria dell'arte.

Un'ulteriore conferma può essere fornita dall'esame dei disegni del *De ætatibus mundi imagines* relativi alla *Genesi* i quali, databili approssimativamente nel periodo in cui fu composto il *Da pittura antica*, costituiscono il corrispondente grafico della teoria. L'immagine del primo giorno della creazione, il *Fiat lux*, utilizza elementi geometrici piuttosto che antropomorfici, mostrando di reinterpretare, iconograficamente, il libro della *Genesi* e il *Vangelo* di San Giovanni, secondo la chiave ermeneutica del *Timeo* platonico²³⁹. Elemento dominante è ancora una volta la luce, che dà forma alle cose. Nel disegno raffigurante la creazione degli animali, Dio è circondato da nuvole e dalla sua figura si irradiano raggi luminosi. Particolarmente utili per intendere il senso della "pittura divina" sono i disegni sulla creazione del firmamento e dell'uomo. Nel primo, sopra un braccio di Dio si trova l'iscrizione *ratio* ovvero proporzione; nel secondo, sopra la figura di Adamo che viene plasmato per azione di un raggio di luce, si trova un compasso, simbolo della regolarità che presiede il processo formativo. Pertanto la "pittura divina" in cui si esplica l'azione creatrice di Dio consiste nel dar forma alle cose secondo una proporzione e una *ratio* simboleggiati dal compasso. Tra queste immagini tuttavia manca la raffigurazione del Dio che crea mediante l'uso delle mani. L'unico disegno in cui la mano divina tocca la sua creatura è quello raffigurante la designazione di Adamo come signore dell'universo creato, in cui l'imposizione della mano sulla testa dell'uomo non mira a dar forma, ma ha la funzione di consacrare²⁴⁰. Qui Dio non è rappresentato come il "creatore" in senso biblico, bensì secondo il significato che termine assume nella lingua latina, in cui ha il senso giuridico di "nominare", "conferire solennemente un ruolo o una carica"²⁴¹, quindi non rinvia ad una creazione dal nulla, ma al dare forma nuova (o un nuovo ruolo) al già esistente. Eppure è proprio da questa sfera semantica che il termine si trasferisce a quella artistica, per cui il disegno di Hollanda si carica di un significato più complesso.

Come ha dimostrato Ernst H. Kantorowicz, nel brillante saggio su

La sovranità dell'artista (1961), la metafora teologica, attribuita inizialmente al Papa, in epoca medievale viene trasferita all'Imperatore e di conseguenza ai vari re; in virtù dell'analogia col sovrano, che costituisce una sorta di anello intermedio, viene poi estesa al poeta e all'artista. L'interesse di questo graduale slittamento merita un'analisi più approfondita. L'analogia con Dio fa il suo ingresso nei testi giuridici in connessione con il titolo di *Vicarius Christi* o *Dei*²⁴²; infatti, in una glossa, compilata dal canonista Tancredi riguardo all'espressione *dei vicem* di un decretale di Innocenzo III, si trova scritto che il Papa opera come «vicario di Dio» e «allo stesso modo del Signore Iddio fa nascere qualcosa dal nulla»; inoltre «in dette questioni agisce al posto di Dio in quanto ha la pienezza del potere negli affari riguardanti la Chiesa»²⁴³. L'affermazione di Tancredi, secondo cui «de nihilo facit Papa aliquid ut Deus», viene ripetuta e rafforzata dai commentatori successivi, finché un giurista francese del XV secolo la riferì al potere secolare, «all'Imperatore e quindi – implicitamente – anche ai singoli re, i quali, in quanto “imperatori nel proprio regno”, potevano avocare a sé la *plenitudo potestatis* all'interno dei loro domini»²⁴⁴. Il significato che nell'uno e nell'altro caso veniva attribuito all'espressione *de nihilo facit* era circoscritto all'ambito giuridico e faceva riferimento al potere papale e imperiale – nonché regale – di creare nuove leggi. «Se il legislatore padroneggiava la sua arte, *l'ars aequi et boni*, poteva dar vita a qualcosa di nuovo, in quanto era *ex officio* ispirato da Dio»²⁴⁵. Qualsiasi iniziativa papale derivava dal giudizio divino, pertanto egli aveva la facoltà di cambiare la natura delle cose (*Glossa ordinaria*). L'idea dell'ispirazione divina era tratta dal diritto romano, in cui Giustiniano faceva derivare la sua forza *ex coelesti arbitrio* ed era affine, benché non identica, all'illuminazione per mezzo dello Spirito Santo dell'epoca altomedievale²⁴⁶. Tuttavia se il Papa o l'Imperatore legiferano per ispirazione divina e creano dal nulla certi giudizi o certi aspetti tecnici della legge, ciò avviene *ex officio*, ovvero in virtù dei loro compiti e non perché possiedono una vena poetica o artistica. «L'equiparazione fra il poeta e il re o l'imperatore – ossia tra il poeta e la più alta carica rappresentante l'idea di sovranità – fu attuata già con Dante. Quando quest'ultimo rivolge la sua malinconica prece all'apollineo alloro, dal quale al tempo suo “Si rade volte, padre, se ne coglie | per trionfare Cesare o poeta”²⁴⁷, egli di fatto “equipara” Cesare e il poeta per mezzo di un *tertium*, di “quelle foglie”, nelle quali si rigenera un verso di Stazio: “Fioriscono a gara gli allori gemelli del poeta e del condottiero”²⁴⁸»²⁴⁹. In virtù della “fronda Peneia” Cesare e il poeta si ponevano per Dante sullo stesso piano, poiché solo chi giungeva al vertice nella sfera politica e intellettuale poteva avere cinte le tempie con le foglie d'alloro. Tale equiparazione, solo affermata da Stazio e da Dante, viene concretamente realizzata da Francesco Petrarca che, vestito

con la porpora regale offertagli per l'occasione dal sovrano di Napoli, Roberto d'Angiò, viene incoronato in Campidoglio nel 1341²⁵⁰. Da questo momento l'equiparazione di sovrano e poeta cessò di essere una semplice metafora, poiché la sua quasi tangibile realtà era stata mostrata *ad oculos*. L'ulteriore investitura dell'artista si giocherà attraverso l'analogia con il poeta, sulla base dell'oraziano *ut pictura poësis*.

Sia Dante che Petrarca erano noti a Francisco²⁵¹. Il petrarchismo che imperò in Italia per alcuni secoli, tra la fine del XV secolo e gli inizi del XVI, estese la sua influenza anche nella penisola iberica. Molti umanisti portoghesi, da Sá de Miranda a Luiz Vaz de Camões, da Antonio Ferreira a Frei Heitor Pinto, ne subirono il fascino, accogliendone forme o motivi nei loro scritti²⁵². Pertanto Petrarca costituisce un momento importante nella formazione intellettuale e visuale di Hollanda, anche prima della sua venuta in Italia. Le edizioni dei testi latini e italiani e la traduzione spagnola dei *Remediis utriusque fortunæ* (1524) e dei *Trionfi* (1526) erano possedute nella biblioteca della regina Caterina a Evora, quando Hollanda si trovava nella medesima città, al servizio del cardinale infante don Alfonso²⁵³. Ma Hollanda può averli conosciuti anche tramite Michelangelo²⁵⁴, il quale informa la sua poesia al modello petrarchesco e nei *Dialogi* di Donato Giannotti²⁵⁵, dove è uno degli interlocutori, cita Dante con ammirazione. Del resto, come ha affermato Redig de Campos²⁵⁶, «che Michelangelo fosse un profondo conoscitore della *Divina Commedia* è cosa tanto nota che non occorre spendervi parole»²⁵⁷. Michelangelo è forse l'artista che meglio ha saputo interpretare la vigorosa sostanza artistica dantesca, traendo ispirazione per diverse sue opere, come Lia e Rachele, nella tomba di Giulio II, ma anche – secondo il Varchi – per le figure simboliche della Notte e del Giorno, nella tomba di Giuliano de' Medici, ma soprattutto negli affreschi della Cappella Sistina, in cui seppe interpretare la *Divina Commedia* con stile grandioso e terribile²⁵⁸.

Come nel disegno del *De ætatibus mundi imagines* in cui Dio designa Adamo signore dell'universo, anche nel *Da pintura antiga* l'investitura dell'artista avviene direttamente da Dio²⁵⁹, però non tramite l'imposizione delle mani sul capo, bensì in virtù dello Spirito Santo che scende su di lui. L'affermazione di San Paolo (1 *Cor.*, 2, 15: «*Spiritualis autem iudicat omnia et ipse a nemine iudicatur*»), trasformata nei secoli in attributo della Santa Sede e divenuta poi una prerogativa di qualsiasi sovrano, afferma nel suo significato originario che l'uomo spirituale, lo *pneumatikòs*, non può essere giudicato da nessuno in virtù della "sovranità" che gli derivava dallo Spirito Santo. Allo stesso modo Francisco dichiara che il pittore deve essere «di molto buoni costumi, o anche, se possibile, santo, perché il suo intelletto possa essere ispirato dallo Spirito Santo»²⁶⁰. Nessun altro teorico dell'arte del XV e XVI secolo ha individuato tanto esplicitamente in questo tema

l'accesso dell'anima alle Idee innate e la *condicio sine qua non* del genio in pittura.

L'Idea e il disegno

Hollanda è il primo a formulare una teoria della creazione artistica, ricorrendo al lessico filosofico di matrice neoplatonica e, soprattutto, ad introdurre in un trattato di pittura il termine di “idea”²⁶¹: «Questa idea è meravigliosa nei grandi intelletti e ingegni [...]. I filosofi dicono che il sommo inventore, Dio immortale, quando fece le sue opere tali quali egli soltanto le intende e conosce, prima nel suo altissimo intelletto fece e tenne per loro gli esempi e le idee delle opere che doveva poi fare, e le vide, prima che esistessero, tanto perfette quanto poi vennero ad essere. Conviene che i pittori, più che alcun altro tipo di studiosi, seguano nei precetti questo altissimo maestro e capitano, e si facciano nell'intelletto l'esempio e l'idea di ciò che desiderano che venga in essere. Sicché l'idea è veramente nella pittura la più alta cosa che possa essere immaginata dagli intelletti, perché, giacché è opera dell'intelletto e dello spirito, le conviene di essere molto conforme a se stessa; e una volta ottenuto questo, le conviene di andarsi elevando ogni volta di più e facendosi spirito, e di andarsi a mescolare con la fonte e l'esemplare delle prime idee, che è Dio»²⁶².

Se nel *De architectura* di Vitruvio, testo di riferimento per la moderna letteratura artistica, le idee sono le forme della *dispositio*, ovvero il tracciato delle fondamenta, del piano alzato e del piano prospettico («Species dispositionis quæ graece dicuntur ιδεαι sunt hæ: ichnographia, orthographia scænographia»²⁶³), nei trattati antecedenti al *Da pittura antiga* il termine non compare, se non in qualche caso isolato. Ricorre (una volta) nel *De pictura* (1436) di Alberti ma, significativamente, solo per invitare gli artisti all'esercizio costante e alla pratica, secondo una linea operativa che condanna la pura contemplazione metafisica; e (sempre una volta) nel *De sculptura* (1504) di Pomponio Gaurico dove, in endiadi con il lessema *notio*, allude al repertorio concettuale cui lo “scultore dotto” deve attingere per realizzare le sue opere («Infatti, poiché proprio nulla si può realizzare che non sia stato conosciuto prima con il concetto e l'idea, se dovessi fabbricare un colosso, a che cosa potrei ispirarmi meglio che al famoso Polifemo di Virgilio [...] o a quello di Omero»²⁶⁴). Nel *Dialogo di pittura* (1548) Paolo Pino utilizza il termine due volte, secondo una direzione diversa da

quella indicata, circa un secolo prima, da Alberti. L'Idèa viene ora intesa come un modello interiore con cui bisogna confrontare i prodotti dell'immaginazione, prima di tradurli nell'opera d'arte e di conseguenza costituisce il presupposto della dimensione intellettuale «onde noi pittori siamo intelligenti nell'arte nostra teoricamente senza operare»²⁶⁵. Ben diversa la situazione nelle *Lezioni* (1546) di Benedetto Varchi²⁶⁶ che impiega la parola più volte in relazione a Michelangelo ma, come rileva Sylvie Deswarte-Rosa²⁶⁷, finisce paradossalmente per negare all'artista l'accesso alle Idee a causa della sua attività fabbrile e meccanica, riservando la conoscenza speculativa e contemplativa delle verità increate e immutabili al filosofo, al letterato e al poeta. Significativa la posizione di Raffaello il quale riconduce una «certa Idèa» che gli è sorta nella mente alla somma delle esperienze sensibili poi trasformatasi in immagine mentale²⁶⁸. Per quanto riguarda i trattati posteriori al *Da pittura antiga*, il termine ricorre ancora una volta in relazione a Michelangelo nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Areolino* (1557) di Lodovico Dolce e nella seconda edizione (1568) delle *Vite* di Vasari che, però, l'acquisisce come un dato di fatto, senza conferirgli valore filosofico: «il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea»²⁶⁹. Pertanto la nozione di Idèa circolava negli ambienti culturali e artistici del tempo ed è indubbio che Michelangelo conoscesse sia il termine sia la dottrina platonica che aveva potuto recepire sia direttamente, attraverso i testi a lui familiari di Dante e di Petrarca, sia indirettamente, tramite l'influsso dei circoli neoplatonici di Firenze (Lorenzo il Magnifico) e di Roma (Vittoria Colonna)²⁷⁰. Tuttavia non utilizza mai, nelle sue rime o nelle lettere, il lessico filosofico, preferendo, da artista, il vocabolario tecnico legato alla professione o le parole colloquiali, di uso comune come «esempio», «norma», «forma», «concetto», «luce», «lucerna et specchio», tutti adoperati nel senso dell'Idèa platonica. Lo confermano alcuni versi di Berni che alludono al carattere concreto della poesia michelangelolesca in un'invettiva ai petrarchisti dal linguaggio affettato e forbito: «tacete unquanto, pallide viole, l e liquidi cristalli e fiere snelle, l e' dice cose, e voi dite parole»²⁷¹. Al

posto di “idea”, talvolta, Michelangelo usa “Intelletto”, col significato di genio o di facoltà di discernere bellezza e armonia²⁷². Pertanto se nei *Dialoghi romani* Francisco non fa mai pronunciare all’artista il termine “idea” – ad eccezione di quando lo intende, come rileva la Deswarte-Rosa²⁷³, in senso non platonico come sinonimo di fantasia o immaginazione²⁷⁴ – ciò non è dovuto ad un mascherato tentativo di arrogarsi una priorità, bensì mostra un’aderenza alla realtà dei fatti. Tuttavia se Michelangelo, considerando l’opera d’arte la realizzazione di un’Idea interiore, non la fa derivare da una sintesi migliorativa del sensibile, è anche vero che non ne ha affermato esplicitamente la derivazione dal cielo²⁷⁵, per cui Hollanda che definisce la pittura «arte divina e scesa dalle stelle», può vantare una priorità, inaugurando una teoria metafisica dell’arte che troverà ampia diffusione nel Cinquecento italiano con Zuccari e Lomazzo.

La pittura si fonda per Francisco principalmente sull’invenzione: «il primo accesso di questa scienza e nobile arte è l’invenzione, o ordine, o elezione, che io chiamo idea, che deve stare nel pensiero»²⁷⁶. Tale concetto in quegli stessi anni viene canonizzato come il primo della tripartizione su cui, sulla falsariga del modello retorico (*inventio-dispositio-elocutio*), si basa l’impianto teorico della pittura; infatti nei trattati di Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) e Lodovico Dolce (*Dialogo della Pittura intitolato l’Aretino*, 1557) la pittura si divide in Invenzione, Disegno e Colorito: alla prima è demandato il momento ideativo, il secondo riguarda la realizzazione grafica e infine si aggiunge il colore. Ma l’invenzione che nella retorica è limitata al reperimento di *topoi* già fissati, nel *Da pittura antica* si trasforma nell’accesso diretto alle Idee, poste nella mente divina. Tuttavia il passaggio dalla fase creativa a quella esecutiva non è puramente meccanico ed è stato oggetto di una riflessione che ha assunto connotati diversi nei vari teorici. Nel testo che inaugura la trattatistica d’arte moderna, il *De pictura*, Leon Battista Alberti ribadisce l’importanza di avere nella mente un’idea chiara e precisa del soggetto, in modo da procedere speditamente nell’esecuzione: l’istoria ha forza e valore anche prima di essere rappresentata sulla tela, in quanto «vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata»²⁷⁷. Anzi il momento ideativo, in cui l’artista elabora e organizza l’immagine nella propria mente, è particolarmente importante per evitare di commettere errori irreparabili, così Alberti ammonisce il pittore affinché «mai ponga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che egli abbi a fare, e in che modo abbia a condurlo; ché certo più sarà sicuro emendare gli errori colla mente che raderli dalla pittura. E l’ingegno mosso e riscaldato per essercitazione molto si rende pronto ed espedito al lavoro; e quella mano seguita velocissimo, quale sia da certa ragione d’ingegno ben guidata. E se alcuno si troverà pigro artefice, costui per questo

così sarà pigro, perché lento e temeroso tenterà quelle cose quale non arà prima fatte alla sua mente conosciute e chiare»²⁷⁸. Nello stesso tempo, però, ammonisce più volte l'artista a non inseguire astratte idee di bellezza, e a curare invece l'aspetto esecutivo con costante esercizio²⁷⁹. Al contrario, Francisco attribuisce molta più importanza al momento ideativo, nel quale spesso si concentra tutta l'attività dell'artista («sogliono dire i pittori che già hanno finito e fatto la loro opera allorché nella loro idea hanno fatto il disegno di essa, pur non avendo ancora fatto nulla di più che il disegno nell'idea»²⁸⁰). D'altro canto era invalsa da tempo la pratica di far completare l'opera agli assistenti, sulla base di precise indicazioni del maestro, cui competeva principalmente l'Idea.

La nozione di Idea riveste particolare importanza nella trattatistica italiana della seconda metà del Cinquecento e costituisce il sostrato teorico dell'attività degli artisti detti "manieristi", i quali abbandonano lo studio e l'imitazione della natura. L'Idea è un "disegno interno", che precede la realizzazione grafica («disegno esterno», secondo la terminologia di Zuccari) pur restandone indipendente. Questa impostazione fortemente speculativa si afferma dapprima con Gian Paolo Lomazzo²⁸¹, il quale definisce la bellezza «una certa grazia vivace, e spiritale» emanata dal raggio divino, e soprattutto con *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* (1607) di Federico Zuccari²⁸² che conferisce all'Idea un carattere metafisico e aprioristico, giacché sostiene che un'opera d'arte è la realizzazione di un'immagine concettuale preesistente nella mente dell'artista. E se Lomazzo riconosce ancora l'importanza delle scienze matematiche (proporzione, prospettiva, geometria) per la pittura²⁸³, Zuccari giunge alla conclusione che l'arte non deve basarsi su regole razionali e che l'artista deve avere l'occhio rivolto solo all'interno, a quell'Idea che deriva non dal mondo esterno ma da Dio; come faceva El Greco, se si deve credere al racconto di Giulio Clovio, il quale narra di aver visto il pittore seduto e concentrato in una stanza buia, poiché solo l'oscurità gli consentiva di percepire la luce interiore²⁸⁴. Se l'ingegno artistico è un dono elargito per grazia divina, l'artista più che il vero autore dell'opera è un intermediario, come conferma la parola "DI-SEGN-O", traccia della sua derivazione divina: «Che sia segno del nome di Dio questo nome Di,segn,o, è assai chiaro per se stesso, come si può vedere dalle istesse sue lettere senza altra dichiarazione. Peroche le due prime, e l'ultima lettera dimostrano apertamente il nome di Dio»²⁸⁵. Sono evidenti i temi in comune con la teoria formulata, circa sessanta anni prima, da Hollanda che forse Zuccari ebbe modo di leggere durante il suo soggiorno presso la corte di Spagna, tra il 1585 e il 1588. Infatti anche Francisco attribuisce a Dio l'origine del disegno, principio di ogni arte: «E così come questo disegno, creato nell'intelletto o immaginativa, è nato dall'eter-

na scienza increata nella nostra scienza, così la nostra idea creata dà origine ed invenzione a tutte le altre opere, arti ed uffici che praticano i mortali; per cui ridonda tutta la gloria in questa opera, non ad Apelle, non a Michel Angelo, non agli altri presuntosi, come me, ma al datore ed inventore di tutti gli intendimenti, che è Dio»²⁸⁶.

Nella distinzione tra l'Idea o "disegno interno" e la realizzazione grafica o "disegno esterno" si può cogliere una rielaborazione della concezione stoica del *Logos*, che attraverso il tomismo e il neoplatonismo fiorentino permea la teoria dell'arte del Rinascimento. Il *Logos* per gli stoici indica sia il principio che regola l'ordine della materia sia la ragione umana. In questo caso si distingue in *Logos endiathetos* ("discorso interiore") che agisce nella sfera intellettuale e in *Logos prophorikos* ("il produrre suoni") che agisce nella sfera comunicabile e che rimane sempre inadeguato rispetto al primo. Nel Medioevo Abelardo parla, in senso analogo, di «intellectualis oratio», riferendosi al pensiero inteso come particolare forma di discorso mentale che precede il parlare reale; e Tommaso d'Aquino distingue un «verbo interiore» e un «verbo esteriore»²⁸⁷. La filosofia neoplatonica riprende questa concezione stoica e pone la produzione artistica nello scarto tra ideazione e realizzazione concreta. In realtà Plotino ammette che talvolta l'artista riesca a tradurre l'Idea nella materia, come nel caso di Fidia che rappresentò Zeus così come sarebbe apparso se avesse voluto manifestarsi agli uomini²⁸⁸, invece Proclo (*Commento al Timeo di Platone* 28a) nega che lo scultore si sia potuto spingere oltre il modello dello Zeus omerico, perché se avesse potuto contemplare direttamente la divinità, avrebbe creato una statua molto più bella²⁸⁹. Reinterpretato in chiave cristiana, questo conflitto tra la tensione verso un ideale mai pienamente raggiunto e la realizzazione artistica sempre inadeguata all'intenzione diventa più conflittuale e drammatico.

Nella teoria artistica di Michelangelo, fondendo elementi neoplatonici ed aristotelici, l'esecuzione si carica di suggestioni epiche nell'affannoso tentativo della mano di tener dietro all'invenzione. Estrarre la forma pura, il concetto, dalla massa di pietra diviene una sorta di catarsi nel famoso sonetto che venne fatto oggetto di una *Lezione*²⁹⁰ da Benedetto Varchi:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

Il marmo contiene in potenza tutte le forme che l'artista può immaginare nella sua fantasia e la possibilità di trasformarle in atto dipende dalla sua abilità tecnica di togliere il materiale soverchio e realizzare un'opera conforme al suo concetto. Varchi mette esplicitamente in rela-

zione l'«immagine che si forma ciascuno nella fantasia» con «quello che i Greci chiamano *idea*, e i Latini ora forma, ora specie et ora *exemplar*, e talvolta *exemplum*, e noi imitando ora i Greci ora i Latini chiamiamo quando *idea*, quando esemplare e quando esempio, e più volgarmente modello»²⁹¹. Michelangelo – che come si è detto ha sempre evitato il termine “*idea*” – si è servito, in questo componimento, della parola “*concetto*” in modo equivalente, preoccupandosi di distinguerla da “*immagine*”, di significato affine. *Immagine*, infatti, secondo Agostino e Tommaso d'Aquino²⁹² indica quella rappresentazione che «ex alio procedit», cioè riproduce un oggetto già esistente; *concetto*, invece, a meno che non significhi *pensiero* o *disegno*, indica la libera rappresentazione creatrice, la quale forma il proprio oggetto che diviene poi modello di una rappresentazione esteriorizzata. Espresso in termini scolastici è la *forma agens*, presente nell'animo dell'artista, non la *forma acta*, il prodotto²⁹³. L'immagine dell'Idea che si libera gradualmente dal blocco di marmo, pur non avendo radici neoplatoniche²⁹⁴, fu accolta favorevolmente da Plotino e dai suoi seguaci che la utilizzarono spesso a fini esemplificativi, nonostante la pittura godesse a quel tempo di una considerazione sociale più alta²⁹⁵. L'origine della plastica per aferesi viene ripresa nel Rinascimento già da Alberti che definisce la scultura «arte del levare»²⁹⁶, per essere portata in auge da Leonardo²⁹⁷ e Michelangelo²⁹⁸ e stigmatizzata da Vasari: «La scultura è una arte che, levando il superfluo da la materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata»²⁹⁹.

Lo sforzo per liberare la forma dal carcere marmoreo ritorna in un madrigale – affine al sonetto precedente – in cui la “*Donna*” diviene lo strumento salvifico che libera, secondo un processo parallelo a quello artistico, l'anima buona dal «superchio della propria carne»³⁰⁰.

Si come per levar, donna, si pone
in pietra alpestre e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema.

Come rileva Panofsky³⁰¹, nel madrigale la tensione catartica perde quel valore di autopurificazione che aveva in Plotino (*Enneadi*, I, 6, 9), per svilupparsi, secondo una chiave ermeneutica tipicamente michelangiolesca, in virtù dell'influsso “pieno di grazia” della Donna. Al contrario, nella teoria artistica di Hollanda il significato neoplatonico si mantiene, dato che lo sforzo per giungere alla raffigurazione dell'Idea non è connesso ai gravami del marmo, ma ad un processo di purificazione ascetica. Non è un caso che solo l'artista dotato di «spirito casto» possa innalzarsi a contemplare «i nove cori degli spiriti angelici e le intelligenze fino ad arrivare lì dove stanno ardendo i serafini davanti alla prima fonte e causa della pittura divina, che è il sommo Dio»³⁰²,

come è scritto nel *Da pittura antiga* con esplicito riferimento a Dionigi Areopagita.

Anche Hollanda prende in considerazione l'ipotesi che l'opera realizzata non sia conforme all'Idea, la quale, talvolta è tale che «non c'è mano né sapere che possa imitarla né uguagliarsi con essa»³⁰³. In tal caso l'artista non deve reputarsi soddisfatto e dopo aver distrutto l'opera deve ripetere l'esecuzione e cominciare «di nuovo la via attraverso la quale giungerà a vedere con gli occhi mortali ciò che vede con quelli spirituali» al fine di eguagliare «la bontà della propria fantasia ed immaginazione con quella delle sue mani», meritando così la corona d'alloro³⁰⁴. E in questa tensione verso l'Idea si scorge la tempra del genio che non deve considerare mai l'opera compiuta, nonostante il parere dei più, finché non la reputa corrispondente al suo modello interiore: «perché se il grande pittore nelle sue opere e imprese decidesse di accontentare tutti ed anche il volgo, non farebbe mai cosa da maestro, né degna del nome della pittura. In questa direzione Michel Angelo fu costantissimo, né mai si lasciò annientare dai comuni e fiacchi intendimenti degli imperiti, se non erano conformi alla sua idea originale ed alla vera e propria natura, come ora nuovamente è dimostrato nella parete della *Cappella di Sisto*, che ha dipinto da grande maestro, piuttosto che come codardo e fiacco pittore, perché ha più obblighi rispetto all'immortalità delle sue opere, che rispetto al compierle secondo il volere di chi non intende»³⁰⁵. Una conferma di questo comportamento di Michelangelo si può cogliere nel sonetto 109, in cui l'artista afferma la rarità del buon gusto rispetto alla differenziata moltitudine dei gusti volgari, cui non bisogna ceder, se non in apparenza, benché purtroppo il «mondo cieco» conferisce «gradi o lode» a chi meno la merita³⁰⁶. D'altro canto l'ideale estetico diffuso in Italia intorno alla metà del XVI secolo prediligeva un'arte colta ed elitaria tanto che uno dei maggiori teorici manieristi, Federico Zuccari, ne *Il lamento della Pittura* (opera in versi endecasillabi, pubblicata a Mantova nel 1605) biasima quei pittori che si prestano ad appagare l'occhio del volgo incolto³⁰⁷.

Pertanto per Hollanda si possono distinguere due forme, una immaginata e una sensibile, cui poi Zuccari darà il nome di “disegno interno” e “disegno esterno”: «Principalmente chiamo DISEGNO quella idea creata nell'intelletto creato [...] ed esso comprende tutte le opere che hanno invenzione, o forma, o proporzione o che sperano di averla, così interiori nelle idee, come esteriori nelle opere»³⁰⁸. La prima forma, propriamente definita da Francisco “idea”, è quella che si identifica con l'*invenzione* e «deve stare nel pensiero. E questa, che è la parte più nobile della pittura, non si vede da fuori, né si fa con la mano, ma soltanto con la grande fantasia e immaginazione»³⁰⁹; la seconda, in cui consiste la forza della pittura³¹⁰, è il “disegno” che per Hollanda

si identifica con la seconda parte della pittura, la *proporzione*: «non appena l'idea è determinata e scelta, tal quale la si vuole mettere in opera, si farà e si porrà subito in *Disegno*; e prima ancora che questo si realizzi nella sua perfezione, si fa lo schizzo, o modello di esso. Schizzo sono le prime linee o tratti che si fanno con la penna o con il carboncino, dati con grande maestria e velocemente, i quali tratti comprendono l'idea e l'invenzione di ciò che vogliamo fare, e ordinano il disegno, ma sono linee imperfette ed indeterminate, nelle quali si coglie e trova il disegno e ciò che è nostra intenzione fare»³¹¹. Da questa tensione dialettica tra la forma interna e quella esterna nasce l'opera d'arte, e se nel caso del grande artista il prodotto finale talvolta non si mostra conforme all'Idea a causa dell'ostilità della materia, nel caso di un pittore mediocre l'inadeguatezza del risultato è imputabile alla debolezza della fantasia interiore: «E così come esistono quelli che si chiamano pittori e non lo sono, così c'è pittura che non è pittura, poiché l'hanno fatta questi tali. E ciò che è meraviglioso è che il cattivo pittore non può né sa immaginare né desidera fare buona pittura nella sua mente, perché la sua opera la maggior parte delle volte è poco dissimile e poco peggiore della sua immaginazione; infatti, se egli sapesse immaginare bene e con maestria nella sua fantasia, non potrebbe avere la mano tanto corrotta da non far vedere all'esterno qualche parte o traccia della sua buona aspirazione. Ma in questa scienza non sapero mai avere buoni desideri se non quegli intelletti che intendono il bene e quanto possano raggiungere di esso»³¹².

Il concetto di disegno ha una lunga fortuna. Gli artisti del Rinascimento lo pongono come fondamento e origine delle arti visive³¹³. Già per Cennini e Ghiberti esso costituisce il principio di pittura e scultura. Leon Battista Alberti, che ne enuncia la prima teoria organica, lo considera non un mero ausilio grafico per l'attività dell'artista, ma il luogo di elaborazione dell'Idea³¹⁴. Michelangelo individua chiaramente in questo concetto l'unità delle tre arti figurative, principio che sarà espresso compiutamente da Giorgio Vasari, il quale conierà la nozione di «arti del disegno». Eppure tra l'intuizione del grande artista e l'esigenza definitoria del teorico si pone Francisco de Hollanda. La sua apologia del disegno è stata spesso trascurata o tutt'al più attribuita a Michelangelo, al quale senza dubbio è da ascrivere il nucleo concettuale che fu poi ampiamente sviluppato dal portoghese tanto da considerare il Disegno il principio unificatore non solo delle arti figurative, considerate come diverse forme di pittura, bensì di tutte le scienze e le tecniche: «nel disegno, che con un altro nome chiamano *schizzo*, consiste e sussiste ciò che è la fonte ed il corpo della pittura e della scultura e dell'architettura e di tutti gli altri generi di pittura, e la radice di tutte le scienze»³¹⁵. Riconducendo le tre arti ad un'unica origine³¹⁶ non solo viene meno la motivazione di quel paragone tra pit-

tura e scultura che aveva animato il dibattito artistico italiano ³¹⁷, ma persino il disegno diviene un modello teorico in grado di superare la discriminazione tra arti maggiori e arti minori, secondo una prospettiva moderna che ne individua il comune fondamento artistico. Dalla Scienza del Disegno, intesa in senso lato, infatti, procedono tutte le arti: «Comunque mi metto a volte a pensare e ad immaginare, finché trovo che tra gli uomini non esiste più di una sola arte o scienza e questa è il disegnare o dipingere, rispetto alla quale tutto il resto non sono che membri che ne procedono, perché certo, dopo aver ben stimato tutto ciò che si fa in questa vita, troverete che ognuno sta, senza saperlo, dipingendo questo mondo, così nel generare e produrre in esso nuove forme e figure, come nel vestire e nello sfoggiare vari abiti, come nell'edificare e occupare gli spazi con edifici dipinti e case, come nel coltivare i campi e lavorare secondo pittura e disegni le terre, come nel navigare i mari con le vele, come nel combattere e nell'ordinare legioni, ed infine nelle morti e nei funerali, insomma, in tutte le maggiori nostre operazioni, azioni e movimenti» ³¹⁸. Si tratta di una prospettiva che, circa sessanta anni dopo, sarebbe stata condivisa da Federico Zuccari il quale ritenendo la denominazione vasariana del disegno come "padre" delle tre arti maggiori riduttiva rispetto alle molteplicità di espressioni artistiche da esso generate, mette in rilievo le immense opportunità creative del disegno, nel cui ambito riconduce ogni attività umana che presieda al fare intellettuale e materiale (persino la strategia di un comandante militare nella battaglia ³¹⁹). Questa concezione viene mirabilmente simboleggiata dall'immagine scelta da Zuccari come impresa per l'Accademia romana: all'emblema di Vasari, costituito da tre corone intrecciate, si sostituiscono i tanti pertugi luminosi della lucerna a tre sportelli ³²⁰.

Naturalmente Hollanda stabilisce una gerarchia di valore che, attraverso la metafora fluviale, individua il grado di vicinanza al principio generativo: «Tralascio poi tutti gli uffici e le arti di cui la pittura è fonte principale, alcuni dei quali, come la scultura e l'architettura, sono fiumi che nascono da essa, altri, come gli uffici meccanici, sono ruscelli, ed alcuni sono distese d'acqua stagnante (come alcune inutili abilità quali il ritagliare con le forbici e altre simili)» ³²¹. E non è un caso che nel risalire alle antiche origini Francisco si riferisca non alla Grecia, prima patria di tutte le arti in Occidente, ma a Roma, poiché se i Romani eccelsero meno nelle arti figurative, diedero tuttavia prova di sfruttare al meglio tutte le branche del disegno, comprese quelle riguardanti l'ingegneria civile e militare e la pianificazione della strategia bellica: «la fonte, dico, dell'acqua, che già li riempì di sé quando uscì dall'alveo, al tempo antico, e allagò giù tutto nel suo dominio e impero, come si comprende nelle opere dei Romani, tutte fatte nell'arte della pittura: così in tutti i loro edifici dipinti e fabbriche, come in

tutte le opere d'oro o di metallo, come in tutti i loro vasi e ornamenti, e persino nell'eleganza della loro moneta, e negli abiti e nelle armi, nei trionfi ed in tutte le altre loro operazioni ed opere, molto facilmente si conosce come, al tempo in cui essi signoreggiavano su tutta la terra, la signora pittura era reggente universale e maestra di tutti i suoi effetti e uffici e scienze e si estendeva fino allo scrivere e comporre e istoriare»³²².

Il significato del primato del disegno consiste nell'Idèa che balena nella mente dell'artista e che trova la sua naturale realizzazione esterna nello schizzo. Il disegno è, pertanto, la forma originaria di ogni cosa, quella forma che ulteriormente studiata e sviluppata porterà all'opera definitiva. Lo studio dei diversi disegni preparatori del *Giudizio Universale* dimostra come Michelangelo sviluppasse varie possibilità per poi scegliere la migliore. Strano caso di *electio* che non proviene dalla realtà sensibile. Anche Hollanda mostra una simile concezione. La creazione artistica prende le mosse dall'immagine in cui si forma l'Idèa. «Quando il vigile ed eccellentissimo pittore vuol dare qualche principio a qualche grande impresa, per prima cosa nella sua immaginazione si farà un'idea e deve concepirsi nella sua volontà quale invenzione abbia tale opera. Egli fisserà e determinerà nella sua fantasia con grande cura ed attenzione la bellezza, il modo lo stato e la negligenza o la prontezza che vuole che abbia quella figura che decide di fare»³²³.

Tuttavia l'Idèa, pur colta in uno slancio di "furor divino", è il frutto della selezione di quanto c'è di più bello, sebbene tale scelta non prenda spunto dal reale: «e dopo aver lungamente immaginato in questa meditazione, ed aver eliminato molte cose, e dopo aver scelto quanto c'è di più bello e puro nel buono, quando l'avrà ormai considerato molto bene tra sé, benché non abbia lavorato con altro se non con lo spirito, senza aver posto mano all'opera può sembrargli di aver già fatto la maggior parte di essa»³²⁴. Una volta che l'Idèa si è formata nella mente, la maggior parte del lavoro è fatta, l'artista può ritenersi soddisfatto: «giacché si è assicurato di ciò che desiderava e considerava incerto, e lo ritiene una meta, conservata nel posto più nascosto e chiuso che abbiamo, a cui indirizzare costantemente la mano»³²⁵. A questo punto l'esecuzione dovrà procedere rapida e spedita, in modo da fissare immediatamente l'Idèa prima che qualcosa intervenga ad attenuare e far fuggire il concetto: «e se fosse possibile prendere la penna in mano e eseguirla con gli occhi bendati sarebbe meglio, per non perdere quel divino furore e immagine che si porta nella fantasia»³²⁶.

Il passaggio dall'Idèa alla mano è un atto complicato e non sempre di immediato successo. Per questo motivo Leon Battista Alberti, più attento agli aspetti esecutivi, lo reputa un percorso irto di ostacoli, in cui l'artista brancola e procede a tentoni come un cieco: «e mentre che s'avvolgerà fra quelle tenebre d'errori e quasi come il cieco con sua

bacchetta, così lui con suo pennello tasterà questa e quest'altra via»³²⁷. Al contrario Francisco, che aveva fatto propria la lezione neoplatonica, considera la cecità elemento privilegiato per cogliere le Idee che l'artista, come il vate, può vedere solo con "gli occhi interiori"; una concezione che sarà comunemente accolta dai teorici manieristi, tanto che Lomazzo nel capitolo del trattato dedicato alle *Composizioni della forma nell'idea*, reputa indispensabili per la creazione artistica «solitudine e silenzio» e soprattutto ritiene «necessario ad ogni modo fuggir gli strepiti e massime le occasioni di vedere»³²⁸. A questo punto si comprende perché, nel XXXIII capitolo del *Da pittura antiga*, Francisco consideri le raffigurazioni del purgatorio e dell'inferno i soggetti più importanti che un pittore possa mai rappresentare. Al di là dei fini etici, dato che queste immagini inducono il credente a riflettere su un tema fondamentale della religione cristiana, tema che deve essere continuo monito alla condotta quotidiana, il valore di questi soggetti trova giustificazione nella sua teoria estetica.

L'artista divino è l'unico che può raffigurare degnamente le immagini sacre le quali se «dipinte male distraggono e fanno perdere la devozione, almeno a chi ne ha poca; ed, al contrario, quelle che sono dipinte divinamente inducono e portano alla contemplazione e alle lacrime persino i poco devoti e poco disposti e con il loro grave aspetto infondono in loro grande riverenza e timore»³²⁹. A questa premessa segue l'investitura di Francisco ad artista divino, poiché non reputa nessuno, tranne se stesso, all'altezza di rappresentare l'immagine di Cristo per la regina del Portogallo: «la serenissima regina del Portogallo, che desiderava vedere il prezioso aspetto del Salvatore, mandò a chiedere al nostro ambasciatore una sua riproduzione; ma io, non fidandomi di nessuno, per la volontà che ho di servirla, ho voluto osare intraprendere questa impresa che richiede un lavoro molto grande e non minore maestria. E così le ho mandato l'immagine, fatta con le difficoltà che le Vostre Signorie possono sospettare»³³⁰.

L'artista divino è intermediario tra dio e gli uomini, è una sorta di profeta in grado di vedere il passato e il futuro (la pittura «è segno di ciò che è stato, di ciò che è presente e di ciò che ancora deve essere»³³¹) e, come Dante con la sua *Divina Commedia*, ha il compito di svolgere una funzione purificatrice: «Il disegno serve soprattutto ad innalzare lo spirito a Dio, attraverso le cose visibili ed invisibili»³³². In questo senso la pittura si carica di una missione salvifica e diviene strumento di ascensione mistica. Raffigurando i regni dell'oltretomba il pittore esercita realmente la sua funzione di vate, poiché è in grado di "vedere" e di mostrare ciò che è precluso alla vista degli uomini comuni. Non è un caso che in questo capitolo il verbo "vedere" ricorra in modo incalzante, quasi a sottolineare il carattere eccezionale di tale visione: «E questa è la pittura più notevole che possa essere vista in

questo grande mondo, e non ve n'è una più degna di memoria, considerando le parti che da essa dipendono; e non può essere rappresentata e vista da un cristiano nessuna cosa più difficile del sommo ed equissimo giudizio. Giudicare i fatti ed i casi di tutti i mortali, e *vedere* il trono di Dio e il fuoco che arde davanti a esso, *vedere* i santi e gli angeli turbati, *vedere* la Madre dell'altissimo Giudice pregare e addolorarsi per noi, *vedere* gemere gli elementi, con tutte le cose create, vedere che il tempo sta fermo, ed il sole e la luna fermi come le stelle, *vedere* il beato trionfo dei beati e redenti, *vedere* i morti che la terra per la seconda volta fa apparire e butta fuori alle tombe, e *vedere* quell'orribile luogo tenebroso e confuso in cui andranno i dannati: che cosa c'è più da vedere in questa vita, o quale spettacolo più alto e benefico?»³³³. Partecipando ai due momenti fondamentali della creazione e del giudizio, l'artista si configura definitivamente come *alter deus*. In quest'apologia del pittore, intessuta di filosofia neoplatonica, motivi teologici e riferimenti letterari, Hollanda aveva però un modello concreto a cui volgere lo sguardo ammirato, un artista che nelle lettere e nelle rime aveva documentato il faticoso processo della creazione e nella volta della Cappella Sistina aveva raffigurato in modo magistrale il *Giudizio Universale*, meritando per questo il nome di "divino"³³⁴.

Il vero, l'antico, la maniera

La riflessione di Hollanda si presenta come innovativa rispetto alla trattatistica contemporanea, ma certamente non priva di contraddizioni, poiché Francisco non recide completamente i legami con la tradizione. Di conseguenza si trova costretto a cercare di conciliare l'irrazionalismo di una creazione artistica, frutto di furor divino, con le teorie imitative comunemente accolte. Per cui nel IX paragrafo del *Da pintura antiga*, dedicato agli insegnamenti del pittore, dopo aver ribadito la rarità e l'eccellenza di tale ingegno ed averne esaltato la fantasia "esplosiva", indica nella natura e nell'antico i due maestri da cui deve imparare.

La dottrina platonica, da cui Hollanda mutua i fondamenti della sua riflessione, condannava la *mimesis* artistica proprio perché questa, rivolgendosi alla riproduzione della realtà, si allontanava dall'Idea; ma, soprattutto a partire dal Quattrocento, le innovazioni tecniche e una nuova concezione laica del mondo avevano fatto dell'*imitatio naturæ* la parola d'ordine di tutti i trattati d'arte a partire da Cennino Cennini³³⁵ e poi via via in modo più consapevole e scientificamente attrezzato con Alberti e Leonardo. D'altro canto, coerentemente con quel processo volto a nobilitare le arti figurative equiparandole alle scienze, in ambito artistico si preferisce all'irrazionalità del poeta la scoperta meditata e razionale dello scienziato; di conseguenza per elogiare un artista si suole fare riferimento più alle sue doti "imitative" che "inventive", come avviene nel *Comento sopra la Comedia di Dante* (Firenze, 1481) in cui Cristoforo Landino definisce Masaccio «optimo imitatore di natura» o «grande imitatore degli antichi»³³⁶.

Tuttavia il concetto di natura non è univoco³³⁷: da un lato, indica ciò che esiste e rientra nell'ambito della conoscenza ed esperienza (*natura naturata*), dall'altro costituisce una forza produttrice e ordinatrice (*natura naturans*)³³⁸. In questo caso, secondo una teoria già formulata da Tommaso d'Aquino per il quale «ars imitatur natura in sua operatione»³³⁹, si tratta di imitare non i prodotti, ma i processi formativi propri della *natura naturans*; di conseguenza l'*imitatio naturæ* acquista un valore diverso dalla semplice riproduzione di forme esteriori e, recuperando un significato già presente, benché poco diffuso, nel

pensiero greco ³⁴⁰, diventa l'imitazione dei modi d'agire della natura. Se è comprensibile che, per rendere omaggio alla tradizione, Hollanda accolga l'*imitatio naturæ*, appare sorprendente che attribuisca a Michelangelo la concezione imitativa della pittura, riservando per sé la famosa teoria dell'Ida. Infatti nella definizione di Francisco emerge soprattutto il carattere immaginativo e creativo della pittura (la pittura è: «dichiarazione del pensiero in opera visibile e contemplativa [...] è immaginazione grande che ci pone davanti agli occhi ciò che è pensato tanto segretamente nell'idea, mostrando ciò che ancora non si è visto, né è forse esistito» ³⁴¹), invece nei *Dialoghi romani* Michelangelo afferma che il miglior pittore è colui il quale riproduce gli oggetti naturali in modo realistico: «La pittura eccellente e divina è quella che più rassomiglia ed imita meglio qualsiasi opera dell'immortale Dio, vuoi che sia una figura umana, vuoi un animale selvatico e strano, vuoi un pesce semplice e facile, o un uccello del cielo, o qualsivoglia creatura, e questo non con oro ³⁴², né con argento, né con tinte molto ricercate, ma disegnando solo con una penna o con un lapis, o con un pennello in bianco e nero» ³⁴³. Tuttavia le concezioni del portoghese e del fiorentino vengono a coincidere quando Michelangelo dichiara che «L'imitare perfettamente ognuna di queste cose nel suo aspetto mi pare non altro che voler imitare l'ufficio di Dio immortale» ³⁴⁴. Per entrambi la vera imitazione consiste nel riprodurre l'atto divino della creazione, per cui la pittura si può considerare una "seconda natura" ³⁴⁵.

Accanto all'imitazione della natura nel Rinascimento si fa strada anche quella delle opere del passato, mirabile esempio di un'attività di osservazione e studio dei fenomeni naturali che già gli antichi erano soliti perseguire ³⁴⁶. Tale mutamento di referente costituisce una delle più grandi trasformazioni intercorse nel concetto di mimesi e sarà destinata a diventare sempre più importante, fino a soppiantare, nel corso del Seicento, l'*imitatio naturæ*. Ma ancora, tra Quattrocento e Cinquecento, i modelli naturali e quelli antichi coesistono senza che si avverta alcuna contraddizione. Anzi, secondo Panofsky, l'imitazione dell'arte antica, che ha riprodotto perfettamente il vero, portando a compimento quello scopo della *natura naturans* che la *natura naturata* non era riuscita a realizzare, costituisce la forma più fedele di naturalismo ³⁴⁷.

Accanto alla natura, per Francisco, il «secondo maestro da cui si deve imparare» è «la molto discreta e molto bella e magnanima Antichità» ³⁴⁸. L'invito ad imitare il vero naturale e l'antico, inizialmente, appare in contraddizione con una teoria incentrata sull'Ida; contraddizione che però Francisco non sembra avvertire, tanto che nel medesimo paragrafo si permette di accostare discordanti definizioni della pittura, ora intesa come «imitazione prontissima di Dio e della natura» o come «proporzione delle forme perfette e imperfette» e «spec-

chio in cui si riflette e si vede l'opera del mondo», ora invece come «immaginazione grande che ci pone davanti agli occhi ciò che è pensato tanto segretamente dell'idea»³⁴⁹. Paradossalmente la pittura può essere, per Hollandia, frutto di una fantasia o di un'Idea contemplata con gli occhi interiori e contemporaneamente il riflesso della realtà naturale colta anche nelle sue imperfezioni. Probabilmente queste oscillazioni possono trovare spiegazione nella dialettica tra teoria e prassi. Se la teoria dell'Idea lo spinge verso un'estetica metafisica, anticipando le tendenze manieriste che si diffonderanno in Italia nella seconda metà del XVI secolo, la prassi artistica e le esigenze del mestiere inducono Francisco a tenere in considerazione l'aderenza al vero. L'importanza attribuita alla pittura dal vivo è affermata con forza nel *Do tirar polo natural (Del ritrarre dal vivo)*, il primo trattato esplicitamente dedicato al ritratto, ma anche nel *Da pintura antiga* viene confermata l'adesione a questo imperativo imprescindibile nel Rinascimento. L'artista «ritrarrà la pittura dal vivo, che Dio e la natura con grande prudenza ed invenzione crearono: così gli uomini come gli animali, come gli uccelli come le terre e fiumi e piante, come tutte le altre cose animate e inanimate che vediamo in questa grande macchina del mondo»³⁵⁰.

La teoria dell'imitazione dell'Antichità, invece, presenta meno problemi e contrasti con quella della creazione artistica in quanto il concetto di "antico" trascende l'ambito temporale ed è considerato uno stile che si incontra in diverse epoche, di cui l'antichità ha presentato la più compiuta realizzazione. Infatti l'Antico assurge a categoria estetica e diviene uno dei modi per indicare la bellezza e la perfezione artistica poiché viene a coincidere con l'unica vera e buona pittura «che io chiamo Antica, perché solamente quella si può chiamare pittura»³⁵¹. Per questo motivo "nuovo" e "antico" possono coesistere senza contraddizione, perché grazie al «pittore divino» che «imiterà in novità molto antiche», l'arte risorge e riconquista quella grandezza che si temeva perduta per sempre; e la novità dello stile consiste nella capacità di riproporre «raffinatezze, mai viste né immaginate, né fatte se non allora»³⁵². «Questa pittura che chiamo antica, si trova soltanto negli edifici e statue e colonne delle opere della grande Roma, o dovunque ve ne siano altri simili a quelli, giacché anche quel posto chiamerei Roma»³⁵³. Da questa "pittura antica", riportata a nuovo splendore, il pittore potrà apprendere le tre "colonne" o parti che costituiscono la pittura: "idea", "simmetria" e "decoro"; la prima riguarda la concezione, la seconda e la terza l'esecuzione: «Da lì apprenda la grandezza e la severità dell'invenzione; da lì la simmetria e la prudentissima proporzione di ciascuna parte e membro delle sue opere, da lì la perfezione ed il decoro, e dia a ciascuna cosa ciò che è suo»³⁵⁴.

I principî che informano l'arte dell'antichità costituiscono un modello di perfezione che l'artista moderno deve avere come riferimen-

to, considerandolo quasi una “seconda natura” da imitare. Tuttavia non bisogna credere che tale principio induca ad una sterile ripetizione, poiché il vero insegnamento dell’arte antica consiste nell’apprendere non solo un ideale estetico di particolare bellezza, ma soprattutto un metodo di scelta e di giudizio che, guidando l’artista a cogliere «il meglio del meglio», apre la strada all’emulazione e alla creazione originale, la quale consiste, per usare un’espressione ossimorica, nell’«imitare in novità molto antiche»: «Da lì apprenda a dividere e a scegliere, e a evitare di mostrare tutto confusamente. Da lì apprenda a fare molto poco e molto bene, e quando gli convenga fare molto e molto distintamente, e apprenda ad evitare il brutto e lo sgraziato, ed a cercare sempre gentilezza e maestà, e apprenda la grande avvedutezza e perfezione nelle più grandi difficoltà in cui altri incorrono facilmente, scegliendo sempre il meno, ed il meglio tra il meglio, e l’agevole e gli spazi, al di fuori degli intrighi della confusione e delle cattive scelte»³⁵⁵.

Si tratta di un concetto diffuso nell’estetica italiana del Rinascimento e forse uno dei più significativi della teoria delle arti: il motivo dell’*electio*, spesso esemplificato attraverso il mito di Zeusi. La scelta delle parti migliori che consente di elaborare una bellezza ideale, frutto di una sintesi del sensibile, costituisce l’altra linea forte dell’Idea, una linea che non percorre binari metafisici, ma retorico-letterari. Lanciata ancora una volta da Alberti³⁵⁶, questa nozione si dirama negli scritti letterari e artistici tra Quattrocento e Cinquecento³⁵⁷. Proseguendo su questo percorso troviamo Charles Batteux, non a caso un professore di retorica, per il quale le Belle Arti sono il frutto non di un’imitazione pedissequa, ma di una selezione della natura, secondo l’antico monito di Zeusi. Ma Hollanda, dopo aver incrociato questo percorso, riprende la strada dell’Idea metafisica; ed è significativo che egli inserisca il rapido riferimento a Zeusi³⁵⁸ in un contesto aneddotico sui grandi pittori antichi, senza cogliere lo spessore speculativo del precetto estetico che il mito esemplifica in modo paradigmatico.

Se l’insegnamento desunto dall’antico non si risolve in una ripetizione ma ha valore metodologico, il principio di imitazione non si pone in contraddizione con la teoria del genio artistico e pur avendo indicato i due maestri da seguire Francisco può affermare, in conformità alla sua concezione del pittore divino, dotato di un dono innato, che non gli fu insegnato «a dipingere da alcun altro maestro se non dalla propria natura»³⁵⁹. Pertanto, lungi dall’imitare modelli, si pone come unico modello a se stesso e guida per gli altri, introducendo uno stile nuovo e personale: «l’eccellente e raro ingegno non deve contraffare o imitare altro maestro, se non imitare prima se stesso e fare in modo di dare lui agli altri un nuovo modo ed una nuova maniera da imitare, da cui possano apprendere»³⁶⁰. Si tratta di un passo significativo

e illuminante per una messa a punto del concetto di *maniera* nel XVI secolo prima della svalutazione seicentesca, e per mettere a fuoco uno dei principali pregi della teoria di Hollanda che, prima di Vasari, porrà le premesse di un'analisi stilistica dell'opera d'arte.

Il termine ³⁶¹ fa la sua prima comparsa, già agli esordi del XIV secolo, nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini per indicare, senza particolare qualificazione di valore, il dipendere dallo stile altrui: «Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocché se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai» ³⁶². Fin dalla sua prima apparizione nella letteratura artistica questo concetto s'identifica con quello di stile, lo stile di un solo maestro, «il migliore e quello che ha maggior fama», secondo i consigli di Cennini, o di più artisti, in linea col gusto eclettico che troverà diffusione nella seconda metà del Cinquecento.

Il principale teorico della maniera è generalmente considerato Giorgio Vasari. Nelle *Vite* il termine ricorre spesso sia per distinguere diverse aree stilistiche («maniera egizia», «etrusca», «tedesca», «fiamminga»), sia per scandire le tre età in cui sono ripartite le biografie (la prima età dominata dalla «maniera vecchia di Giotto» giunge fino alle soglie del Quattrocento; con Brunelleschi e Masaccio inizia la «maniera moderna»; e la «terza età» o «maniera» comincia con Leonardo e culmina con Michelangelo) sia per indicare lo stile individuale; in quest'ultimo caso il sostantivo viene qualificato da una ricca gamma di aggettivi («maniera grande», «minuta», «cruda», «tagliante», «delicata», «dolce», «facile», «leggiadra», etc.) per caratterizzare il *modus operandi* di ogni singolo artista. La maniera è quel *quid* individuale che ciascun artista imprime alle sue opere, è caratterizzata dall'artificio, dal virtuosismo stilistico e si oppone alla fedele imitazione della realtà. Tuttavia nella visione evuzionistica delle *Vite* i due poli sembrano trovare un momento di convergenza nella terza età, quando gli artisti, ormai affrancati dalle difficoltà connesse all'imitazione naturale, avranno modo di aggiungere a loro volta «più maniera». Si perviene così alla conquista della «bella maniera» che è il frutto del «ritrarre le cose più belle» e mettendo insieme tali parti «fare una figura di tutte quelle bellezze» ³⁶³. Tra “maniera” e “natura” s'individua quindi un punto di saldatura nella teoria dell'*electio*. Ma si tratta di una scelta tra le parti migliori della natura, oppure dell'arte, come prospetta Gian Paolo Lomazzo il quale, nell'*Idea del Tempio della pittura* (cap. 2) per raggiungere la “buona maniera”, invita ad un comportamento eclettico che tragga stimoli da differenti modelli. Così la “buona maniera” si traduce, per Lomazzo, nel trovare il miglior *modus operandi* per esprimere l'Idea concepita nella mente.

Precedendo sia Lomazzo sia Vasari, di cui forse ebbe modo di conoscere gli appunti della prima edizione delle *Vite*, Hollanda è il primo ad individuare il concetto di stile, sia a proposito della maniera del singolo, sia con riferimento ad una tendenza artistica; e più di una volta nei trattati afferma l'esistenza di molti stili egualmente validi purché uniformati ai principi dell'antico. Così distingue lo "stile fiammingo" («pittura delle Fiandre»), caratterizzato da un vivace colorismo e volto ad ingannare la vista e a commuovere, motivo per cui viene sprezzantemente definita «pittura adatta alle donne», «principalmente a quelle molto vecchie, o a quelle molto giovani, ed allo stesso modo ai frati ed alle monache, e ad alcuni nobiluomini che non sono sensibili alla vera armonia»³⁶⁴. E ritiene i soggetti naturalistici o tratti dalla vita quotidiana, benché apparentemente ben fatti, realizzati «senza ragione né arte, senza simmetria né proporzione, senza avvertenza nelle scelte né facilità, ed infine senza nessuna sostanza né nerbo»³⁶⁵. Al contrario il suo favore va allo "stile italiano" che si ispira al modello antico: «nessuna nazione o gente [...] può perfettamente soddisfare nell'imitare il modo di dipingere dell'Italia, che è quello greco antico, di modo che le sue opere non siano riconosciute subito facilmente come opera di uno straniero, per quanto ci si sforzi e affatichi nel farla. E se, per qualche miracolo qualcuno riuscisse a dipingere bene, allora, anche se non lo facesse per imitare l'Italia, si potrà dire soltanto che ha dipinto come un italiano»³⁶⁶.

In Hollanda la maniera non è frutto dell'*electio*, di una sintesi di più modelli; ma l'espressione di quell'Idea che ogni vero artista ha nella propria mente, per cui egli non si limita ad individuare dei linguaggi artistici («maniera secca», «grande», «dolce», «tagliente») con cui classificare le caratteristiche stilistiche dei vari autori, ma fa della nozione di maniera la manifestazione più alta dell'originalità e dell'individualità artistica. Analoga è la concezione di Albrecht Dürer il quale, nell'*excursus* estetico posto in coda al terzo dei suoi *Libri sull'architettura*, valorizza molto la "mano" del grande artista e giunge ad affermare, secondo un'ottica moderna, che uno schizzo prodotto velocemente può avere maggior pregio di un dipinto realizzato con cura in molto tempo, poiché lo schizzo è la più alta manifestazione di quel dono divino che contraddistingue il genio³⁶⁷. Tuttavia la sua affermazione apparve sorprendente, e non poteva essere condivisa dalla *communis opinio*, se si considera che ancora in quel periodo le opere erano valutate in base al costo dei materiali o al numero delle ore di lavoro. Francisco condivide l'assunto di Dürer come dimostra l'accorata richiesta a Michelangelo di un suo disegno («Et per il grande amore che io tengo a le cose rare, maxime a le de Vostra Signoria del tempo che io fui in Roma, gli prego che *de sua mano* mi faccia gratia di mandarme alcun desegno, in memoria de le opere sue, anchora che più

non sia che qualche linea o profilo, come de l'antico Apelle, acciò che me sia un vero segno de la santità de la signoria Vostra et etiandio una ferma ricordati[o]ne di nostra amicitia»³⁶⁸) e antepone il tratto del genio alle qualità tecniche dell'opera («vale più un solo tratto o schizzo dato dalla maestria di un valente disegnatore, che non già una pittura molto pulita e liscia e dorata e piena di molti personaggi fatti con pittura incerta e senza gravità di disegno»³⁶⁹); inoltre mostra una consapevolezza tutta moderna nell'apprezzare maggiormente la “mano” dell'artista rispetto alla quantità di lavoro richiesta, secondo una concezione che assimila l'arte alle attività intellettuali: «le opere non si devono stimare per la quantità di lavoro inutilmente perso per farle, ma per il merito della sapienza e della mano di chi le ha fatte; che, se così non fosse, non pagheremo più un giurista per un'ora di studio impiegata nell'esaminare un caso importante di quanto paghiamo un tessitore per tutte le tele che tesse in tutta la vita, o uno zappatore che tutto il giorno sta a sudare sul suo lavoro»³⁷⁰. Tuttavia, in generale, questa non era una concezione diffusa, neppure in Italia, dove ancora Vasari collezionava i disegni da un punto di vista storico, ponendo “mani” di differente pregio artistico sullo stesso piano, rilegandole insieme in un grande volume che finiva con il costituire niente più che un corollario alle sue biografie.

Se la maniera peculiare del grande artista esprime quel dono infuso per grazia divina, esiste un rapporto tra maniera e grazia, come si può riscontrare in diversi testi dell'epoca³⁷¹. Già Raffaello, nella lettera a Leone X, pone i due concetti in relazione, definendo gli edifici medievali «privi d'ogni grazia, senza maniera alcuna»³⁷². Ma soprattutto Vasari riprende il connubio per spiegare come si giunse alla “bella maniera”, superando gli artisti delle età precedenti, le cui opere, pur essendo frutto di grande impegno e fatica, erano aspre a vedersi, poiché vi mancava «uno spirito di prontezza [...] e una dolcezza»³⁷³. La “bella maniera”, ottenuta dagli artisti della terza età, consiste in «quella facilità graziosa e dolce» che appare «fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive», mentre prima «erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una legiadria di fare svelte e graziose tutte le figure»³⁷⁴. Pertanto quella grazia così strettamente congiunta alla nozione di maniera si traduce nella facilità e rapidità di esecuzione che, dissimulando la fatica, deve offrire piacere all'occhio. In tal modo Vasari applica alle arti quei concetti di “grazia” e di “sprezzatura” che avevano trovato ampia diffusione nell'ambito del comportamento a causa della fama del *Cortegiano*.

Il testo, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1528, era molto noto nella penisola iberica, sin dal soggiorno di Castiglione presso la corte di Madrid in qualità di nunzio pontificio (1524-29); e in segui-

to si era ulteriormente diffuso grazie alla traduzione spagnola realizzata nel 1533 da Baltasar Boscan. Non è chiaro se Francisco ebbe modo di leggere l'opera in patria o in Italia, né d'altro canto egli vi fa mai esplicito riferimento. Tuttavia doveva sicuramente conoscerla, anche per via indiretta, poiché circolava nell'*entourage* di Vittoria Colonna, se come lamenta l'autore nella lettera dedicatoria al portoghese Miguel da Sylva, vescovo di Viseu, era stato costretto a pubblicarla in gran fretta, perché la marchesa, cui aveva donato una copia, era venuta meno alla promessa di non divulgarla ³⁷⁵.

Non sorprende che Francisco accolga con favore il concetto di "sprezzatura"; infatti nei *Dialoghi romani*, opera anche formalmente vicina al *Cortegiano*, Michelangelo elogia l'aggraziata e apparente facilità di esecuzione: «E voglio rivelarvi, Francisco d'Olanda, una grandissima maestria in questa nostra scienza, che forse voi non ignorate; e penso che la considererete la più grande di tutte; essa consiste nel fatto che lo scopo per cui si deve più faticare e sudare nelle opere di pittura è di fare, con grande quantità di lavoro e studio, le cose in modo che, sebbene vi si sia lavorato a lungo, sembri che siano state fatte quasi in fretta e quasi senza nessun lavoro, e molto speditamente, pur se non è andata così» ³⁷⁶. E sempre in questo testo Hollanda sviluppa la nozione di "maniera" che non a caso viene originariamente mutuata dalla sfera sociale e «cortigiana», in cui indica il modo di atteggiarsi di una persona di «belle» e «buone maniere». Il codice di tale *savoir-faire* è sancito da una vasta produzione letteraria, molto divulgata nel Cinquecento: dal *Galateo* di Giovanni Della Casa, alla *Civile conversazione* di Stefano Guazzo, alla *Raffaella o della creanza delle donne* di Alessandro Piccolomini. La grazia indica la qualità sociale della bellezza e costituisce la più grande virtù del "perfetto cortigiano": esige eleganza non priva di autocontrollo, implica artificiosità, ma abilmente dissimulata sotto una patina di spontaneità e naturalezza. La sprezzatura poi comporta una calcolata disinvoltura con cui affrontare facilmente e serenamente ogni difficoltà. Il passaggio di questi concetti dalla sfera etico-sociale a quella estetico-artistica è favorito dallo stesso Castiglione che, dedicando alcune pagine del suo trattato al concetto di grazia, adduce degli esempi tratti dal mondo dell'arte: «Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artifice» ³⁷⁷. Inoltre riporta una testimonianza antica per ricordare come l'affettazione e l'eccessiva diligenza uccidano la grazia: «Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppo diligenza esser nociva, ed esser stato biasimato Protogene da Apelle, che non sapea levar le mani dalla tavola» ³⁷⁸.

Il concetto di grazia acquista un significato importante soprattutto nel *Da pintura antiga* dove finisce per coincidere con il dono infuso dal Cielo all'artista divino che deve «nascere con una nuova grazia di Dio e con indole naturale e rarissima»³⁷⁹. Si tratta di una nozione complessa che, se da un lato è frutto di una reinterpretazione in chiave cristiana dell'*ingenium* classico, dall'altro mutua motivi dalla speculazione metafisica sull'amore che ha il suo fulcro polarizzante nel regno celeste. Questa dottrina, elaborata nell'Oriente islamico, si era diffusa in Occidente, durante il Medioevo, attraverso la Spagna e la Provenza, per culminare nel Dolce Stil Novo di Guido Cavalcanti e Dante, in cui la grazia divina costituisce il *trait d'union* tra cielo e terra, tra uomo e Dio per il tramite dell'amore spirituale verso la Donna. Di conseguenza la "grazia scesa dal cielo", tratto distintivo del vero pittore, solo in apparenza può richiamare la "grazia" attribuita, nel *Cortegiano*, a coloro che «par che non siano nati» ma forgiati dalle mani di un dio³⁸⁰; infatti mentre questa si riferisce soprattutto alla dimensione materiale del corpo e del gesto, l'altra implica, in senso neoplatonico e teologico, un'investitura dall'alto che a sua volta rende degni di un'elevazione verso una bellezza al di sopra del mondo sensibile. Nasce un vero pittore quando «l'eterno Dio, maestro degli intelletti degli illustri pittori, fa derivare dalla sua eterna origine l'idea di qualche ingegno grande nell'intendimento dell'arte e nella scienza della pittura e cioè nel disegno»³⁸¹. A conferma di questa investitura dall'alto, Hollanda ricorda che persino «nel Vecchio Testamento Dio Padre, volle che quelli che solo dovevano ornare e di pingere l'*arca foederis* ["arca dell'alleanza"] fossero non solo egregi e grandi maestri, ma anche pieni della sua grazia e sapienza, giacché Dio disse a Mosé che avrebbe infuso in loro la sapienza e l'intelligenza del suo spirito perché potessero inventare e fare tutto quanto si potesse fare ed inventare»³⁸². Pertanto il disegno, quale espressione dell'Idea infusa per grazia celeste, può immediatamente manifestare la maniera dell'artista divino.

Lungi dal contrapporsi alla natura, per Francisco la maniera è espressione di quell'indole personale che contraddistingue ogni individuo, pur nella generale similarità: «come la madre natura ha prodotto da un lato uomini ed animali e da un altro altri uomini ed animali, fatti tutti con un'unica arte, e proporzione, e tuttavia ben differenti gli uni dagli altri, così per quanto riguarda la mano dei pittori, accade quasi miracolosamente che troviate molti grandi uomini, ognuno dei quali dipinge a suo modo e maniera uomini e donne e animali, cioè in modi differenti uno dall'altro, pur se tutti conservano alcune identiche misure e precetti»³⁸³. Esistono molti modi di dipingere di pari bontà e pregio, perciò è difficile se non impossibile stabilire un criterio di giudizio e una gerarchia di valore, «tutti questi modi differenti possono essere buoni e degni di essere lodati nelle loro differen-

ze. Perché a Roma Polidoro, pittore, ha seguito una maniera molto differente da Baldassarre, quello di Siena; e Messer Perino differente da quella di Giulio, quello di Mantova; Maturino non somigliava al *Parmigiano*; il cavaliere Tiziano a Venezia era più soave di Leonardo, quello da Vinci; la galanteria e la dolcezza di Raffaello di Urbino non somiglia al fare di Bastiano Veneziano; il vostro fare non somiglia a nessun altro; né il mio pur poco ingegno assomiglia a nessun altro. E anche se i pittori famosi che ho nominato hanno le arie e le ombre, ed il disegno ed i colori diversi gli uni dagli altri, non per questo cessano di essere tutti uomini grandi e famosi e chiari, ciascuno con la sua diversa maniera, e le loro opere molto degne di essere valutate quasi uno stesso prezzo, perché ciascuno di loro per imitare la natura e la perfezione è proceduto per la via che ha trovato essergli in questo più propria congeniale e conforme alla sua idea ed intenzione»³⁸⁴.

Uno dei meriti della teoria artistica di Hollanda è quello di aver individuato un concetto di stile o maniera, quale connotazione peculiare e inalienabile di ogni artista, tratto distintivo che sfugge a qualsiasi tentativo di imitazione o contraffazione, rivelando all'occhio esperto la vera identità dell'autore: «È anche una gran cosa che un valente maestro, anche se lo voglia e lavori molto per ottenere questo, non può mutare né rovinare tanto la sua mano, da fare qualcosa che sembri di mano di un apprendista; perché chi con cura esaminerà tale lavoro vi troverà qualche segno per riconoscere che è stato fatto dalla mano di chi sa. Ed al contrario, per quanto chi sa poco si sforzi di fare una cosa, seppur minima, che sembri fatta da un grand'uomo, sarà vano il suo lavoro, perché si vedrà che, piuttosto che da un grand'uomo quello è stato fatto dalla mano di un apprendista»³⁸⁵. Solo Michelangelo, confermandosi così artista veramente divino, ha saputo riprodurre con una tale perfezione la maniera antica, quasi resuscitandola in un piccolo Bacco, per farsi beffe dei gentiluomini romani, affannosamente dediti alla ricerca di reperti antichi³⁸⁶. E Francisco che, sottoposto alla prova, riesce a sfuggire all'inganno rivelando doti di fine intenditore, non perde occasione per scagliarsi contro i vacui giudizi di chi, pur essendo ignorante, millanta competenze di esperto: «ci sono altri gentiluomini che hanno la presunzione di parlare della pittura senza discrezione, e disprezzano ciò che non comprendono. [...] Ma in special modo c'è qui chi critica e dà pareri sulla pittura con tanta sicurezza come se avesse pagato a quei maestri di pittura le loro opere i seimila sesterzi del re Attalo, o come se avesse tanti quadri di eccellente pittura nella sua stanza, o se avesse ormai appreso, insieme alle maestrie della pittura, che cosa, in essa sia il meno buono ed il meglio. E già ho sentito alcuni di questi dire con molta pretesione: "quella mano mi Sembra un pò storta"; e "quella gamba più corta dell'altra"; e "queste tinte non le vorrei in quest'opera tanto

spente”; infine “buone tinte sono quelle delle Fiandre”, e dire altre cose simili, mentre sarebbe meglio per loro stare zitti»³⁸⁷. La superficialità con cui spesso la gente formula valutazioni sulle opere d’arte induce Francisco a consigliare a «chi abbia da fare cosa tanto grande come imitare proprio dal vivo le opere divine» di stare «solo», «quieto», «e lontano del tutto dai pareri e giudizi degli indiscreti. E, se fosse possibile, prima che l’opera non sia finita, non dev’essere vista da nessuna persona»³⁸⁸. La tradizione artistica, in realtà, si mostrava favorevole ad un atteggiamento democratico che tenesse in adeguata considerazione i giudizi della gente, e a conferma viene spesso ricordato il famoso aneddoto di Apelle³⁸⁹, nascosto dietro la tela, ma Francisco, negando tale vicenda, ricorda, invece, l’episodio del calzolaio insolente che pretendeva di dare suggerimenti sulla pittura, consigliando un comportamento elitario e distaccato perché «non è il caso che chi per la sua sapienza intende più di tutti gli altri sia ripreso e indottrinato dagli ignoranti che non sanno a proposito di quello in cui egli ha posto tutto il suo pensiero e cura, perché a volte essi correggono il meglio dell’opera; ed a volte lodano il peggio di essa»³⁹⁰. Al parere, privo di fondamento, dei molti è preferibile il giudizio di un solo esperto, alieno dall’invidia e capace di riconoscere con reale competenza il valore dell’opera e la maniera dell’artista.

La parabola del concetto di maniera si conclude, nel Seicento, con la condanna di Bellori che esplicitamente la collega all’Idea, sebbene un’«idea fantastica» di genere deteriore: «gli Artefici, abbandonando lo studio della natura, vitiarono l’arte, con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all’imitatione»³⁹¹. Nel Seicento il termine, adoperato senza alcuna particolare qualificazione, assume il significato di arte lontana dalla natura, un prodotto della fantasia, assumendo quelle connotazioni negative che per secoli pregiudicheranno l’adeguata valorizzazione dell’arte manierista. A causa dell’accezione negativa ormai assunta da tale nozione, si sentì l’esigenza di cercare un altro modo per caratterizzare le peculiarità di un artista, di un popolo o di un’epoca. Il nuovo concetto matura proprio negli ambienti culturali che avevano contribuito a denigrare quello di maniera, ed è adoperato per la prima volta da Nicolas Poussin: «Lo stile è una maniera particolare, e industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell’applicazione, e nell’uso delle idee, il quale stile, maniera, o gusto si tiene della parte della natura, e dell’ingegno»³⁹². “Stile” è uno dei tanti lessemi che il vocabolario artistico mutua dalla poetica e dalla retorica, sorelle maggiori che godevano di una più lunga tradizione teorica rispetto alla più giovane riflessione sulle arti. In questo caso, però, la trattatistica figurativa, già a partire da Cennini e poi sempre più consapevolmente attraverso Holanda, Vasari e i teorici manieristi, aveva coniato un concetto che an-

che sul piano del significante si legava strettamente al “fare” artistico. Purtroppo la storia delle idee talvolta sceglie strani percorsi, così dal Seicento in poi il termine maniera viene sostituito con quello di “stile” che, derivando etimologicamente dallo *stilus* adoperato per scrivere, solo metaforicamente esprime le peculiarità rappresentative dell’arte figurativa.

Ut pictura poësis?

Il motivo dell'*ut pictura poësis* è ricorrente nel Rinascimento per conferire dignità intellettuale alla pittura grazie al parallelismo con la poesia. Come è noto, l'espressione desunta dall'*Ars poetica* di Orazio, nel contesto originario aveva un diverso significato: attraverso il confronto con la pittura, che può essere osservata da differenti angolature e suscitare emozioni differenti, legittimava la possibilità della poesia di offrirsi a diversi tipi di fruizione: «Una poesia è come un quadro: ce ne sarà uno che ti prende di più visto da vicino e un altro da lontano: questo preferisce la penombra, quello che non teme l'acume severo del critico vuol essere guardato in piena luce; l'uno piace una volta, questo sempre che si riguarda»³⁹³.

Il prestigio intellettuale di cui la poesia aveva sempre goduto, sia nella dottrina platonica quale tipo di sapere prossimo alla divinazione sia in quella aristotelica come forma di filosofia³⁹⁴, si era notevolmente accresciuto durante l'umanesimo in cui aveva assunto una dignità quasi "divina" nelle interpretazioni neoplatoniche di Francesco Petrarca, Cristoforo Landino e Marsilio Ficino. In questo contesto culturale, la locuzione dell'*Ars poetica* conferiva una patina di autorità, grazie al nome del grande poeta latino, ad un'analogia che poteva essere utilizzata per trasferire alla pittura la medesima dignità intellettuale della poesia. Pertanto, dal Quattrocento in poi, il motivo ricorre in quasi tutti i trattati sulle arti, divenendo presto un *topos* volto a rilevare le affinità tra le due pratiche. Tuttavia non mancano contesti in cui tale parallelismo fornisce, invece, occasione per una riflessione sulle peculiarità distintive. Esempio il caso di Leonardo. Prendendo spunto dal famoso detto di Simonide³⁹⁵, afferma che i differenti organi sensoriali (vista, udito), cui le due arti si rivolgono, determinano diversi effetti percettivi: «La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze [...] Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali?»³⁹⁶. La supremazia conferita alla pittura non è imputabile solo alla tradizione filosofica che riteneva la vista il "più nobile senso" – altrimenti non si uscirebbe dalla cerchia

dei luoghi comuni ³⁹⁷ – ma si radica su una riflessione che pur ammettendo in via di principio l'*æqua potestas*, di matrice oraziana, sottolinea le peculiarità distintive tra la poesia che si sviluppa gradualmente nel tempo (la poesia «non è proporzionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non muore» ³⁹⁸) e la pittura che si offre ad una visione immediata e simultanea degli eventi: «Se il poeta è libero come il pittore nelle invenzioni, le sue finzioni non sono di tanta soddisfazione agli uomini, quanto le pitture, perché se la poesia s'estende con le parole a figurar forme, atti e siti, il pittore si muove con le proprie similitudini delle forme a contraffare esse forme» ³⁹⁹. La descrizione poetica, ad esempio, di una battaglia non è in grado di precisare tutti i movimenti dei personaggi, le espressioni e gli abbigliamenti, senza risultare «lunga e tediosissima», inoltre le opere poetiche spesso «non sono intese, e bisogna farvi sopra diversi commenti» ⁴⁰⁰, infatti, le parole variano da paese a paese e si prestano a differenti interpretazioni perché «non sono universali come le forme» ⁴⁰¹; al contrario la pittura «con gran verità e brevità ti pone innanzi» ⁴⁰² agli eventi. Pertanto la pittura è superiore alla poesia perché in virtù della sua forza icastica, ha un maggior impatto emotivo sui fruitori.

Non stupisce che anche Francisco de Hollanda tocchi la questione, dato che nei *Dialoghi romani* fa proprie le tematiche principali della riflessione umanistica sulle arti, ma è interessante capire attraverso quali letture e quali contatti egli maturi le sue considerazioni sull'*ut pictura poësis* in modo da cogliere l'orientamento che egli conferisce alla sua interpretazione. Sebbene buona parte dei paragrafi ⁴⁰³ che Leonardo dedica al paragone dovesse essere già in circolazione prima della fine del Quattrocento ⁴⁰⁴, non sappiamo se Francisco li abbia letti, anche se è probabile che ebbe modo di conoscere le teorie dell'artista attraverso gli scritti vasariani o i contatti con l'ambiente culturale romano; infatti molti personaggi vicini a Leonardo o che avevano potuto vedere i suoi appunti, quali Paolo Giovio, Guglielmo della Porta ⁴⁰⁵, Benvenuto Cellini ⁴⁰⁶ non erano estranei alla cerchia dei Tolomei. Lo stesso Giorgio Vasari era in stretti rapporti con Giovio – autore di una biografia di Leonardo ⁴⁰⁷ – e con Claudio Tolomei ⁴⁰⁸, fratello di quel Lattanzio che compare nei *Dialoghi* hollandiani. Proprio costui si fa sostenitore della somiglianza tra pittura e poesia, e nel secondo dialogo allude al recente ripensamento teorico, che a partire da Leonardo, mirava a cogliere le peculiarità distintive delle due arti: «queste due scienze sono tanto legittime sorelle che, separate una dall'altra, nessuna di esse diventa perfetta, anche se sembra che in qualche maniera l'epoca presente le abbia separate» ⁴⁰⁹.

Come Leonardo, anche Hollanda sottolinea le differenze di mezzi e di effetti tra poesia e pittura. L'una si serve di parole e si sviluppa nel

tempo, cercando vanamente di allettare le orecchie degli ascoltatori, poiché «quando avete finito la fatica della lettura, già l'inizio vi sfugge, e soltanto tenete presente il breve verso su cui tenete gli occhi»⁴¹⁰; l'altra, invece, consente di cogliere simultaneamente i singoli particolari e l'insieme: «La pittura non vi mostra ciò disperso in parole, non vi presenta solo quella riga che avete davanti a voi, mentre avete già dimenticato il testo passato, e non sapete ancora il testo futuro»⁴¹¹. La riflessione agostiniana sul "tempo" viene adattata alla teoria dell'arte per affermare le differenze strutturali tra quelle che, alcuni secoli dopo, nella più matura trattazione di Lessing saranno stigmatizzate come "arti dello spazio" e "arti del tempo"⁴¹². Ma ancora nella riflessione umanistica l'intuizione di Leonardo poi ripresa da Pomponio Gaurico e da Hollanda non riceve adeguato sviluppo teorico. Al contrario il dibattito successivo su questo problema relativo ai limiti tra le arti ha posto ulteriormente in evidenza le divergenze tra poesia e pittura. Giorgio Vasari, sebbene in modo non esplicito, ne sembra consapevole quando pone in risalto le peculiarità delle due arti sorelle: la prima è caratterizzata dal «ragionamento», ovvero dalla dimensione discorsiva, la seconda dalle «invenzioni» che devono essere trasferite nei termini spaziali del quadro mediante l'«artificio». Ma particolarmente significative sono le considerazioni di Giulio Mancini, che rende esplicita la distinzione tra le arti dello spazio e del tempo quando afferma che il pittore è legato alla scelta di un unico momento indivisibile della visione, e tale specificità diviene ancora più chiara con Bellori⁴¹³ il quale, nel passo relativo all'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci per il soffitto di Palazzo Farnese (ora alla Pinacoteca Nazionale di Napoli), per indicare l'assenza della categoria del tempo nella struttura linguistica del pittore utilizza il termine «anacronismo»⁴¹⁴.

Ma tale consapevolezza teorica matura nel corso del Seicento, mentre ancora nella riflessione tipicamente umanistica di Hollanda il motivo della differenza tra le due arti viene elaborato in direzione dell'*evidentia* pittorica: «visibilmente gli occhi godono di quello spettacolo come se fosse vero, e sembra che le orecchie sentano veramente le grida ed i clamori che provengono dalle pitture dipinte. Vi sembra di odorare il fumo, di fuggire dalle fiamme, di temere la rovina degli edifici; state quasi per dare una mano a quelli che cadono, state per difendere quelli che lottano con molti altri; per fuggire con quelli che fuggono, e per star fermi a resistere con gli intrepidi»⁴¹⁵. L'immagine è talmente simile al vero da ingannare gli osservatori, inducendoli a temere di trovarsi realmente in un frangente pericoloso, finché la consapevolezza di essere al sicuro non genera quello che nel 1757 Edmund Burke⁴¹⁶, in un differente contesto teorico, chiamerà *delight*, il piacere della distanza: «la pittura mostra in modo molto presente e visibile tutto quell'incendio di quella città, in tutte le sue parti, rappre-

sentato e visto con tanta somiglianza come se fosse molto vero: da un lato quelli che fuggono per le strade e le piazze; dall'altro quelli che si buttano dalle mura e dalle torri; da un'altra parte i templi mezzo abbattuti ed il riflesso delle fiamme sui fiumi; le spiagge troiane illuminate; Panto che fugge con gli idoli zoppicando, portando per la mano suo nipote; il cavallo troiano che ripara gli armati nel mezzo di una grande piazza; là Nettuno, molto furioso, che abbatte le mura; Pirro che decapita Priamo; Enea con suo padre sulle spalle, e Ascanio e Creusa che lo segue nell'oscurità della notte, tutti pieni di paura; e tutto questo così vivo, e così compresente e naturale, che molte volte siete indotto a pensare che non state lì, ma al sicuro, e siete contento di sapere che quelli sono colori e che non possono danneggiarvi né farvi male»⁴¹⁷. La superiorità della pittura sulla poesia è rivendicata sulla base dell'*enargeia*, la "chiarezza rappresentativa" capace di rendere la raffigurazione illusionisticamente simile al vero. In tal modo la pittura supera i confini sensoriali della vista e della bidimensionalità spaziale, trascinando l'osservatore in una realtà virtuale in cui è possibile persino sentire i rumori della battaglia. Per questo motivo, trasformando il detto di Simonide, Francisco, afferma che la poesia è più muta della pittura⁴¹⁸.

Francisco continua con la sua arringa in difesa della pittura, ricorrendo ad argomentazioni ormai topiche: le immagini costituiscono un linguaggio universale, comprensibile agli uomini di qualsiasi condizione sociale e culturale. Per gli illetterati sono un utile surrogato alla lettura della Bibbia, secondo la nota formulazione di Gregorio Magno; inoltre possono essere apprezzate anche dagli stranieri – per i quali i versi di Virgilio e di Omero sono muti – ottenendo degli effetti molto educativi: «e persino quel barbaro cessa allora di essere barbaro, e intende, per virtù dell'eloquente pittura, ciò che nessun'altra poesia o armonia di verso poteva insegnarli»⁴¹⁹.

Nonostante le evidenti analogie con Leonardo, la fonte principale di Francisco per questa apologia della pittura è il *De sculptura* di Pomponio Gaurico. Sono palesemente ripresi da questo trattato i riferimenti di Lattanzio Tolomei a conferma dello stretto legame tra poesia e pittura: dal termine "antigrafia" che nell'antica Grecia indicava sia lo scrivere sia il disegnare all'esempio dei geroglifici egiziani che sono insieme immagine e scrittura⁴²⁰. Ma soprattutto il passo in cui Francisco, contro le affermazioni del Tolomei, sottolinea le differenze tra le due arti, è una chiara traduzione dal latino di Gaurico: «quelli [i poeti] raccontano ciò che questi [i pittori] esprimono e dichiarano. Quelli con fastidiose dichiarazioni non sempre riescono ad occupare le orecchie, e questi soddisfano gli occhi, e, come in un bello spettacolo, tengono come catturati e estasiati tutti gli uomini»⁴²¹.

Anche Gaurico, come già Leonardo, per affermare la superiorità

delle arti figurative sulla poesia, adduce la *perspicuitas*, la “chiarezza descrittiva”. L’immagine attraverso la ricchezza dei particolari deve esprimere in un solo momento quello che la parola può indicare attraverso la narrazione continua: una statua deve essere realizzata con vari attributi sì da far intendere più cose contemporaneamente: «Publio Scipione, eletto console prima dell’età legale, fu inviato a Cartagine con il comando supremo, sconfisse Asdrubale in combattimento, battè Cartagine e riportò il trionfo per avere sottomesso la città nemica, procurò la pace al popolo romano. Dunque rappresenteremo la statua di Publio Scipione in modo che si possa riconoscere nella maniera più evidente come giovane e console e comandante in capo e guerriero e vincitore e trionfatore e anche pacificatore»⁴²². Allo stesso modo per Francisco le caratteristiche principali della pittura sono «abbondanza e chiarezza»: il pittore «porrà davanti agli occhi» una varietà di espressioni, fisionomie, abiti, età e atteggiamenti che il poeta non potrà fare «senza eccessiva prolissità e confusione»⁴²³. Grazie a questa *evidentia* descrittiva Francisco può affermare la superiorità della pittura sulla poesia: «Onde io col mio poco ingegno, come discepolo di una maestra senza lingua, ritengo ancora più grande la potenza della pittura di quella della poesia nel causare maggiori effetti, ed avere maggiore forza e veemenza per commuovere lo spirito e l’anima così all’allegria e al riso come alla tristezza ed alle lacrime, con più efficace eloquenza»⁴²⁴.

Pur inserendosi nel dibattito umanistico dell’*ut pictura poësis*, è interessante che Francisco non si uniforimi alla maggioranza che ricorre alla locuzione per giustificare la somiglianza tra le due arti, ma sulla scorta di Leonardo e Gaurico, ne sottolinei le differenze ponendosi quale tappa, forse poco consapevole, di un percorso che giungerà a maturazione tra Seicento e Settecento.

Fantasia e grottesche

In un celeberrimo passo dell'*Ars poetica* Orazio, pur concedendo a poeti e pittori uguale potere di osare qualsiasi cosa, li esortava ad evitare la creazione di centauri, sirene o altri ridicoli mostri. Pertanto il famoso «pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit æqua potestas»⁴²⁵, spesso volto a convalidare la sfrenata inventiva, in origine invece vincolava tale libertà, ratificando rifiuto oraziano dell'*adynaton*: l'impossibile, l'inverosimile non può essere tollerato in una poetica incentrata su un razionalistico classicismo. Nel mondo antico, la condanna delle raffigurazioni di mostruosi ibridi si leva anche dall'ambito artistico. Vitruvio nel *De architectura* si scaglia contro la proliferazione di quella pittura murale, inverosimile e fatua, che i nuovi *iniqui mores* diffondevano nelle lussuose dimore dei cittadini romani: gli esili racemi sui quali gravavano tempietti «con teneri fiori che spuntano sopra i frontoni di questi ultimi [...] ed ancora piccoli steli che recano figurine divise in due metà, una a testa umana l'altra a testa animale»⁴²⁶ contraddicevano qualsiasi criterio di misura e si sottraevano al principio del *decorum*.

Nonostante i vari appelli alla misura, le raffigurazioni ibride e irreali riscuotevano in età imperiale un diffuso apprezzamento, ma fu soprattutto nel Rinascimento che la riscoperta di queste immagini antiche fornì nuovi stimoli e incentivi per l'esaltazione della fantasia dell'artista, ai fini di un più alto riconoscimento intellettuale. In questo clima culturale il detto oraziano subisce una reinterpretazione, volta a conferma dell'*ut pictura poësis* e a sostegno della libertà inventiva, che ne contraddice il senso originario.

L'esito della trasformazione che l'estetica classicistica oraziana subisce in età umanistica si può cogliere in una lettera di Leonardo Giustiniani, discepolo di Guarino da Verona: la pittura come la poesia presuppone un dono divino che consente di osare qualsiasi cosa⁴²⁷. Intinta di sfumature platoniche, assenti nel poeta latino, la massima viene piegata verso una nuova direzione: «dalla nozione di iniziativa si è passati a quella di capacità mentale e dalla forza intellettuale all'idea di dono superiore e perfino divino»⁴²⁸. Non si tratta di un'interpre-

tazione isolata, ma di un'estetica condivisa, se anche per Erasmo da Rotterdam pittori e poeti, essendo ispirati, non sono soggetti a regole.

Nell'ultimo scorcio del Quattrocento la scoperta delle pitture antiche descritte da Vitruvio, nelle tombe o nelle ville gentilizie romane, ormai sepolte sotto nuove costruzioni e sotto colline di terra accumulate nei secoli, giungeva a rafforzare l'esaltazione della fantasia. Pareti sontuosamente dipinte erano visibili soprattutto nella splendida reggia di Nerone, la *Domus Aurea*, costruita nel cuore della capitale. Secondo Plinio, per adornarla l'imperatore aveva chiamato Famulus, il più famoso pittore del tempo. Poiché la villa era ormai interamente coperta dalla collina dell'Oppio, era necessario penetrarvi attraverso stretti cunicoli scavati parallelamente al soffitto, che davano l'impressione di scendere in grotte, da qui venne dato il nome di "grottesche" alle decorazioni delle volte affrescate e stuccate.

La moda di queste esplorazioni si diffonde rapidamente tra gli artisti, tra cui il misterioso Morto da Feltre che si guadagnò il lugubre appellativo per le lunghe permanenze sottoterra, ma anche l'Aspertini, il Ripanda, il Ghirlandaio, Filippino Lippi e probabilmente il Pinturicchio scesero più volte nelle sale della *Domus Aurea* per studiarne le pitture⁴²⁹. Il clima di tensione emotiva e d'inquieta aspettativa che accompagnava i pellegrinaggi sotterranei è ben rappresentato nelle terzine di un poemetto anonimo, le *Antiquarie prospettiche romane*, scritto intorno al 1500:

Hor son spelonch'è ruinate grotte
di stuccho di rilievo altri colore
di man di cinabuba apelle giotte
[...] Andian per terra con nostre ventresche
con pane con presutto poma e vino
per esser più bizzarri alle grottesche⁴³⁰.

La grottesca, accolta con l'entusiasmo che accompagnava ogni riscoperta dell'"antico", nel Cinquecento diviene «paradigma di una licenza creativa e fantastica che si sarebbe sempre più accentuata durante il secolo»⁴³¹. Nelle interpretazioni dei pittori più originali, come il Pinturicchio e il Perugino, tende ad allontanarsi dalla riproduzione degli antichi schemi decorativi per innovarli sia dal punto di vista stilistico sia iconografico. È il trionfo dell'illogico e del fiabesco, poiché fa germogliare le proprie forme l'una dall'altra, aggregando elementi incongrui ed eterogenei. In queste raffigurazioni, come scrive Giorgio Vasari, gli artisti trasgrediscono le regole, «apiccando a un piccolissimo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti»⁴³². Al determinarsi di un clima d'intensa innovazione contribuivano artisti di varia provenienza, convenuti a Roma da soli o nell'orbita delle nu-

merose botteghe attive in Vaticano, spesso descritti da Vasari come malinconici, per il loro comportamento eccentrico e la fantasia bizzarra. Infatti, egli adoperava spesso le medesime connotazioni («fierezza», «capriccio», «terribilità») sia per caratterizzare il temperamento saturnino, sia per qualificare le grottesche che dello *spiritus melancholicus* sono la più alta manifestazione.

Le grottesche, che apparivano il frutto di una fantasia esplosiva e irruenta, non potevano non affascinare Francisco de Hollanda, il quale si volse a studiare con entusiastica ammirazione le sale della *Domus Aurea*, lasciandone preziosa testimonianza nei disegni raccolti nell'*Album delle Antichità*. Un ulteriore motivo che accresceva il loro fascino misterioso fu il legame instauratosi con i geroglifici e gli emblemi, già evidente nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1490) di Francesco Colonna in cui geroglifici autentici si mescolano a figure immaginarie. D'altro canto i geroglifici, alludendo ad una "prisca sapienza", in virtù della loro valenza simbolica si conciliavano bene con le grottesche, la cui sequenza di figure ambigue e mostruose si prestava ad essere letta come un linguaggio sacro. Sebbene la fissità misteriosa dell'emblema e la ieratica immobilità del geroglifico sembrano discordare con la briosa figuratività delle grottesche, l'insieme finisce per acquisire un fascino indecifrabile e accattivante che ha il gusto dell'antico⁴³³. Pertanto Francisco de Hollanda poteva trovare nelle grottesche una traccia della pittura antica, unita alle suggestioni esoteriche di una divina sapienza che sanciva il potere creativo dell'artista, tanto più che anche dal punto di vista pratico la grottesca esige un'irriflessiva rapidità d'esecuzione che, senza avvalersi neppure della mediazione intellettuale del disegno, sia condotta in visionaria libertà, quasi in preda all'*enthusiasmos* divino.

Il tema, tuttavia, era ricorrente nella temperie culturale del Cinquecento e fecondo di sviluppi iconografici e teorici. La sintesi tra grottesca, geroglifici ed emblemi viene realizzata per la prima volta, alla fine del Quattrocento, da Pinturicchio nell'appartamento Borgia in Vaticano⁴³⁴, sulla scorta del programma iconografico di Nanni da Viterbo, un appassionato di geroglifici e di esoterismo⁴³⁵. La raffigurazione s'incentra sull'impresa araldica della stirpe papale, il toro, collegandolo al mito della sacerdotessa Io-Isis e del bue Api, in una fusione di cultura greca ed egiziana che unisce in un solo sviluppo le civiltà del bacino del Mediterraneo. Ma anche alcune stanze del Palazzo Farnese a Caprarola, realizzate da Taddeo e Federico Zuccari tra il 1560 e il 1569, evocano la relazione tra geroglifico, grottesca ed emblema, che secondo Gian Paolo Lomazzo permette di raffigurare in chiave fantastica i fenomeni naturali: «nell'invenzioni delle grottesche più che in ogn'altra vi corre un certo furore, e una natural bizzarria»⁴³⁶.

Il diffondersi di questo gusto decorativo determina un dibattito teo-

rico che vede schierati a favore gli artisti più sperimentalisti e volti ad esaltare il potere creativo della pittura, contro i teologi, i quali considerano queste raffigurazioni contrarie al *decorum* che si conviene soprattutto negli edifici sacri. Una delle prime attestazioni letterarie è quella di Francesco di Giorgio ⁴³⁷, che nel suo trattato raccomanda l'uso di queste decorazioni esuberanti e bizzarre, in cui sopravvive l'aspetto più torbido dell'iconografia pagana. E se Pomponio Gaurico (*De sculptura*, 1504), fedele al divieto di Orazio, deplora l'impiego delle forme ibride e ingannevoli nelle sculture, forse pensando agli inquietanti bronzetti del Riccio, Leonardo si mostra favorevole. In realtà l'attenzione di Leonardo per questi prodotti della fantasia si radica paradossalmente sui suoi studi scientifici che sconfinavano nell'interesse per il *monstrum*, per il prodigio di natura, poiché fin dall'antichità le cronache registrano nascite di bimbi con due teste o quattro braccia o con altre anomalie. Gli appunti e i disegni dell'artista, oltre alla biografia del Lomazzo, attestano che egli ricercava e ritraeva le mostruose creature nascoste agli sguardi e segregate nei più riposti recessi. Grottesca e *monstrum* sono collegati da Leonardo in una curiosa mescolanza di spirito scientifico ed estro fantastico che può aver influito sul Sodoma, il quale nelle grottesche che spartiscono gli affreschi del ciclo benedettino nel Chiostro di Monte Oliveto Maggiore presso Siena, dipinte nel 1505-08, ha raffigurato donne con seni enormi e penduli, esseri con due teste, con tre braccia o con piedi da gigante. Ma l'indagine sulla natura avviata da Leonardo poteva condurre ancora oltre fino alla creazione di mostri inesistenti. Con un perverso stravolgimento dell'aneddoto di Zeusi, in un passo del suo trattato consiglia una selezione di parti di bestie reali che anziché condurre al bello ideale mira alla rappresentazione del *monstrum*: occhi di gatto con orecchie d'istrice, ciglie di leone e collo di testuggine. Si tratta di un suggerimento che in clima di sofisticato manierismo avrebbe accolto il pittore milanese Arcimboldi realizzando allucinanti teste composte dalla scelta di oggetti, animali, frutti.

Le grottesche, stimolando l'immaginazione degli artisti e inducendoli a concepire nuovi esseri ibridi e nuove metamorfosi, si conciliavano con la teoria olandiana dell'artista creatore e non stupisce che siano oggetto di discussione nel III dei *Dialoghi romani*. Come sempre in quest'opera non è facile individuare il discrimine tra le teorie di Francisco e quelle di Michelangelo, ma visto l'interesse che il portoghese nutriva per questo tipo di decorazione è evidente che condivide in pieno le convinzioni del Maestro. L'esaltazione della libera inventiva è espressa a buon diritto dal grande artista, che nel suo *Giudizio Universale* aveva dato prova di quanto possa osare un pittore, attirandosi nel rigoroso clima controriformistico del tempo aspre critiche. Infatti, in quel periodo di crisi politica e religiosa – si pensi al

sacco di Roma (1527) e al diffondersi della Riforma luterana – la Chiesa, ostile in genere all'arte manieristica, troppo artificiosa, era divenuta particolarmente intransigente, soprattutto dopo il Concilio di Trento (1545-63). Così Giovanni Andrea Gilio (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, 1564), mirando a purgare la pittura dagli abusi e dagli errori in cui è caduta, fa riferimento alla massima di Orazio, per condannare le inammissibili libertà che mescolano vero e falso, sacro e profano⁴³⁸; e in termini analoghi Gabriele Paleotti mette in guardia contro tali fantasie «fatte a caso e senza alcuna regola di ragione»⁴³⁹. Nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1581-82) egli dedica sei lunghi capitoli a biasimare quella profana e licenziosa inclinazione dell'arte che si manifesta nella grottesca e attraverso citazioni classiche (da Orazio, Vitruvio e San Bernardino) e argomentazioni personali la condanna come arte immorale e degenerata, intrisa di magia pagana e infernale⁴⁴⁰. Per il cardinale le grottesche sono «capricci de' pittori», «fantasmi vani» e «irragionevoli immaginazioni» che raffigurano «cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera»⁴⁴¹.

Questo gusto per una “forma difforme”, che spesso la cultura ufficiale ha voluto soffocare in favore di immagini più dignitose e rassicuranti⁴⁴², è indice di una insofferenza verso i vincoli di un rigore estetico, manifestatosi più volte nel corso dei secoli, che soffoca le ragioni della fantasia. Ma se per Paleotti allontanarsi dall'imitazione della natura per raffigurare ciò che «mai si è visto al mondo»⁴⁴³ è frutto di un sofisticato vaneggiamento, per Michelangelo al contrario è prova della libertà inventiva del pittore, della possibilità di osare qualsiasi cosa, comprovata dai famosi versi dell'*Ars poetica*.

La legittimazione delle grottesche avviene sulla base di due paradossi incentrati sul concetto di “menzogna” e su quello di “*decorum*”. Per Michelangelo, infatti, più falsa di «una bella donna con coda di pesce ed ali» è qualsiasi imitazione che, pur essendo tratta dalla natura, risulti così poco chiara e comprensibile da non poter essere riconosciuta: «E così quello che dipingesse (come si diceva in un libro) una lepre, che abbia bisogno, per essere riconosciuta dal cane che la insegue, di una didascalìa che la indichi come tale, pur dipingendo una cosa così poco menzognera, si può dire che dipinga una grande falsità»⁴⁴⁴. Al contrario, se il pittore «per conservare un decoro più adeguato al posto e al tempo, (nell'opera grottesca, che senza di ciò sarebbe molto sgraziata e falsa) cambia qualcuno dei membri o delle parti in qualcosa in un altro genere, per esempio muta un grifo o un cervo dalla metà in giù in delfino, o dalla metà in su in figura conveniente, ponendo ali al posto delle zampe anteriori, e amputandogli le zampe anteriori se le ali ci stessero meglio, quel tale membro che gli si muta, che sia di leone o di cavallo o di uccello, sarà perfettissimo rispetto a

quel tal genere a cui si riferisce. E tutto ciò, anche se sembra falso, non si può chiamare se non ben inventato e mostruoso»⁴⁴⁵.

Pertanto la raffigurazione delle “cose impossibili” quali ibridi umani e animali è accolta da Michelangelo: «se questa sua non conformità è proporzionata in ciascuna delle sue parti, essa è molto conforme e molto naturale»⁴⁴⁶. In tal modo, stravolgendo il senso oraziano, egli legittima l'*adynaton* nel rispetto del *decorum*: il pittore è libero di raffigurare anche figure impossibili, purché non faccia alcuna cosa contro le leggi del *decorum* come «una mano umana con dieci dita» o «un cavallo con le orecchie di un toro o la gobba di un cammello; né dipingerà la zampa di un elefante con quei lineamenti che ha quella di un cavallo; né metterà nel braccio o nella faccia di un bambino i lineamenti di un vecchio; né farà un'orecchia, o un occhio fuori dal suo posto per la grossezza di mezzo dito; e nemmeno una vena nascosta in un braccio gli è consentito mettere dove vuole, perché queste tali cose sono veramente false»⁴⁴⁷. La grottesca è una «falsità apparente» che risulta in fondo abbastanza conforme alla verità visto che le regole di formazione di questa decorazione derivano dalle strutture del pensiero rinascimentale e sono in un certo senso «il rovescio del suo tipo di razionalità»⁴⁴⁸.

In nome del *decorum*, per cui un'immagine fantastica può essere più conforme di una realistica a seconda del luogo in cui è collocata, viene giustificato il potere dell'artista di esercitare liberamente la fantasia. Così Francisco interviene a dare forza al discorso di Michelangelo: «Non vi pare, signore, che quella opera falsa sia molto più conforme come ornamento al luogo in cui è collocata (per esempio in una casa di campagna o in un casino di piacere) di quanto lo sia una processione di frati che è cosa molto naturale, o un re David che fa penitenza, a cui si fa grande ingiuria se lo si porta fuori da un oratorio? E non vi sembra più conveniente alla pittura di un giardino o di una fonte il dio Pan che suona la zampogna, o una donna con la coda di pesce e le ali (cosa che si è vista poche volte)? E che molto maggiore falsità è mettere una cosa reale fuori dal suo posto che non una inventata nel posto che la, sta richiedendo?»⁴⁴⁹.

Così, facendo appello al concetto di *decorum*, interpretato in senso più libero rispetto alle tendenze controriformistiche contemporanee, le grottesche in nome del piacere estetico vengono accolte nel panorama iconografico del tempo. Infatti, Francisco giunge ad affermare: «la composizione ha un maggior decoro quando si mette nella pittura qualche mostruosità (per far divagare e rilassare i sensi e l'intendimento degli occhi mortali, che a volte desiderano vedere quello che mai ancora hanno visto, né sembra loro che possa esistere) più che la solita figura (per quanto sia molto ammirevole) degli uomini, o degli animali»⁴⁵⁰. La grottesca, libera espressione della fantasia creatrice,

viene preferita alle raffigurazioni tradizionali, ormai consuete e incapaci di destare sorpresa e curiosità: «E da qui l'insaziabile desiderio umano prese licenza di detestare a volte i normali edifici con le loro colonne e finestre e porte, preferendo loro un edificio finto di falso grottesco, che abbia le colonne costituite da bambini che escono da boccioli di fiori, gli architravi ed i fastigi fatti di rami di mirto, e i frontespizi di canne e di altre cose, che sembrano del tutto impossibili e fuori dalla ragione, e questa cosa è persino veramente maestosa, se è fatta da chi se ne intende»⁴⁵¹. Per Francisco, lungi dall'essere condannato come volevano i teologi della controriforma, il pittore che «abbia dipinto cosa che non si è mai vista, e tanto impossibile, con tanto artificio e discrezione che sembri viva e possibile»⁴⁵² merita grandi lodi. Infatti, il realismo delle immagini fantastiche viene incontro al desiderio umano «che vi siano tali esseri al mondo»⁴⁵³ sollecitando il loro gusto per il fantastico e per il sogno. Interpretando la temperie culturale del tempo, insofferente ai rigidi vincoli controriformistici, l'artista trova nelle grottesche il modo di esprimere in libertà il proprio estro fantastico; uscito dalla cornice tradizionale della *mimesis* e dell'estetica razionale di Orazio, è ormai divenuto un creatore⁴⁵⁴.

La teoria dell'arte al bivio

Il *De pictura* di Leon Battista Alberti, con la sua versione volgare pressoché contemporanea ⁴⁵⁵, costituisce il primo trattato moderno relativo a quest'arte e di conseguenza è un punto di riferimento con cui devono, volente o nolente, fare i conti tutti coloro che si cimentano nella teoria della pittura. Tuttavia rappresenta talvolta un precedente scomodo, soprattutto per chi ambisce a perseguire la palma se non della priorità, almeno della singolarità: «È tuttavia mi accontento di non vedere andare davanti a me alcun'altra orma di spagnolo, castigliano o portoghese e, forse, nemmeno di altro straniero o latino. E preferisco la mia propria poca facondia circa quello che sento sulla grande scienza della pittura, ad una molto più grande, se è imprestata ed altrui» ⁴⁵⁶. Hollanda, nel dialogo sulla *Scienza del Disegno*, si rallegra di non aver visto il testo del fiorentino, prima di accingersi a scrivere un trattato sul medesimo argomento, in modo da non essere influenzato in alcun modo e da «non prendere da lui alcuna [dottrina], che mi danneggiasse e me lo facesse imitare nel mio libro» ⁴⁵⁷. In realtà c'è da dubitare sulla sincerità di queste affermazioni, dato che cita l'edizione di Ludovico Domenichi realizzata ⁴⁵⁸ nell'anno precedente alla stesura del suo trattato a Venezia, dove probabilmente ebbe modo di consultarla durante la sosta in quella città, lungo il viaggio di ritorno in Portogallo, se non addirittura prima visto che l'amico Lattanzio Tolomei ne possedeva una copia nella sua biblioteca a Siena.

In ogni caso è vero che i due trattati sono molto differenti, anzi si collocano lungo due filoni di pensiero che corrono paralleli nel Rinascimento. Alberti sceglie la strada della scienza, in seguito percorsa da Leonardo, Piero della Francesca e Luca Pacioli, che evidenzieranno 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 dalle corporazioni artigiane, la riconfigurazione teorica del concetto di arte passa attraverso la scienza. Codificando in modo sistematico le novità introdotte da Brunelleschi ⁴⁵⁹, Masaccio e Donatello, che nella pratica utilizzavano la prospettiva e la geometria euclidea ⁴⁶⁰, 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. Tuttavia nel *De pictura* si proponeva di trattare la materia «non come matematico ma come pittore», mettendo al bando le nozioni astratte e filosofiche in nome di un «sapere concreto»⁴⁶¹, motivo per cui nel *De re aedificatoria* (VI, capp. 6 e 7) dichiara di trattare gli argomenti tecnici «non ut mathematicus sed veluti faber», ovvero con la concretezza di chi è del mestiere. A tal fine riteneva indispensabile il ricorso alle lettere, che attraverso esempi e metafore potessero esprimere concetti scientifici per mezzo di un linguaggio concreto e aderente alle cose, lontano dalle astrazioni dei matematici, i quali «col solo ingegno, separata ogni materia, misurano le forme delle cose. Noi, perché vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo quanto dicono più grassa Minerva»⁴⁶². In realtà ai lettori di Alberti, soprattutto agli artisti, il *De pictura* sembrava poco accessibile tanto che un secolo più tardi Paolo Pino rimproverava all'umanista di aver scritto un «trattato di pittura in lingua latina, il quale è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario»⁴⁶³.

Partendo da una concezione della pittura completamente diversa, Francisco rimproverava Alberti non solo per aver scritto come matematico, ma paradossalmente anche come artista: «perché quel dotto uomo scrisse come artefice e matematico in pittura, e scrisse molto discretamente, ma io scrissi per altra via differente alcuni consigli e maestrie che in questa scienza, di queste cose nacquero in me, pur senza volere per questo essere lodato»⁴⁶⁴. La “scienza del disegno”, a dispetto del nome, non è il frutto di un graduale apprendimento fondato sulla teoria scientifica e sulla pratica artistica, ma un sapere che sorge spontaneo nell'animo dell'artista conferito dal cielo per grazia divina.

Con orgoglioso sciovinismo, il “barbaro portoghese” Hollanda prende le distanze da Alberti, sebbene col dovuto riguardo, e riconosce i vantaggi che derivano dall'aver intrapreso una strada differente, nella quale oltre alla naturale dote dell'ingegno, gli furono guida due insigni maestri: un artista d'eccezione, Michelangelo, e l'Antichità: «io non riconosco alcun vantaggio a Leon Battista, giacché, anche se egli fu molto accorto in quest'arte, tuttavia ho su di lui questi vantaggi che espongo. E questa è la ragione per cui mi rallegro di non aver letto questo suo libro, che di recente è apparso come suo, sull'arte della pittura, perché egli volle andare per la strada che egli volle scegliere, al grande tempio della pittura, e vi giunse, ed io, come barbaro portoghese, mi avventurai a salire per altri monti e altre scale, con il favore della mia natura, e di Michel Angelo, e dell'antichità, che non mi lasciarono andare oltre questo punto»⁴⁶⁵.

Ma quali sono questi “altri monti” e “altre scale” percorsi da Francisco? È chiaro, come ben ha individuato Panofsky, che esistono due filoni di pensiero nel Rinascimento: la linea pragmatica dell'arte trac-

ciata da Alberti e Leonardo e quella metafisica di Ficino. E Beaumler conferma questa interpretazione ricordando che l'elemento antiplatonico viene radicalizzato negli scritti di Leonardo, il quale fonda le sue concezioni estetiche su una «filosofia della realizzazione»: la forza dell'artista consiste nel fare ⁴⁶⁶. Hollanda sceglie la linea metafisica e adatta alla sua teoria artistica i principî cardini della speculazione neoplatonica. Infatti, il concetto di "idea", quale «immagine che l'intendimento del pittore deve vedere con occhi interiori in grandissimo silenzio e segreto» ⁴⁶⁷ è il fulcro di tutta la sua riflessione.

In realtà proprio il *De pictura* costituisce la prima attestazione del termine in un trattato d'arte, ma un attento esame mette in rilievo come, pur sfiorando la questione, Alberti percorra 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: «Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene esercitatissimi appena discernono» ⁴⁶⁸. 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. E nel *De re ædificatoria*, pur attribuendo molta importanza alle doti ideative dell'architetto, considera l'attività di progettazione un processo autocritico, frutto di lunghe e pazienti attese: all'entusiasmo per l'opera concepita deve subentrare un distacco meditativo affinché il giudizio sul progetto non sia influenzato «dall'amore dell'invenzione ma sia dettato da pacato ragionamento». L'"invenzione" non proviene *ex sinu dei*, ma è il frutto di una lunga e attenta riflessione. Nulla di più lontano dalla teoria di Hollanda che, se da pittore non rinnega l'importanza della proporzione e della simmetria, le ritiene il risultato spontaneo di una facoltà creatrice innata.

Inoltre è proprio sulla base di questa nozione che Hollanda costruisce l'analogia tra la creazione divina e quella artistica: «I filosofi dicono che il sommo inventore, Dio immortale, quando fece le sue opere tali quali egli soltanto le intende e conosce, prima nel suo altissimo intelletto fece e tenne per loro gli esempi e le idee delle opere che doveva poi fare, e le vide, prima che esistessero, tanto perfette quanto poi vennero ad essere. Conviene che i pittori, più che alcun altro tipo di studiosi, seguano nei precetti questo altissimo maestro e capitano, e si facciano nell'intelletto l'esempio e l'idea di ciò che desiderano che venga in essere» ⁴⁶⁹. Nel *De pictura* invece il termine sembra scivolato quasi per sbaglio e non viene ripreso in altre occasioni, pertanto non diviene fulcro di una teoria, dalla quale anzi Alberti sembra voler met-

tere in guardia, temendo le inevitabili implicazioni metafisiche.

Il parallelo con Dio, che vanta una lunga tradizione nell'ambito della poesia, ha poche attestazioni in quello dell'arte. Con la breccia aperta nel periodo ellenistico anche gli artisti furono ammessi nella cerchia dei creatori ispirati e vennero fatti riferimenti ad eventuali ascensioni al Cielo che avevano consentito a Fidia e altri di realizzare opere superiori alle capacità imitative dell'uomo. Esemplificativo in tal senso quel passo di Flavio Filostrato (II d. C.) in cui ad un egiziano che gli chiedeva ironicamente se Fidia e gli altri artisti, per poter imitare gli dèi, fossero saliti in cielo ad 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»⁴⁷⁰. Non si tratta in questo caso di mera imitazione, né del ricorso ad un'Idea metafisica, bensì di un'idea che la fantasia ha creato a partire dalla realtà. Nessuno, infatti, aveva osato innalzare l'artista al livello divino, e le eventuali analogie, a causa del disprezzo aristocratico per tali pratiche manuali, non andavano di là da un valore meramente esemplificativo.

Pertanto sembra comparire dal nulla l'affermazione del *De pictura*: «Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio»⁴⁷¹, trampolino di lancio per la nozione di artista come *alter deus* che avrà ampie ripercussioni nella storia dell'estetica. Basti citare solo Leonardo che fonda tale analogia sulla potenza "divina" della pittura: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne»⁴⁷². Tuttavia in Leonardo "divina" è la "scienza" del pittore che ha in comune con Dio la penetrazione dei principi universali inerenti alle singole parti della natura e che, di conseguenza, può "generare", e non "creare", quanti esemplari desidera. Infatti, quando Leonardo ricorre al verbo "creare", lo riferisce alla natura col significato di "produrre"⁴⁷³. Di conseguenza non sembrano trovare conferma le parole che Ernst Cassirer attribuisce all'artista: «la scienza è una seconda creazione fatta col discorso, la pittura è una seconda creazione fatta con la fantasia», sulla base delle quali conclude che per Leonardo «la forza creatrice dell'artista è altrettanto certa di quella del pensiero teoretico e scientifico»⁴⁷⁴. La citazione, approssimativa e senza adeguati riferimenti testuali, ha finito talvolta per avallare l'ipotesi, senza fondamento, che Leonardo esalti l'artista creatore, in realtà, pur accogliendo il concetto di divino nel suo trattato, egli non si allontana dalla prospettiva scientifica e razio-

nale già avviata da Alberti. Nel corso del Cinquecento, però, la nozione troverà ampia diffusione tra letterati e artisti: Girolamo Vida (*Poeticorum libri tres*, 1527), pur ritenendola ormai solo un'affermazione di principio, continua a dichiarare l'influsso divino condizione necessaria alla poesia⁴⁷⁵; Giulio Cesare Scaligero (*Poetica* I, 6), interpretando l'*excogitatio* retorica non quale *ars inveniendi* che trova nozioni già esistenti nella memoria, secondo la tradizione aristotelico-ciceroniana, bensì quale attività creativa, afferma che il poeta opera quasi «velut alter deus»⁴⁷⁶ e Lomazzo, trasferendo questo dibattito nell'ambito dell'arti figurative, afferma che «l'artefice viene quasi a dimostrarsi quasi un altro Dio»⁴⁷⁷.

Sebbene la nozione di artista quale *alter deus* divenga ricorrente e persino abusata tra il XV e il XVII secolo, bisogna tuttavia capire che significato assumeva nel trattato albertiano, dato che, come per il concetto di Idea, ancora una volta non sembra che alla priorità dell'attestazione lessicale corrisponda un'elaborazione concettuale. Partendo da un altro passo del *De pictura*, in cui il concetto è collegato esplicitamente al nome di Zeusi («Zeusis pittore cominciava a donare le sue cose, quali, come dicea, non si poteano comperare; né estimava costui potersi invenire atto pregio quale satisfacesse a chi fingendo, dipignendo animali, sé porgesse quasi uno iddio»⁴⁷⁸), è possibile ipotizzare che alla base di questa nozione albertiana ci sia Valerio Massimo, la cui raccolta di aneddoti (*Facta et dicta memorabilia*) aveva goduto nel corso dei secoli di una fortunata tradizione. Questi, infatti, riferisce che Zeusi⁴⁷⁹, dopo aver dipinto l'effigie di Elena, senza neppure attendere i giudizi della gente, vi appose i versi dell'*Iliade* (III, vv. 156-57: «Non è vergogna che i Teucri e gli Achei schinieri robusti, | per una donna simile soffrano a lungo dolori»⁴⁸⁰), cosciente che la bellezza della sua opera era pari a quella generata con parto celeste da Leda⁴⁸¹ e a quella cantata con ingegno divino da Omero. In tal modo l'opera dell'artista è messa sullo stesso piano della creazione divina e dell'attività poetica. Se è vera tale ipotesi, il concetto di artista come *alter deus* svolge, nel *De pictura*, un ruolo parallelo a quello di artista-scienziato al fine di assimilare le arti figurative alle liberali. Infatti in Valerio Massimo l'analogia tra l'opera di Zeusi e quella del dio avviene attraverso il *trait-d'union* dei versi omerici, pertanto la nobilitazione dell'arte deve pagare il tributo alla poesia, secondo il principio dell'*ut pictura poësis*⁴⁸². Alle scienze e alle lettere di Alberti, Francisco preferirà “altri monti” e “altre scale”, e pur accogliendo il modello dell'artista dotto, ormai consolidato da una secolare tradizione, percorrerà la strada che, attraverso la metafisica di Ficino, lo condurrà ad elaborare la prima teoria dell'artista che opera in preda al *furor* divino.

Il furor divino

Per sostenere la singolare priorità del suo trattato, nonostante l'insigne precedente del *De pictura* albertiano, Francisco è indotto a sottolineare il differente percorso attraverso cui elabora la sua teoria; un percorso che, per una serie di circostanze fortuite – come la frequentazione del circolo di Vittoria Colonna e la conoscenza di Michelangelo – o legate alla cultura personale, lo portano sulla strada del neoplatonismo. Plotino (*Enneadi*, VI, 9) aveva affermato che l'anima, per ristabilire il contatto con la suprema e originaria Natura e giungere alla contemplazione dell'Uno, deve rivolgersi verso la propria interiorità. Ma questo moto di convergenza verso l'Uno è possibile solo nella misura in cui l'anima riesce ad affrancarsi dal condizionamento del corpo, distaccandosi dalla realtà sensibile. Se ciò avviene, l'ente, come rapito dall'entusiasmo, si unisce all'essenza del dio, realizzando l'identificazione del soggetto con l'oggetto mediante la visione dell'Uno⁴⁸³. Tale teoria viene reinterpretata alla luce della teologia cristiana da Marsilio Ficino, per il quale l'ascensione dell'anima, libera dai gravami terreni, al Cielo diviene *conditio sine qua non* dell'assimilazione a Dio: «Che se la mente, quanto più in alto si eleva a contemplare le essenze spirituali, tanto più si allontana dagli oggetti corporei, e se il supremo limite che l'intelligenza può attingere è la sostanza stessa di Dio, da ciò consegue che la mente ha la potenza di salire fino alla sostanza divina allorquando si trovi ad essere completamente estranea ai sensi mortali. Per cui l'anima, liberata dai vincoli di questo corpo e dipartendosene purificata, diviene Dio in modo fisso e definitivo»⁴⁸⁴.

Questa teoria, che sta a fondamento della concezione olandiana di artista ispirato, era diffusa negli ambienti neoplatonici del Cinquecento, come attestano i riferimenti di Michelangelo al concetto di anamnesi e al mito delle anime alate⁴⁸⁵, al contrasto tra l'amore sensuale che trae verso il basso e quello celeste⁴⁸⁶ che, attraverso la bellezza femminile⁴⁸⁷, “chiama” l'anima a Dio (infatti i filosofi platonici, antichi e moderni, con una falsa etimologia facevano derivare il termine *kállos*, “bellezza”, dal verbo *kaléin*, “chiamare”)⁴⁸⁸. Hollanda mutua termini e temi dalla metafisica neoplatonica, elaborando una teoria della pittura fondata sulla visione interiore dell'Idea. Prendendo le

distanze dalla tradizione artistica che sottolineava l'importanza dell'imitazione e dell'esercizio continuo, traccia l'immagine del "genio" il quale con rapidi gesti dà forma all'Idea «prima che per qualche perturbazione essa gli si perda e gli si attenui»⁴⁸⁹; e a dispetto della "finestra albertiana", la famosa piramide visiva che aveva fornito gli strumenti per una visione più consapevole e scientifica della realtà, esalta l'esecuzione «con gli occhi bendati» in preda ad un «divino furore»⁴⁹⁰. Questo tipo di creazione, che avrebbe avuto fortuna con le dottrine del genio romantico, era del tutto insolita nella teoria dell'arte di quei secoli. Francisco la mutua dalla tradizione filosofico-letteraria, nella quale già nell'antichità e poi soprattutto nel Rinascimento era stata attribuita al poeta ispirato. Pertanto per comprendere meglio la sua concezione dell'artista è opportuno ripercorrere l'evoluzione concettuale, attraverso cui il "furor divino", trasmigra dall'ambito poetico a quello artistico, attraverso la mediazione della filosofia di Marsilio Ficino.

La nozione classica di poesia era affine a quella di divina mania e di vaticinio⁴⁹¹, se anche Omero, il più antico poeta greco, non a caso ritenuto cieco, invocava la Musa perché cantasse per suo tramite le famose gesta degli eroi⁴⁹². Il poeta è solo un *medium* che in condizione di *enthousiasmos* esprime le parole suggerite dal dio, ne è conferma il fatto che, cessato l'invasamento divino, il poeta non è consapevole di ciò che fino a poco prima ha affermato. Di conseguenza la poesia, almeno quella più vera e più grande, non è un'arte che obbedisce a determinate regole compositive, ma è il frutto di un dono divino proveniente dalle Muse⁴⁹³. Questa concezione trae il suo fondamento filosofico da alcuni luoghi platonici concentrati soprattutto nei dialoghi *Ione*⁴⁹⁴ e *Fedro*, sebbene si possa forse fare risalire ad una teoria più antica⁴⁹⁵.

Tuttavia, pure Aristotele il quale, riaccostando la poesia alla dimensione umana, ha codificato le regole del suo genere più solenne, la tragedia, afferma che il poetare è proprio di chi per natura possiede o una versatile genialità o un temperamento entusiastico ed esaltato (*manikós*); gli uni per la loro duttile e facilmente plasmabile natura, gli altri per l'estasi che li rapisce⁴⁹⁶. Si può cogliere nel pensiero dello Stagirita una traccia di motivi platonici che avranno costante e duratura fortuna nella tradizione antica e medievale. D'altro canto è noto che nel corso dei secoli si verificò spesso una contaminazione della filosofia platonica con quella aristotelica, che generò un eclettismo talvolta inconscio e insospettato persino dagli stessi interpreti⁴⁹⁷.

Il concetto di poeta ispirato trova ampia diffusione anche nella cultura latina che considera l'ingegno fonte dell'attività poetica e l'"entusiasmo" la condizione attraverso cui il poeta entra in contatto con le Muse⁴⁹⁸. Cicerone, con esplicito riferimento a Democrito e Platone, af-

ferma che «non vi può essere un vero poeta, il cui animo non sia acceso e pervaso, per dir così, dalla fiamma del furore (*adflatu quasi furoris*)»⁴⁹⁹ e in virtù di questo «afflato divino» (*divino quodam spiritu*) che lo pervade, nella *Pro Archia* (VIII, 18), dichiara il poeta «sacro»⁵⁰⁰.

Attraverso i commenti medievali ai dialoghi platonici, la dottrina del *furor divino* giunge fino alle soglie dell'Umanesimo⁵⁰¹, trovando ampia diffusione tra i sostenitori del valore etico-civile della poesia, nonostante il carattere pagano delle sue "finzioni"⁵⁰². Ma già all'inizio del XIV secolo, il padovano Albertino Mussato scrisse varie epistole sull'origine e la nobiltà di quest'arte, definendola una «scienza che proviene dal Cielo» e che vanta «diritto divino»⁵⁰³; 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*⁵⁰⁴, i "proto-umanisti" sottolineano la funzione "rivelante" della poesia; e in particolare Francesco Petrarca (*Collatio laureationis*) e Coluccio Salutati (*De fato, fortuna et casu*, 1396-99; *De laboribus Herculis*), ne accentuano il carattere inventivo⁵⁰⁵. La *Collatio laureationis*, l'orazione tenuta da Petrarca per l'incoronazione poetica avvenuta in Campidoglio nel 1341 riprende la *Pro Archia* (VIII, 18) – ritrovata dal poeta a Liegi nel 1333 – quando distingue dalle arti che necessitano impegno e fatica la poesia, la più alta attività umana, per la quale è indispensabile un certo intimo impulso nell'animo del vate per intervento divino: «mentre nelle altre arti con l'applicazione e il lavoro si può arrivare ad una conclusione, nell'arte poetica è diverso: non si ottiene nulla se manca una certa potenza interna, infusa dal cielo nell'anima del poeta»⁵⁰⁶. Ciò non toglie tuttavia che Petrarca, riprendendo una classificazione già invalsa nella cultura antica⁵⁰⁷, distingua il poeta ispirato «nato sotto così benigna stella, da poter bastare a se stesso senza bisogno di aiuto» da chi, privo «di così gran dono» conferito per grazia celeste deve contentarsi di ricorrere al "metodo delle api", effettuando una selezione di ciò che è stato prodotto da altri per realizzare una nuova composizione⁵⁰⁸. È questa la strada intrapresa da Zeusi e da tutti coloro che hanno mirato alla perfetta bellezza tramite l'*electio*, la scelta migliorativa del reale; Hollanda però percorre "altri monti" e "altre scale" e, con maggior aderenza alla filosofia di Platone, privilegia la creazione in preda al *furor* divino.

Petrarca gioca un ruolo fondamentale nella diffusione di questo concetto che nelle *Rime* viene esteso anche all'artista⁵⁰⁹. Nei due sonetti in cui si fa riferimento al ritratto di Laura realizzato da Simone Martini, echi platonici si fondono probabilmente ad altre suggestioni, per tracciare una teoria della creazione artistica, frutto non di una visione sensibile, ma di una contemplazione celeste, quale sarà anche quella di Hollanda:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, e la ritrasse in carte
per far fede quaggiù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo ⁵¹⁰.

L'ideale supremo di bellezza, Laura, si trova in Paradiso, trasposizione in chiave cristiana dell'iperuranio platonico, e si può cogliere solo attraverso un'immaginazione non offuscata dalla percezione dei sensi. Il motivo è presente nella *Rima* 78 (vv. 1-2), in cui l'"idea" scende dall'alto nella mente dell'artista che, come un vate, funge da intermediario tra il mondo celeste e il mondo terrestre, ove si trova Petrarca: «Quando giunse a Simon l'alto concetto | ch'a mio nome gli pose in man lo stile» ⁵¹¹.

La lezione platonica enfatizza la portata rivelativa della poesia, irriducibile all'effetto di una pura e semplice disciplina formale. La combinazione di motivi aristotelici e platonici sollecita la formazione di un'area semantica della creatività, fondata sull'ingegno umano sovraeccitato dall'impeto naturale, alle soglie della follia. Il concetto viene ripreso, nella *Genealogia deorum gentilium* (XIV, 7), da Giovanni Boccaccio che attraverso la nozione di *fervor* mira a sottolineare in maniera decisa la novità dei prodotti dell'invenzione poetica, contribuendo a consolidare l'alto prestigio del poeta, assimilato al teologo perché attraverso i dolci versi esprime recondite verità ⁵¹².

Nel Quattrocento, con le traduzioni dei dialoghi platonici ad opera prima di Leonardo Bruni⁵¹³ 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* l'anima, che prima contemplava le Idee come riflesse 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*. Questa teoria che in Platone si caricava di valenze etiche e metafisiche volte a distinguere l'amore "volgare", dedito ai piaceri sensibili, da quello "celeste", mirante a ripristinare l'unione primigenia con Dio, subisce ora alcune trasformazioni volte a privilegiare il ruolo della poesia.

Artefice di questa variazione concettuale è Marsilio Ficino nell'epistola *De divino furore*, scritta nel 1457 per il poeta Pellegrino degli Agli ⁵¹⁴. Riprendendo la distinzione platonica (*Fedro* 265b) dei quattro furori: l'erotico rivolto a Venere, il poetico alle Muse, il misterico a Dioniso e il profetico ad Apollo, Ficino si sofferma principalmente sul secondo, ritenendolo il migliore. Mentre nel dialogo di Platone

l'amore "celeste" è generato dalla visione della bellezza, ed ha il potere di risvegliare nell'anima umana il ricordo della sua vera origine e il desiderio di risalire al cielo, nell'interpretazione di Ficino un ruolo analogo viene assegnato alla poesia; di conseguenza il motivo del furore poetico diviene centrale nell'epistola, al contrario degli altri appena accennati nella conclusione. Riprendendo la distinzione platonica tra la poesia prodotta per abilità tecnica e quella frutto di ispirazione, Ficino tesse le lodi di quest'ultima, originata da quel divino furore che proviene dalle Muse e di conseguenza da Giove, principio e origine di tutte le cose ⁵¹⁵. In tal modo l'esaltazione del poeta ispirato s'iscrive all'interno di quell'armonia universale che regola analogamente il macrocosmo e il microcosmo, presupposto fondamentale perché si possa instaurare l'analogia tra la creazione divina e quella artistica. Tale parallelo è instaurato da Ficino in un opuscolo in volgare *De Dio et anima* contemporaneo all'epistola *De divino furore*, in cui riprendendo la teoria delle Idee insite nella mente divina, il filosofo si sofferma più esplicitamente sul motivo della creazione: «La sapientia è come uno immenso specchio, nel quale le similitudini di tutte le cose risplendono. Et come il pictore et ogn'altro artefice di tutte l'opere che dimostra nella steriore materia, ha prima et poi le immagini nella mente formate, così di qualunque cosa produce la divina potentia, la sapientia ab eterno in sé forma l'exemplo [...] Per la qual cosa gli exempli di tutte le cose eternalmente nella divina sapientia consistono. Onde la potentia a exemplo di sua sapientia e a fine di sua bontà crea il mondo» ⁵¹⁶. In questo passo la tripartizione della divina sostanza in potenza, sapienza e bontà, corrispondenti rispettivamente alla causa efficiente, esemplare e finale della creazione, è messa in relazione con le tre persone divine (Padre, Figlio e Spirito Santo) che Ficino attribuisce ad Ermete, determinando ancora una volta una contaminazione tra dottrine eterogenee che, in virtù della "prisca sapientia", egli sente affini.

L'epistola a Pellegrino degli Agli riscosse particolare successo a giudicare dai numerosi manoscritti e dalla traduzione "in toscano" a beneficio dei "volgari lettori" realizzata da un anonimo ammiratore ⁵¹⁷, per cui la teoria del *furore*, con le sue collusioni con il tema della divina follia del poeta, si diffuse rapidamente. Già Leonardo Bruni, che aveva tradotto il *Fedro*, espone la sua famosa esegesi della nozione platonica di *mania* ⁵¹⁸ in una lettera indirizzata al Marrasio ⁵¹⁹, e riprende il motivo nel suo *Inno a Venere*:

L'alma gentil, che su nell'alto seggio
 vidde beltade vera senza turba,
 poi giù quando s'inurba
 se simil vuole a quella alta e suprema,
 attonita la guata, e pare scema
 d'ogni altro senso e propinqua disia ⁵²⁰.

Ma dopo l'epistola di Ficino, la nozione di poeta ispirato diviene un *topos* ricorrente. Prendendo le distanze dalla poesia umanistica in cui il dibattito *furor/ars* costituisce uno dei capisaldi, l'umanista Michele Marullo sottolinea l'analogia tra il poeta e il vate, descrivendo nell'incipit dell'*Inno al Sole* il terribile momento dell'"entusiasmo", ovvero quando, con la mente in fremito e il corpo profondamente scosso, il poeta accoglie in sé il dio:

Quale nuovo furore sorprende la mia ispirazione? Perché improvvisamente la mente fremito e il petto mi risuona di un moto spaventoso? Quale grande tremore mi scuote le ossa... entra, manifestandosi dio, Apollo, e ispira possenti sentimenti e nel petto fortemente imperversa, smuovendolo con l'entusiasmo, e gli infuriati cuori sposa con la rabbia delle Baccanti e con l'agitazione anelante della mente ⁵²¹.

Accanto alle varie reminiscenze classiche (da Callimaco a Claudiano, da Orazio a Virgilio) la componente mistica è desunta dall'epistola ficiniana, come si evince anche più chiaramente dall'*Inno a Giove Ottimo Massimo*:

da quando, abitanti del cielo, lasciata la sede natale, entrammo in invalidi arti e membra terrene, obbligati a custodire, tenendola insieme, la mole del corpo. Infatti non appena, chiusi nelle tenebre e nel carcere inerte, il mortifero sonno della Stigia onda bevemmo, sfuggì dall'offuscato petto il solido vero, e al posto delle cose lievi ombre senza scopo abbracciammo, dell'antica patria e della vera ragione vuoti ⁵²².

Naturalmente il tema ricorre fra i vari componenti dell'Accademia platonica da Giovanni Pico della Mirandola (*Carmina* 1) – in cui proprio il *furor* diviene elemento discriminante tra una poesia come gioco letterario e un poesia altamente elitaria – a Poliziano che nella *Sylva Nutricia* (vv. 188-97) riassume l'esperienza poetica dell'intero secolo. Ma la cassa di risonanza della teoria ficiniana del *furor* furono alcuni scritti (*Præfatio in Virgilio*, 1462; *Proemio al Commento della Divina Commedia*; *Proemio al III libro delle Disputationes Camaldulenses*) di Cristoforo Landino ⁵²³, in cui parafrasando ampiamente l'epistola a Pellegrino degli Agli, l'umanista descrive le anime nelle sedi celesti, dove «come in lucidissimo specchio le idee e immagini di ciò che da Dio è prodotto contemplavano» ⁵²⁴ e alle quali, dopo la caduta nei corpi, possono ascendere in virtù del divino furore. 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 ⁵²⁵. Grazie all'anamnesi il poeta, invasato, può elevarsi alle forme invisibili della bellezza divina che poi esprime nella sua opera. Da

questo lungo *excursus* risulta chiaro come il concetto di *furor* divino fosse diffuso e ben noto negli ambienti filosofico-letterari di orientamento neoplatonico, da cui Francisco poté attingerlo per adattarlo, con un originale mutamento di rotta, all'attività dell'artista.

Nel *Da pittura antiga* troviamo molti di questi temi; in particolare acquista rilievo la definizione della pittura come «specchio in cui si riflette e si vede l'opera del mondo»⁵²⁶, poiché la metafora dello specchio come idea eterna di cui gli esseri e gli oggetti non sono che il riflesso⁵²⁷ è un concetto basilare del neoplatonismo cristiano e ricorrente nella filosofia medievale. Per Plotino (*Enneadi*, IV, 3, 11) l'immagine riflette come in uno specchio la cosa rappresentata e di conseguenza partecipa del suo modello, in virtù di quell'unione creata dal *noûs*. Ma tale specchio serve non soltanto per riflettere l'apparenza dell'aspetto materiale, bensì soprattutto per captare l'anima universale, cioè l'essenza spirituale delle cose, la loro stessa "divinità". A Firenze l'identificazione dello specchio con dio e con la salvezza divina era esposta chiaramente nei principali testi consultati da Hollanda⁵²⁸, tra i quali la traduzione italiana della *Storia Naturale* di Plinio ad opera di Cristoforo Landino (1476). Questo testo di estrema importanza per tutti gli artisti e i teorici, in quanto costituisce una delle poche fonti antiche superstiti sulle arti, viene reinterpretato da Landino all'insegna di Platone. Nella prefazione l'umanista spiega come lo spirito umano, ansioso di penetrare nel cosmo per diventare più saggio, si levi in volo attraverso le sfere celesti per incontrare il creatore che, come nitidissimo specchio, vede sia il visibile sia l'invisibile.

Ma il tema dell'ascesa delle anime a Dio, dopo la caduta nel corpo si riscontra anche nella tradizione ermetica e in particolare nella *Kore Kosmou* di Hermete Trimegisto⁵²⁹. In questo frammento tramandatoci da Stobeo – in cui fin dal titolo emerge il motivo centrale dell'anima come "pupilla del cosmo" – le anime, create per ammirare la bellezza dell'universo, vengono condannate ad incarnarsi quale punizione per la loro *vana curiositas*. Una volta prigioniere dei corpi, invano anelano a ripristinare la beata visione celeste. È comprensibile, quindi, che Landino nel Proemio alla *Commedia* di Dante – in particolare nel capitolo dedicato al furore divino –, quando afferma il desiderio delle anime di ascendere al cielo per ripristinare la primigenia comunione con Dio e contemplare le Idee, unisca al nome di Platone quello di Trimegisto – nonché quello degli altri antichi saggi Pitagora, Empedocle ed Eraclito – secondo il sincretismo avviato da Ficino.

Come ha rilevato Sylvie Deswarte-Rosa, attraverso l'interpretazione della metafora dello specchio, nel proemio della *Commedia*, Landino promuove l'entrata di Dante e della sua opera nella metafisica del *Fedro*, innalzando il poeta al pari dei *prisci theologi*, Trimegisto e Platone, e degli antichi poeti illuminati (Orfeo, Lino, Omero, Pindaro,

Ennio, Virgilio), capaci di attingere alla reminiscenza e di descrivere le Idee divine ed eterne che contemplanano nello specchio perfetto di Dio prima di nascere⁵³⁰. Fu quest'assimilazione tra l'immagine dantesca dello specchio e la metafisica platonica che probabilmente condizionò Michelangelo⁵³¹ e Hollanda, inducendoli a visualizzare la relazione tra Dio e anima nella forma di una creazione artistica⁵³². Hollanda conosceva la teoria della reminiscenza presentata da Landino e nei *Dialoghi romani* afferma che la buona pittura non è altro che rimembranza della pittura divina⁵³³.

Questa teoria della creazione poetica come estasi divina, in effetti, ha una forte influenza sulla poesia di Michelangelo che ebbe modo di recepirla sia dalla tradizione lirica quando, ventenne a Bologna, leggeva per il cardinale Aldovrandi le opere di Dante, Petrarca e Boccaccio⁵³⁴, sia dai contatti con la cerchia neoplatonica di Lorenzo il Magnifico. Ad esempio, nel madrigale *Per fido esempio alla mia vocazione*⁵³⁵, Michelangelo riprende i temi cari alla tradizione neoplatonica:

Per fido esempio alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza,
che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
S'e' giudizi temerari e sciocchi
al senso tiran la beltà, che muove
e porta al cielo ogni intelletto sano,
dal mortale al divin non vanno gli occhi
infermi, e fermi sempre pur là d'ove
ascender senza grazia è pensier vano.

La conoscenza della bellezza è innata, e costituisce una guida per tornare a contemplare Dio, in cui si riflettono, come in uno specchio, i modelli di tutte le cose, in modo da poterle riprodurre con la pittura e la scultura. Gli "occhi infermi" sono gli occhi del corpo, limitati alla conoscenza sensibile e all'imitazione della natura, mentre gli "occhi spirituali" presiedono alla contemplazione celeste e alla realizzazione delle opere nella materia terrena. Si verifica così una collaborazione tra vita attiva e contemplativa, che con Hollanda diventerà una «contemplazione attiva»⁵³⁶, riconciliando, in tal modo, i due aspetti platonici dell'anima, le due ali, di cui parla Landino nel proemio alla sua edizione commentata della *Divina Commedia*.

Rispetto ai petrarchisti del XVI secolo, Michelangelo non si distingue solo per il linguaggio più concreto e più aspro, ma anche per una maggiore aderenza ai motivi concettuali che, nella sua poesia, trovano terreno fertile per maturare⁵³⁷. Infatti grazie all'esperienza della pratica artistica, quelle che in Petrarca erano suggestioni neoplatoniche si

trasformano in Michelangelo in una potente teoria della creazione artistica il cui cantore sarà Francisco de Hollanda.

Se nell'elaborazione di questa teoria Francisco deve molto al ruolo mediatore di Michelangelo, non sono da escludere contatti diretti con altre fonti letterarie e filosofiche. Sia che abbia letto le *Rime* di Petrarca in patria, sia che ne sia venuto a conoscenza in Italia, Hollanda ha mutuato molti concetti dalla poetica petrarchesca, tentando anche in questo caso di strutturare la sua teoria pittorica su qualche grande modello, e ha adattato all'attività dell'artista nozioni che, per tradizione, connotavano quella del poeta.

Nel XV capitolo del *Da pintura antiga*, dedicato in modo specifico al concetto di Idea nella pittura, ricorrono molti temi platonici mutuati dall'ambito letterario e filosofico: 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»⁵³⁸.

Il motivo della contemplazione con “gli occhi interiori”, ricorrente negli scritti dei teologi medievali, riconduce la pittura ad una dimensione mistica. Plotino, che per primo lo introduce in un contesto filosofico, riprende questa idea dall'esperienza degli iniziati ai misteri di Iside⁵³⁹, cui aveva personalmente partecipato. Il neofita, in attesa di consacrazione, contempla l'immagine della divinità, finché in estasi penetra nei recessi del santuario per unirsi con il dio: «quasi rapito o ispirato, è entrato silenziosamente nella solitudine e in uno stato che non conosce turbamenti, e non si allontana più dall'essere di Lui [...] Egli ha trascorso ormai le stesse cose belle, anzi, ha trascorso il Bello stesso e il coro delle virtù: è simile ad uno che, entrato all'interno del penetrale, abbia lasciato dietro di sé le statue collocate nel tempio, quelle statue che, quando egli uscirà nuovamente dal penetrale, gli si faranno avanti per prime, dopo aver avuto l'intima visione e dopo essersi unito non con una statua, con una immagine, ma con Lui stesso: quelle statue che sono, dunque, di secondo ordine. Quella però non fu una vera visione, ma una visione ben diversa, un'estasi [...] solo così si può vedere ciò che v'è nel penetrale; ma se si guarda in altra maniera tutto scompare»⁵⁴⁰. Per Plotino solo l'immagine contemplata con gli occhi dello spirito, in condizione di estasi, può adempiere alla sua funzione suprema di rivelare il riflesso dell'Intellegibile.

In conformità con queste dottrine filosofico-letterarie, Francisco as-

simila 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 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»⁵⁴¹.

L'artista melanconico

Nei *Dialoghi romani* Francisco difende i grandi e valenti pittori dalle «mille menzogne» diffuse dagli invidiosi, che spesso li definiscono «strani», «fantastici» e «capricciosi», e giustifica la loro asocialità, ascrivendola non a superbia, ma ad un fine intelletto, continuamente dedito ad «alte immaginazioni», che li induce alla solitudine per rifuggire «l'inutile conversazione degli oziosi» dato che «trovano pochi ingegni degni della pittura»⁵⁴². È possibile scorgere nel pittore che il portoghese difende con tanto calore il ritratto dell'artista melanconico.

L'artista diviene “melanconico” nel Cinquecento, quando comincia a fare proprie attitudini intellettuali e di vita che la tradizione filosofico-letteraria di ascendenza antica attribuiva alle “personalità di eccezione”. Questa immagine, con le sue peculiari caratteristiche, viene stigmatizzata in alcuni popolari versi del poema enciclopedico *La nuova Sfera* (Firenze, 1514) di Fra' Giovanni Maria Tolosani:

Il maninconico è freddo ed asciutto
Come la terra, e sempre ha il core amaro,
Resta pallido e magro e par distrutto
Ed è tenace, cupido e avaro:
E vive in pianto, pena, doglia e lutto,
Ed a sua infermità non è riparo:
è solitario e pare un uom monastico,
senz'amicizia, ed ha ingegno fantastico⁵⁴³.

I primi due versi rimandano alle origini mediche della melanconia e si ricollegano alla teoria degli umori. I successivi delineano l'aspettotrandato del *boehmien ante litteram*, e i connotati morali della tristezza e dell'avarizia, un vizio che però non sempre è attribuito al melanconico, anzi spesso si preferisce sottolineare la generosità e la magnanimità del grande artista. E infine la solitudine creativa, la condizione di raccoglimento indispensabile per favorire la libera espressione della fantasia. A delineare questa figura convergono molteplici fonti, fuse e rielaborate nel corso del tempo, finché nel Rinascimento se ne appropriano gli artisti per rivendicare la propria individualità e libertà creativa contro il livellamento cui li costringevano le corporazioni artigiane.

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 cholé*), di conseguenza l'eccesso dell'una o dell'altra genera la malattia⁵⁴⁴. 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, 1): «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento “melanconico” – ovvero atrabiliare»⁵⁴⁵. 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»⁵⁴⁶.

Mettendo in risalto la componente caratteriale, Aristotele aveva già individuato i vari effetti che la complessione atrabiliare può causare nei diversi soggetti: se è fredda provoca sindromi depressive, se è calda stati euforici. Questa ambivalenza caratterizza il ritratto del melanconico: i confini tra genio e pazzia si toccano e se la melanconia è lo *status animi* che consente all'uomo di elevarsi alle maggiori altezze, può anche sprofondarlo nel baratro della frustrazione. Francesco Petrarca esprime chiaramente questi conflitti interiori nell'*Epistola metrica a Zoilo* dove, se riconosce ai poeti «una certa forza d'animo divina», ammette anche che «la mente esaltata può uscire di senno» e, «proiettata al di sopra di sé, canterà nobilmente», ma ritiene che non esiste «alcun ingegno se non mescolato alla pazzia»⁵⁴⁷. Sebbene Petrarca adotti la nozione medievale e semi-teologica di *acedia* – *status animi* oscillante tra il peccato e la malattia – il suo bisogno di solitudine, per meditare lontano dai *romores* del volgo, è indice di quel temperamento cui nel Rinascimento sarà dato il nome di melanconico o saturnino, dato che Saturno, caratterizzato da un comportamento lento, grave, solenne e terribile, è l'astro-dio preposto a guidare gli spiriti alla visione delle cose più alte e nascoste.

Il collegamento tra i quattro umori, i quattro corrispettivi temperamenti (sanguigno, flemmatico, collerico, melanconico) e i quattro pianeti principali risale agli scrittori arabi del IX secolo e si diffuse in Occidente grazie ad alcune traduzioni nel XII, ma Saturno si configurò subito come quello più importante. A questa prestigiosa investitura, contribuì pure Dante, descritto da Boccaccio come «malinconico e pensoso»⁵⁴⁸, il quale, nel XXI canto del *Paradiso*, pone proprio nella sfera di Saturno le anime speculari, guidate da Pier Damiani e San Benedetto, e da questa stella fa innalzare la scala splendente della contemplazione fino alla visione della divinità⁵⁴⁹.

Ma colui che diede forma all'idea del melanconico come uomo di genio, quale si diffuse in Europa durante il Rinascimento, fu Marsilio Ficino. Nel *De vita triplici* (1489), fondendo medicina e astrologia, Fi-

cino indica ai letterati e a tutti i *sacerdotes musarum* le condizioni in cui l'attività intellettuale si può svolgere nel migliore dei modi (libro I: *De vita sana*), come prolungare la vita per percorrere la lunga e difficile strada che porta alla verità (libro II: *De vita longa*) e infine i favori che il sapiente può trarre dal cielo per rendere la sua vita più sana e la sua attività più fruttuosa (libro III: *De vita cœlitis comparanda*). All'interno di questo schema inserisce la sua analisi sulla melanconia che da un lato è ritenuta, secondo la tradizione medica antica, una malattia con i suoi sintomi e le sue terapie, dall'altro, accogliendo fonti filosofiche e astrologiche, è considerata un dono divino.

Il punto di forza della riflessione ficiniana consiste nell'aver fuso la dottrina platonica della *divina mania* con la *melanconia* aristotelica dell'"uomo d'eccezione", facendo del melanconico un ingegno pari a dio: «alcuni melancolici talvolta superano in ingegno tutti gli altri uomini, tanto da sembrare non umani, ma piuttosto divini»⁵⁵⁰. Pertanto la concezione del melanconico come artista geniale ha come presupposto le varie sedimentazioni intellettuali che consentono di leggere il testo aristotelico fuori della propria matrice essenzialmente diagnostica e d'inserirlo nel contesto della speculazione platonica e neoplatonica, attraverso la meditazione di Ficino. Sulle tracce del filosofo vari teorici elaborano un sistema di corrispondenze fra le muse, i pianeti e i diversi generi poetici o artistici; così Mario Equicola, nella sua opera postuma *Istituzione al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* (1541), Francesco Patrizi, nel *Discorso della diversità dei furori poetici*, e soprattutto Gian Paolo Lomazzo, che nell'*Idea del tempio della pittura* prospetta un'immagine architettonica sorretta da sette pilastri, ad ognuno dei quali è subordinato un pianeta ed è connessa una Musa ed un particolare aspetto della pittura (disegno, colorito, etc.) rappresentato da un grande artista.

Nel Rinascimento si diffuse così la convinzione che solo il temperamento melanconico era capace dell'entusiasmo creativo descritto da Platone. Si forma un sincretismo in cui la ripresa della nozione centrale di *Problemata*, la categoria del genio psicosomaticamente fondata sull'umore melanconico, viene fusa ad altri elementi estranei al testo, determinando una proiezione simbolica che dall'Umanesimo italiano si diffonde in tutta Europa.

Gli artisti scorgono nella "melanconia" un modo per rendere la loro arte assimilabile alle attività contemplative più alte. Michelangelo è colui che più d'ogni altro incarnò questo modello, come dichiara in un famoso verso scritto in tarda età: «La mia allegrezza è la malinconia | E 'l mio riposo son questi disagi» e come dimostra la sua vicenda biografica ricca di aneddoti che ne mettono in rilievo il carattere irritabile ed eccentrico⁵⁵¹, la variabilità d'umore, l'amore per la solitudine⁵⁵², la terribilità creativa. Sono connotati che presentano quel-

la duplicità tradizionalmente insita nel temperamento melanconico, oscillante tra genio e follia. D'altro canto lo stesso Michelangelo usò la parola "pazzia" per definire il proprio stato d'animo, riferendosi alle sue anticonformistiche ossessioni. Tuttavia il termine si porta dietro le suggestioni platoniche della *divina mania*, connotando quella condizione di frenesia ispirata che molti artisti del Rinascimento, da Piero di Cosimo a Pontormo, amarono attribuirsi.

Il ruolo assunto da questa nuova figura è conforme a quella generale evoluzione che sembra aver trasferito, a partire dalla fine del XV secolo, le nozioni elaborate dall'Accademia platonica agli artisti consapevoli della loro dignità intellettuale. In realtà Ficino che mai mostrò interesse per le arti ⁵⁵³, riferisce il temperamento melanconico agli studiosi e agli intellettuali (inclusi il poeta e il teologo), ma mai agli artisti, che invece sono inclusi tra gli uomini d'eccezione del testo aristotelico. D'altro canto non si può presumere che gli artisti del XV e del XVI secolo potessero leggere in latino il *De vita o Problemata*, tradotto dal greco da Teodoro di Gaza ⁵⁵⁴. Tuttavia è certo che queste nozioni circolavano negli ambienti culturali del tempo; e sicuramente ne era a conoscenza Michelangelo che gravitava nella cerchia di Lorenzo il Magnifico ⁵⁵⁵.

Già dieci anni dopo la morte di Ficino, Agrippa di Nettensheim nel suo *De occulta philosophia*, che molto mutua dal Cabalismo fiorentino e dalla filosofia neoplatonica, include tra i melanconici anche gli uomini di immaginazione e gli artisti. E una riflessione sul temperamento saturnino, oscillante tra l'angelo e il demone, si trova nel *De cognitione et vittoria di se stesso* (Milano, 1531) del domenicano Battista da Crema, in cui l'interesse del frate si concentra sul motivo della solitudine, quale condizione favorevole al raccoglimento interiore e all'elevazione spirituale.

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; un'intera passerella di artisti melanconici si trova nelle *Vite* del Vasari, e a questa tipologia si può ricondurre il ritratto del pittore ideale tracciato da Francisco de Hollanda, sebbene egli non faccia esplicito riferimento ai testi di Ficino e Aristotele. Il tratto peculiare dell'artista olandese è l'eccezionalità e la conseguente rarità. Per essere un vero pittore, infatti, non basta saper usare i pennelli ⁵⁵⁶, ma occorre una particolare facoltà, una grazia divina conferita 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» ⁵⁵⁷.

Nell'aspetto fisico trascurato e nell'atteggiamento schivo e solitario, il pittore di Francisco si mostra conforme al modello del "melanconico" («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»⁵⁵⁸); di conseguenza si pone agli antipodi rispetto all'altra tipologia in voga tra XVI e XVII secolo, quella dell'"artista cortigiano", che pure sotto altri aspetti Hollanda sembra accogliere⁵⁵⁹.

Questo modello era stato lanciato dal *Cortegiano* (Venezia, 1528) di Baldassar Castiglione, in cui l'artista, al pari dell'uomo di corte, si diletta di varie attività mondane tra le quali la pittura, sempre operando con "sprezzatura"⁵⁶⁰. Tale virtù che consente di compiere qualsiasi cosa, apparentemente col minimo sforzo, diviene l'elemento peculiare di quell'eleganza raffinata che caratterizza l'uomo di corte. Anche Francisco la ritiene una qualità importantissima, superiore a tutte le altre, ma sorprende che a sostenere questa tesi, nei *Dialoghi romani*, sia proprio l'anti-cortigiano Michelangelo⁵⁶¹. Quest'opera che da Castiglione mutua molte delle sue tematiche (l'utilità della pittura, il disegno come fonte delle altre arti, il paragone tra pittura e poesia, le grottesche), anche strutturalmente adotta la forma più idonea a rappresentare le conversazioni mondane. Di conseguenza Michelangelo, che ne è il protagonista più illustre, viene insignito di un ruolo che mal si confaceva al suo ombroso carattere. Ma se nei *Dialoghi romani*, Hollanda sembra accogliere il modello dell'"artista cortigiano", in altri scritti traccia un chiaro ritratto del "melanconico".

La distanza tra le due tipologie emerge dal *Dialogo di Pittura* (1548) del padovano Paolo Pino, il cui ritratto del perfetto pittore segue la falsariga di Castiglione. Nell'aspetto questo "pittore-cortegiano", aggraziato e di buone maniere, è ben lontano dall'aspra selvatichezza del melanconico: non deve indossare «drappi lerci e camise succide», ma abiti disegnati con sobria eleganza⁵⁶², secondo il ritratto del pittore ben vestito che lavora ascoltando musica, descritto da Leonardo⁵⁶³. Ma soprattutto Pino invita l'artista ad astenersi dal cibo e dalla libidine, attività in cui invece indulge frequentemente il melanconico. Per Pino la melanconia non ha valore positivo, ma è una sorta di malattia connessa alla vita sedentaria e dedita alla speculazione («con le virtù naturali affisse nell'idea»); per sconfiggerla consiglia come rimedio l'attività fisica (cavalcare, giocare a palla, lottare, camminare a lungo) che favorisce la digestione e rallegra lo spirito⁵⁶⁴. Il collegamento tra melanconia e attività intellettuale era stato chiaramente espresso da Ficino nei capitoli del *De vita* (I, 5 e 6) in cui si richiama espressamente ad Aristotele. Anche Vasari ritiene (*Vita di Pellegrino da Modena*) la melanconia una conseguenza della vita sedentaria e dell'attività intellettuale⁵⁶⁵ ma, a differenza di Pino, considera gli effetti be-

nefici che può avere sul lavoro degli artisti: l'estrema diligenza, la precisione e la fantasia sfrenata. Tuttavia, accogliendo il modello dell'artista cortigiano, non condivide il comportamento solitario ed eccentrico, tranne nel caso di Michelangelo e parzialmente di Pontormo.

Le due tipologie del "cortegiano" e del "melanconico", pur mirando entrambe alla nobilitazione intellettuale e sociale dell'artista, percorrono strade antitetiche: l'uno aspirando all'assimilazione col principe, imprigiona l'artista in una trama di rapporti sociali basati sull'ipocrisia e lo costringe ad adottare maniere aggraziate ma finte, l'altro tendendo all'identificazione col genio e col dio, gli conferisce la più totale libertà d'azione che, se sul piano sociale si traduce in un comportamento eccentrico, su quello artistico scioglie le briglie alla fantasia. Francisco de Hollanda sceglie la seconda strada e nel *Da pintura antiga*, traccia un'immagine dell'artista divino che sembra ritagliata sulla figura di Michelangelo⁵⁶⁶, il quale nelle sculture della Cappella dei Medici aveva infuso il proprio spirito malinconico⁵⁶⁷. Le biografie concordano nel raffigurarlo burbero e altero, solitario ed alieno alle convenzioni sociali; ed è significativo che Lomazzo nell'*Idea del Tempio della Pittura*, individuando le corrispondenze tra gli astri e i sette artisti, "governatori" dell'arte, ponga Michelangelo sotto l'influenza di Saturno.

Coerentemente a questa tipologia di artista, la creazione per Francisco deve essere solitaria: «Conviene 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»⁵⁶⁸. In una «casa vuota di gente» l'artista comincia a «tracciare le prime linee e tratti della sua opera, con lo stilo o con un carbone, senza che assolutamente nessuno sia presente»⁵⁶⁹. Si può fare rara eccezione per qualche servo addetto ad assolvere le eventuali necessità del disegnatore o del principe che viene ritratto. Ma sarebbe preferibile evitare qualsiasi presenza che possa turbare la concentrazione, pertanto un sovrano saggio e, in un certo senso, familiare con le arti, per venire incontro a questa esigenza, si presta all'insolito compito di collaborare con l'artista, reggendogli lo specchio e altri strumenti di lavoro⁵⁷⁰. Nella fase della creazione l'artista diviene sovrano e il principe non disdegna di divenirgli assistente: uno scambio di ruoli che diviene possibile solo nel momento in cui viene riconosciuta una parità intellettuale.

La concentrazione è condizione indispensabile per cogliere l'Idea, in accordo con Leonardo, secondo il quale «il pittore dev'essere solitario e considerar ciò ch'esso vede e parlare con sé»⁵⁷¹. Ma soprattutto la solitudine meditativa è uno dei tratti distintivi tra il semplice artigiano e il vero artista: se il primo, dedito ad un lavoro meccanico, può lavorare per molte ore in modo continuativo, il secondo ha bisogno di lunghe pause di riflessione, poiché si tratta di un'attività princi-

palmente intellettuale. Infatti, come afferma Leonardo, «gl'ingegni elevati talor che manco lavorano, più adoperano; cercando con la mente l'invenzioni, e formandosi quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute nell'intelletto»⁵⁷² e sono celebri i lunghi momenti di meditazione che si concedeva tra un ritocco e l'altro, quando lavorava al *Cenacolo*. Anche Vasari⁵⁷³ afferma che l'arte, come un'innamorata, pretende l'assoluta concentrazione dell'uomo, pertanto la solitudine lungi dall'essere imputata a «fantasticheria et a stranezza» diviene *condicio sine qua non* per la creazione artistica⁵⁷⁴.

La solitudine quindi è indispensabile per l'artista melanconico e ne è anzi uno dei suoi tratti caratterizzanti come mostra l'iconografia del tempo: il personaggio seduto con la mano alla mascella che, nell'arte antica, rappresentava la posa convenzionale del lutto e della tristezza e nel Medioevo divenne il simbolo della meditazione, fu utilizzato nel Rinascimento per raffigurare la riflessione solitaria del filosofo e indicava, in modo emblematico, il momento saturnino della concentrazione⁵⁷⁵. Nella *Scuola di Atene* di Raffaello, la figura identificata con Michelangelo è solitaria e assorta⁵⁷⁶, secondo una posa resa celebre nella famosa incisione di Dürer, *Melanconia I* (1512).

Questo atteggiamento è tipico dei "nati sotto Saturno"⁵⁷⁷, l'astro della vita contemplativa, poiché secondo gli astrologi ciascuno è indirizzato naturalmente dal cielo ad una determinata attività. Sebbene Ficino mostri delle riserve verso il determinismo astrologico che tendeva ad 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 destinato⁵⁷⁸. In realtà la teoria del *genus* ha origini classiche, poiché sia i Greci sia i Latini ritenevano che fin dalla nascita ciascuno avesse un genio protettore⁵⁷⁹.

Il motivo della predestinazione si prestava ad arricchire l'immagine del melanconico ed era accolta da molti artisti. Leonardo insisteva che la pittura non può essere insegnata a chi non sia portato dalla natura e Pietro Aretino, sostenitore del genio artistico innato⁵⁸⁰, 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»⁵⁸¹, concezione condivisa anche dall'amico Lodovico Dolce, nel *Dialogo della Pittura* (1557)⁵⁸². 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 fascie, l'invenzione, e la grazia dell'arte»⁵⁸³.

Anche Francisco de Hollanda sottolinea con insistenza le “doti innate” che pongono l’artista su un piedistallo di eccezionalità e rarità: l’artista è un predestinato da Dio e nessun sapere acquisito può conferirgli quell’aureola che si possiede solo per grazia divina⁵⁸⁴: «Forse sembrerà che qualsiasi 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»⁵⁸⁵. Naturalmente per Francisco l’influsso celeste non rimanda ad un determinismo astrologico di tipo pagano, ma ad una nascita che avviene, cristianamente, sotto gli auspici della “grazia”: «E non soltanto conviene al pittore, per essere perfetto e abile in tale scienza tanto profonda, nascere con una nuova Grazia di Dio e con indole naturale e rarissima»⁵⁸⁶. Inoltre la predisposizione familiare non è priva di influenza sulle sorti del giovane pittore, per cui Francisco aspira ad una “nobiltà” non di sangue o di rango sociale, ma di intelletto: «ma ancora ritengo che sia necessario che suo padre e sua madre abbiano un certo lume di ingegno in questa o in altra qualsivoglia nobile arte, o qualche altra eccellenza di virtù, perché, per essere degno di essere pittore, è mestiere nascere pittore, poiché il dipingere non si impara, ma soltanto si può credere che l’uomo nasca soltanto dotato in esso; e ciò avviene senza che si sappia come, poiché ritengo che sia già infuso nell’innocente bimbo che deve essere famoso in questa professione, e che in lui sia riposta tutta la profondità del sapere che poi vi si deve scoprire, quando sarà il tempo di esercitarlo e di scoprirlo»⁵⁸⁷.

Sebbene la dialettica *ingenium/ars* sia frequente nella letteratura classica, forse si può azzardare un’analogia con la famosa pagina del trattato retorico *Sul Sublime* dello Pseudo Longino (I sec. d. C.): «il genio è una facoltà innata che non si può insegnare; e c’è una sola arte per acquisirlo: averlo sortito dalla natura»⁵⁸⁸. Il testo, che fu retrospettivamente considerato come un’anticipazione del genio romantico, ebbe fortuna soprattutto a partire dal Seicento. Tuttavia sembra che fosse abbastanza noto nel Rinascimento – anche prima che Francesco Robortello desse alle stampe nel 1554 l’*editio princeps* del testo greco – grazie ad una traduzione latina, rimasta inedita, attribuibile al celebre umanista e bibliotecario romano Fulvio Orsini e probabilmente nota ai Farnese e a Michelangelo⁵⁸⁹.

Celeberrimo è il passo in cui Longino esemplifica lo stile sublime attraverso la semplice potenza dell’imperativo biblico *Fiat lux*, un tema che, come si è visto, caricandosi di suggestioni provenienti dalla metafisica della luce, svolge un ruolo significativo nel *Da pittura antiga*, dove la stessa pittura è definita «una luce che inaspettatamente in un luogo oscuro mostra le opere che prima non erano conosciute»⁵⁹⁰; in

modo analogo, la caratteristica più rilevante della poesia è la *perspicuitas* che consente di rendere, in un certo senso, “visibile” e di “porre sotto gli occhi” degli ascoltatori l’oggetto poetico⁵⁹¹, per cui, secondo Longino, il poeta, che viene sollecitato da un forte moto interiore, compone i suoi canti in una dizione più luminosa.

In realtà le affermazioni di Longino riprendono la teoria platonica dell’entusiasmo poetico che, essendo ampiamente diffusa negli ambienti umanistici poteva giungere a Francisco anche tramite altri canali, tuttavia l’ipotesi dell’influsso del *Sublime* sulla sua teoria artistica – forse attraverso lo stesso Michelangelo – non si basa solo sulla teoria del genio innato, ma anche sulle caratteristiche etiche che l’artista deve possedere. Se l’artista malinconico generalmente conduce una vita sregolata, è dedito ai vizi e può indulgere nel crimine, per Francisco è fondamentale che il vero pittore mantenga una condotta morale corretta, nonostante gli siano concesse licenze impensabili all’uomo comune: «Si conviene al raro disegnatore prendersi alcune libertà e riguardi, sia nella conversazione informale che nelle altre situazioni libere che gli richiede la sua discrezione e l’occuparsi del proprio intento, tutte cose che non sono lecite ad altro uomo ozioso. Ma deve essere molto discreto e accorto, virtuoso e moderato, tanto in tutte le sue cose e consigli, come nella ragione delle sue opere»⁵⁹².

Il pittore ideale per Hollanda è un uomo dall’animo grande e generoso⁵⁹³, secondo i modelli tramandati dalle fonti antiche: Seneca legava strettamente lo stile all’*ethos* dell’autore, un tema ripreso da Francesco Petrarca in una delle sue *Familiari*: «index animi sermo est»⁵⁹⁴. Anche per Longino il sublime non è solo un *genus scribendi*, ma un *genus vivendi*, un comportamento incentrato sulla *megalofrosyne*, ma se l’umanista si limitava ad individuare una stretta corrispondenza tra discorso e animo, nel retore antico tale relazione si carica di una sacralità soprannaturale: il sublime è l’eco della grandezza interiore (cap. 9.2) e la grandezza interiore è la traccia del divino in noi. Per Longino il sublime, in quanto espressione della *magnanimitas*, è una qualità soggettiva che riguarda il comportamento ed ha valenza esistenziale, prima ancora che stilistico-letteraria; in Hollanda, invece, le due linee si fondono, poiché «la magnanimità (che non può stare in alcun uomo di bassa estrazione)» diviene il presupposto indispensabile per compiere «le grandi imprese e opere che conviene fare al pittore», poiché «un pittore codardo e pusillanime [...] non farà mai cosa di fama»⁵⁹⁵. Su queste basi il portoghese fonde la sua concezione elitaristica della pittura, avallandola con la testimonianza degli antichi che riservavano tale arte solo ai nobili e ai liberi⁵⁹⁶.

Non sembrano molto lontane dalle pagine in cui Longino indica, tra le fonti congenite del sublime, lo slancio esuberante dei pensieri e il *pathos* trascinate e ispirato, le immagini con cui Hollanda descrive

la potenza creativa dell'artista che «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 sembra che voglia allagare i campi, così il suo ingegno sgorgherà in fiumi e ruscelli»⁵⁹⁷.

Se la “metafora della fonte” è un *topos* ricorrente per indicare l'origine della creazione artistica⁵⁹⁸, in questa pagina la stessa metafora asurge, per le sue connotazioni terribili e devastanti, ad una “dimensione sublime”: 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 facoltà inventiva dell'artista che, ispirato dalla fantasia, si accende e ancora una volta “esplosione” nell'impeto della creazione: «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 trattenerci dallo scoppiare in esplosioni e fiamme, come una bombarda scoppiata»⁵⁹⁹.

Ne viene fuori il ritratto di un artista eccezionale, le cui doti non comuni sono già presenti, sebbene ancora non si scorgano, fin dai primi anni di vita: «E dico che quello stesso esercizio sta già in quella creatura, quando sta piangendo in braccio a sua madre; ciononostante è così nascosto agli occhi dei mortali, che non lo colgono né possono vederlo, e quella pietra preziosa di quell'ingegno è già nascosta nel bambino, come vediamo il frutto nascosto nei rami secchi e nei sarmenti, e molte altre cose che non vediamo, pur quando le vediamo»⁶⁰⁰. Ma con la crescita si comincia a manifestare la differenza con i ragazzi comuni, lasciando intravedere talvolta il barlume di quella genialità che proviene dal cielo: «La sua puerizia non sarà tanto occupata nei giochi quanto quella degli altri ragazzi; e subito comincerà a lanciare qualche barlume della luce che per grazia gli è stata data dal cielo; e nell'adolescenza già il suo ingegno deve superare e cancellare tutti quelli degli altri della sua patria e delle altrui; ed esso crescerà con lui con tanta forza che ciò che nella vita maggiormente amerà, senza alcun segno di interesse, sarà l'arte. In questo sognerà, in questo starà desto, in questo porrà tutto il suo piacere e felicità, senza mai prendere in considerazione nessun dispiacere né scomodità tra quelli per cui continuamente vede soffrire gli altri pittori ignoranti»⁶⁰¹.

Si delinea così in modo sempre più netto la differenza tra l'artista perfetto, il genio, e il volgo di pittori ignoranti e di gente comune. Però sempre in linea con Longino⁶⁰², dopo aver esaltato la potenza dell'ingegno e la grandezza morale, Francisco ammette che il talento non può esplicare tutte le sue potenzialità se non viene educato dall'arte, un tema presente anche nella poetica di Orazio⁶⁰³: «La natura, di cui parlo, deve accompagnarsi con tanto studio ed esercizio quan-

to gliene richiede il gusto che sarà molto; e non smetterà nel suo studio di esaminare e sperimentare tutti i modi, che si inventano in pittura ed in scultura, di giorno e anche tutte le notti, che sono il momento di studiare di più»⁶⁰⁴. Conciliando la nozione dell'artista ispirato con quella dell'artista dotto, riportata in auge nel Quattrocento da Leon Battista Alberti, Francisco afferma la necessità del sapere letterario per raggiungere la perfezione artistica: «E allora da se stesso apprenderà la lezione della poesia e quella delle lettere che facilmente, come ad un Signore, gli saranno richieste e senza le quali non potrà perseguire la difficile perfezione»⁶⁰⁵. Tuttavia è indubbio che l'*ingenium* abbia un ruolo preponderante sull'*ars*: «un grande ingegno [...] e un carattere vale di più di tutto il lavoro del mondo; ma non per questo basta nascere con esso soltanto; ma subito devono aiutarlo l'arte e la scienza ed il costume, senza i quali il più grande ingegno fra gli uomini non avrebbe alcun vigore; ma piuttosto, assai più che mancare d'arte, che ci si può procurare con la fatica e col tempo, non si deve mancare di un dono naturale, dato da Dio»⁶⁰⁶. Proprio questa componente innata e divina costituisce la prerogativa indispensabile dell'artista perfetto, per cui non basta ritenere di avere ingegno per essere pittore «perché quei nobiluomini e quelle persone d'ingegno, anche se fossero stati ad imparare per cent'anni, mai avrebbero potuto essere grandi pittori»⁶⁰⁷.

Francisco de Hollanda eredita il dibattito antico tra doti innate e doti acquisite e, coerentemente con la sua teoria della creazione artistica, incentrata sulla nozione di Idea infusa da Dio, privilegia le prime sulle seconde. In tal modo, 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.

Note

¹ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee* (1976), trad. it. Palermo, Aesthetica, 2002⁴.

² Ch. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746), trad. it. Palermo, Aesthetica, 2002⁴.

³ A. Baeumler, *Estetica*, (1934), trad. it. Padova, Edizione di Ar, 1999, p. 17.

⁴ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 1996².

⁵ F. d'Olanda, *I Trattati d'arte*, trad. it. Livorno, Sillabe, 2003 (testo a cui si rimanda per tutte le successive citazioni dalle opere di Fracisco de Hollanda).

⁶ M. Carbone, *Tra eidos ed eidolon*, in appendice a E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* (1922-23), trad. it. Milano, Raffaello Cortina, 1998, pp. 50-51.

⁷ E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, cit., p. 13.

⁸ L'artista è posto da Platone sullo stesso piano dell'indovino e del sofista, poiché la loro arte non si fonda sulla conoscenza (*Filebo* 44c). Sia il sofista con le parole, sia l'artista con i colori mirano non alla verità, ma all'apparenza, servendosi di immagini ingannevoli (*Sofista*, 233c-234c). Per i riferimenti a Platone è stata utilizzata, quando non diversamente indicato, l'edizione Laterza delle *Opere Complete*, Roma-Bari, 2003. Sulla dottrina delle idee si veda il saggio di D. Ross, *Platone e la teoria delle idee* (1951), Bologna, Il Mulino, 1989.

⁹ Platone, *Repubblica* x, 602a-b.

¹⁰ E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, cit., p. 13.

¹¹ Il luogo in cui si matura la riflessione di Cassirer sul "problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone" è la "Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg", la straordinaria "biblioteca per la scienza della cultura", ideata, organizzata e diretta da Aby Warburg ad Amburgo, città in cui Cassirer, già maturo per età e produzione scientifica, era stato chiamato nel 1919 per insegnare nell'università di recente istituzione. Tale riflessione s'incontra con le parallele ricerche degli studiosi dell'Istituto Warburg con i quali Cassirer stabilirà una produttiva e reciproca influenza. Particolarmente fecondo si rivela il rapporto con un giovane collega di storia dell'arte nella medesima università, Erwin Panofsky, che più di altri ricercatori della Biblioteca era attento alle implicazioni filosofiche degli studi sull'arte, prevalentemente medioevale e rinascimentale. Cfr. M. Ghelardi, *Recondite armonie: Idea di Erwin Panofsky*, prefazione a E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, cit., p. xii e ss., e M. Carbone, *Tra eidos ed eidolon*, cit., p. 61 e ss.

¹² Inizialmente il testo doveva essere pubblicato insieme alla conferenza di Cassirer per evidenziare anche esteriormente la stretta relazione tematica. Poi a causa delle corpose note e degli estratti da fonti indispensabili per esplicitare l'assunto teorico di Panofsky, tali propositi furono abbandonati. Cfr. Prefazione dell'autore all'edizione originale, in E. Panofsky, *Idea*, cit., p. xxxiii.

¹³ Per un confronto specifico tra i due testi, cfr. S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer e Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, in part. il paragrafo dedicato ad "*Eidos und Eidolon e Idea*", p. 143 e ss.

¹⁴ Cicerone, *Orator* II, 7- III, 10, trad. it. in *Opere retoriche*, Torino, UTET, 1976, p. 799.

¹⁵ Plinio, *Naturalis Historia*, xxxv, 77, trad. it. di S. Ferri, *Storia delle arti antiche*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 197.

¹⁶ Platone, *Repubblica*, x, 605a-c.

¹⁷ Filostrato, *Immagini*, introd. di F. Fanizza, trad. it. Lecce, Argo, 1997, p. 45.

¹⁸ Aristotele, *Metafisica*, VII, 7, 1032b, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 199. Oltre alle due categorie di materia e forma, Aristotele, come è noto, ne conosce altre tre (causa, fine e mezzo) anche esse applicabili alla creazione artistica e in tal senso già recepite da Seneca, (*Epistola* LXXV, in *Lettere a Lucilio*, trad. it. Torino, UTET, 1969, p. 357 e ss.) il quale, in accordo con Aristotele, enumera quattro cause dell'opera d'arte: la *materia*, dalla quale essa sorge, l'*artista*, per mezzo del quale sorge, la *forma*, in cui essa sorge, e lo *scopo*, a motivo del quale sorge.

¹⁹ Plotino, *Enneadi* v, 8, 31, trad. it. Milano, Bompiani, 2002², p. 905.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 907.

²² *Ibidem*.

²³ Francesco Berni, *LXIII Capitolo a Fra Bastian dal Piombo* (1534), vv. 25-27, in *Rime*, Torino, Einaudi, 1969, p. 179. Cfr. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 71.

²⁴ *Ivi*, vv. 16-17, p. 178.

²⁵ *Ivi*, v. 24, p. 179: «Poi voi sapete quanto egli è da bene, | com'ha giudicio, impegno e discrezione, | come conosce il vero, il bello e il benes».

²⁶ Come si vedrà meglio in seguito, con il titolo *Da pintura antiga* s'identifica soprattutto il primo dei due libri che formano l'omonimo trattato.

²⁷ S. Deswarte-Rosa, *Contribution à la connaissance de Francisco de Hollanda*, "Arquivos do Centro Cultural Português", vol. VII, Paris, 1973, pp. 421-29.

²⁸ A. Baeumler, *Estetica*, cit., p. 17.

²⁹ *Ivi*, p. 124.

³⁰ Nella sua ultima opera storiografica Tatkiewicz (*Storia di sei idee*, cit.) sviluppa l'indagine non solo relativamente all'idea di bello e di arte, ma anche ad altri concetti fondamentali della tradizione estetologica: Forma, Creatività, Imitazione, Esperienza estetica.

³¹ *Ivi*, p. 149.

³² L. B. Alberti, *Fatum et Fortuna*, in *Intercenales*, trad. it. Bologna, Pendragon, 2003, p. 49.

³³ Da *bonus*, attraverso il diminutivo *bonellus*, deriva *bellus*, che a differenza di *bonus*, in virtù della connotazione vezzeggiativa, entrerà nel lessico estetico della latinità. W. Tatkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 143; P. Monteil, *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 222 e le conclusioni alle pp. 239-40.

³⁴ A. Raczyński, *Les Arts en Portugal*, Paris, Renouard editeur, 1846, un lavoro che per la imperfetta conoscenza linguistica dell'autore, presenta molti errori e incomprensioni. Cfr. G. Bazin, *Storia della storia dell'arte* (1986), trad. it. Napoli, Guida, 1993, p. 543. La storia della fortuna critica di Hollanda è ricostruita da M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (1883), Madrid, C.S.I.C., 1974⁴, vol. I, p. 913 e ss.

³⁵ Al Raczyński (1788-1874) si deve la prima traduzione francese dei *Dialoghi* (1846), che precede l'edizione portoghese realizzata da Joaquim de Vasconcellos nel 1890-92. Per la storia delle edizioni e delle traduzioni dei trattati hollandiani si veda la dettagliata nota introduttiva di Grazia Modroni a F. d'Olanda, *I Trattati d'arte*, cit., pp.12-18.

³⁶ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., p. 909. Cfr. L. Rouanet, "Introduzione" a Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911, p. xxiv.

³⁷ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992, p. 9 e ss.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁹ Ead., *Uno sguardo venuto da lontano: tra Roma Antica e Roma Cristiana*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1985, p. 492.

⁴⁰ D. João de Castro è il più importante degli uomini di scienza portoghesi del XVI secolo. Le sue opere teoriche raccolgono osservazioni sulle correnti marittime, sul regime dei venti, etc., frutto degli studi che condusse durante i viaggi, compiuti per ordine della corona. Conciliando nelle sue indagini pratica e teoria, De Castro rompe con il modello della scienza antica e apre la strada al moderno metodo scientifico, incentrato sul calcolo e sull'esperienza, che sarà definitivamente fissato da Galilei e Cartesio. Sulle scoperte geografiche e i riflessi nella cultura del tempo cfr. L. de Albuquerque, *Ciência e Experiência nos Descobrimientos Portugueses*, Lisboa, Ministerio de educacao, Istituto de cultura e lingua portuguesa, 1983; L. F. Barreto, *Caminhos do saber no renascimento português. Estudos de historia e teoria da cultura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1986.

⁴¹ D. Markl, *O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes*, in *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2 a cura di L. Arruda *et al.*, Lisboa, Temas e debates, 1995, p. 406.

⁴² Tra i più noti poeti portoghesi del XVI secolo, Luiz Vaz de Camões è autore di un volume di *Rime* (1580) in cui riecheggia ampiamente Petrarca, ma il suo capolavoro è costituito da *I Lusíadi*, un poema epico che celebra le gesta dei Lusitani o Portoghesi. Riguardo ai suoi rapporti con Francisco de Hollanda si veda S. Deswarte-Rosa, *La "Machibne du Monde": Camões et Francisco de Hollanda. A propos de Lus. X, 76-91*, in "Arquivos do Centro Cultural Português", XVI, Paris, 1981, pp. 325-44.

⁴³ È merito soprattutto degli studi di Sylvie Deswarte-Rosa la riscoperta e la valorizzazione del pensiero di Francisco de Hollanda, in particolare nella monografia *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, già citata, e più in generale in altri lavori per i quali si rimanda alla bibliografia.

⁴⁴ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XXXIII, p. 75.

⁴⁵ Ivi, VIII, pp. 36-37.

⁴⁶ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 14.

⁴⁷ Ead., *Les "De Aetatibus Mundi Imagines" de Francisco de Hollanda*, in *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, 66, Paris, P.U.F., 1983, p. 91.

⁴⁸ Il canonico agostiniano John of Holywood, detto Sacrobosco, fu uno dei maggiori studiosi di Tolomeo e dei suoi commentatori arabi del XIII secolo. Il suo trattato, *De sphaera mundi*, redatto nel 1240 e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1488, riscosse un enorme successo tanto da divenire un classico dell'astronomia fino al XVII secolo.

⁴⁹ S. Deswarte-Rosa, *Les "De Aetatibus Mundi Imagines" de Francisco de Hollanda*, cit., p. 87 e ss.

⁵⁰ Ne *La Scienza del Disegno* (VII, p. 235) Francisco afferma di avere intrapreso all'età di venti anni il viaggio in Italia che, come è noto, iniziò nel 1538.

⁵¹ J. Stichini Vilela, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, Instituto de cultura e lingua portuguesa, 1982, p. 11 e s.

⁵² A. De Resende, poeta e letterato, fondatore nel 1533 di una Scuola pubblica di Humanæ Litteræ. Cit. in J. Stichini Vilela, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., pp. 12-13. Cfr. anche M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., p. 912.

⁵³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, IV, p. 145.

⁵⁴ Id., *Della pittura antica*, XLII, pp. 87-88.

⁵⁵ L'attribuzione si deve a J. De Vasconcellos, *A arte religiosa em Portugal*, vol. XIX, cit. da J. Stichini Vilela, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., p. 48. Stichini Vilela ipotizza anche l'attribuzione di un *Battesimo di Sant'Agostino*. Al di là di queste tre opere, le informazioni sulla produzione artistica di Francisco rimangono estremamente vaghe e si riducono per lo più ai riferimenti da lui forniti nei testi: una copia del ritratto di Gesù Cristo, attribuito a San Marco, che eseguì a Roma; un ritratto di Don Giovanni III, destinato all'Infanta Donna Maria; un ritratto della regina Donna Caterina; un ritratto di Don Sebastiano; una miniatura per un breviario di Don Giovanni III; e due miniature inviate nel 1572 a Filippo II di Spagna.

⁵⁶ J. Stichini Vilela, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., p. 20 e ss.

⁵⁷ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XLIII, p. 90: «Bastiano Serlio, bolognese, che scrisse sull'architettura, e che mi diede nella città di Venezia il suo libro di sua propria mano». Ivi, XLIII (bis), p. 91: «La colonna ionica fu derivata dalla grazia femminile per il Tempio di Diana Efesia; si fa alta, con la base e capitello, otto volte e mezza il suo spessore, e Vitruvio la fa alta mezzo spessore in più di Serlio, il bolognese, che, non so per ispirazione di chi, si mise a diminuire le simmetrie del suo maestro e a farle più piccole».

⁵⁸ J. Stichini Vilela, *Francisco de Hollanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., p. 22.

⁵⁹ Luca Pacioli, autore del *De divina proportione* (Venezia, 1509).

⁶⁰ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XVII, p. 51. I *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (tradotti in latino dall'amico di Dürer, Joachim Camerarius, sin dal 1523-24) furono presto editi in molte lingue europee moderne.

⁶¹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XIII, p. 44.

⁶² Ivi, X, p. 40.

⁶³ F. Petrarca, *Familiari*, VI, 2, in *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 480-85.

⁶⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, (Firenze, 1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991², p. 283. Cfr. anche la *Vita di Donatello*, ivi, p. 311. Si è molto discusso sull'autenticità di questa notizia, riportata quasi un secolo e mezzo dopo il fatto. Anche se il racconto vasariano fosse in parte fittizio, certo da quel momento ebbe inizio un pellegrinaggio che nei secoli venturi avrebbe portato a Roma migliaia di artisti, desiderosi di giungere all'eccellenza attraverso lo studio delle antichità.

⁶⁵ G. Cantino Wataghin, *Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo I ("L'uso dei classici"), Torino, Einaudi, 1984, p. 192.

⁶⁶ E. Piccolomini, *Carme* LI. *De Roma*, in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Araldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Stabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 138.

⁶⁷ Nella sfera artistica l'"Antico" si identifica con le opere ellenistico-romane – dato che lo studio di quelle egizie ed etrusche fu intrapreso in Italia solo nell'ultimo scorcio del Settecento – e si configura come un ambito indifferenziato, in cui opere di epoche diverse confluiscono come in un repertorio sincronico, senza neppure la consapevolezza che si tratti di copie romane di originali greci.

⁶⁸ V. Serrão, *A pintura maneirista em Portugal: das brandas "maneiras" ao reforço da propaganda*, in *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, a cura di L. Arruda et al., Lisboa, Temas e debates, 1995, p. 429.

⁶⁹ J. Stichini Vilela, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., pp. 15-16.

⁷⁰ D. Markl, *O humanismo e os Descobrimientos. O impacto nas artes*, cit., p. 410.

⁷¹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, IV, p. 160.

⁷² Dall'analisi dei disegni, D. Elias Tormo ha stabilito il seguente itinerario: partendo da Barcellona, attraverso Nizza e Villafranca, tocca Genova, Sarzana, Pisa, da cui si può ipotizzare che abbia visitato Firenze e Siena, e finalmente giunge a Roma. Da qui visita Tivoli, Terracina, Gaeta, Garigliano e Napoli. Si spinge fino ai Campi Flegrei, alla vicina Pozzuoli e in Puglia fino a Barletta. Lasciata Roma, passa per Civita Castellana, Orvieto, visita il ponte romano di Narni, Spoleto, Loreto, Ancona, Pesaro, Ferrara, dove è ospite alla corte di Ercole II, fa tappa a Padova per visitare e disegnare la basilica dedicata al santo portoghese e infine va a Venezia, dove è ospite del doge Pietro Lando e dove incontra Serlio che gli fa dono dei quattro libri del *De architectura*. Da qui inizia il viaggio di ritorno attraverso Milano, dove visita e disegna la dimora di Francesco Sforza. Poi Pavia, e attraversate le Alpi giunge alla sorgente della Sorga, visita Valchiusa e Avignone. Poi si reca a Saint Maximin, Nîmes, Tolosa, Bayona, Fuenterrabia e San Sebastian.

⁷³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, I, p. 103.

⁷⁴ Sulla base delle sue stesse affermazioni, nella dedica del *Da pintura antiga*, il ritorno in patria era stato collocato nel 1548. Successivamente è stato anticipato, poiché Francisco non fa cenno ad avvenimenti, pure importanti, degli anni successivi al 1541.

⁷⁵ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 133. Ma cfr. anche Id., *Della scienza del disegno*, II, p. 224: «il poco che vedo che vale e che è considerato e riconosciuto l'eccellentissimo esercizio della pittura e del disegno in questo Regno di cui sono nativo».

⁷⁶ Id., *Della pittura antica*, XV, p. 47.

⁷⁷ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 92.

⁷⁸ A. Warburg (*La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 4-58) ha dimostrato che la *Nascita di Venere* del Botticelli si basa, attraverso la mediazione delle *Giostrre* del Poliziano, sul secondo *Inno omerico ad Afrodite*. Infatti, il pittore si allontana dall'inno omerico negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta. Secondo L. Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, a cura di P. Barocchi, Roma-Bari, Laterza, 1960, p. 192) Poliziano sarà consigliere e ispiratore anche di altri artisti, come ad esempio Raffaello. Lo stesso Alberti eserciterà un certo influsso su Botticelli (o sul suo dotto consigliere) che dipingerà la *Calunnia di Apelle* e le *Grazie* (*La Primavera*), entrambi temi suggeriti dall'umanista.

⁷⁹ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 90. Per i rapporti tra umanisti, artisti e committenti cfr. anche L. Patetta, *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-54.

⁸⁰ J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali* (1940), Torino, Boringhieri, 1981, p. 267 e ss.

⁸¹ L. B. Alberti, *L'Architettura* II, 3, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 106.

⁸² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VIII, p. 36.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Francisco non vide mai realizzati i suoi progetti ad eccezione della fortezza di Mazagão. Cfr. Id., *Della scienza del disegno*, v, p. 231.

⁸⁵ E. Spina Barelli (a cura di), *Dialoghi romani con Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 5, n. 1.

⁸⁶ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 224. Più avanti dichiara: «in nessuna terra né regno sarei potuto valere meno che in Portogallo». Lamentele analoghe nel prologo *Degli edifici che mancano alla città di Lisbona*, p. 200. Ma anche nelle pagine successive l'autore si dichiara più volte «uomo ritenuto inutile», poiché nessuno ha mai richiesto la sua consulenza (ivi, p. 215).

⁸⁷ Il codice è conservato nella Sala massima della Biblioteca del Monastero dell'Escorial presso Madrid. Fu pubblicato per la prima volta da D. Elias Tormo a Madrid nel 1940. La più recente edizione è quella di J. Da Felicidade Alves, Lisbona, Livros Horizonte, 1989.

⁸⁸ Il libro fu identificato nel 1953 da Francisco Cordeiro Blanco, nella Biblioteca Nazionale di Madrid.

⁸⁹ La prima edizione in portoghese del trattato *Da pintura antiga* risale al 1890, quando Joaquim de Vasconcellos lo pubblicò nel periodico *A vida moderna* in annate successive (1890-92).

⁹⁰ Ne esistono diverse edizioni italiane: a cura di A. M. Bessone Aurelij, *I dialoghi michelangioleschi*, Roma, Palombi, 1953; a cura di E. Marchiori, Milano, BUR, 1964. Nessuna di queste comprendeva *La tavola dei pittori moderni che chiamano "aquile"* che fu tradotta e commentata da G. Battelli, nell'articolo *Le «aquile» di Francisco de Hollanda* comparso su "L'arte", XLIII, 1940, pp. 128-30. Oggi si può contare sulla recentissima traduzione, comprensiva della Tavola, curata da G. Modroni, ne *I trattati d'arte* di F. de Hollanda, cit.

⁹¹ Il manoscritto originale contenente *Da pintura antiga*, i *Dialogos em Roma* e *Do tirar polo natural* è andato disperso, ma nel 1563 Manuel Denis, pittore portoghese amico di Francisco, ne aveva fatto una traduzione in castigliano che fu pubblicata nel 1921.

⁹² L'orgoglio ferito, l'amarezza per il mancato successo si colgono chiaramente nel I capitolo del *Della scienza del disegno*, p. 222: «Grandi cose ho potuto dire su questo argomento, perché le ho lette e le ho viste e le so e le ho trattate, riguardo alla lode della pittura e di quei pochi che sono dotati da Dio del suo intendimento; sulla qual cosa ho osato riempire molti libri. Ma adesso sarò breve. E di cento cose ne dirò dieci o dodici, perché la soddisfazione e lo spirito di questo argomento è ormai in me del tutto raffreddato e perso, per il tempo ed il luogo in cui oggi vivo sul Monte, trattando di altra pittura».

⁹³ Il manoscritto contenente *Da Fabrica que fallece a cidade de Lisboa* e *De quanto serve a sciencia do Desenbo* (1571) fu pubblicato per la prima volta nel 1879 da J. De Vasconcellos, in un'edizione non corredata da disegni. La più recente edizione portoghese è stata curata da J. Da Felicidade Alves (Lisbona, Livros Horizonte, 1985). Non esistono traduzioni in lingue straniere, tranne la recentissima edizione italiana di tutti i trattati d'arte, curata da G. Modroni.

⁹⁴ G. D. Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangiolesca d'arte: i Dialoghi di Francisco d'Olanda*, "Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen", 20, 1, 1996, p. 20.

⁹⁵ Se Francisco riuscì ad inserirsi nei circoli della società romana fu grazie a Lattanzio Tolomei, grande amico di Don Miguel da Silva, un prelado portoghese che aveva assorbito la moda italiana mentre faceva l'ambasciatore alla corte di papa Leone X, Adriano VI e Clemente VII. Sull'argomento cfr. S. Deswarte-Rosa, *La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)*, in *O Humanismo Português (1500-1600)*, (Primeiro Simpósio Nacional, 21-25 de Outubro de 1985), Lisbona, Academia das Ciências de Lisboa, 1988, pp. 177-307; Ead., *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.

⁹⁶ Sulla fortuna di queste forme letterarie nel Rinascimento cfr. F. Tateo, *Il dialogo e il trattato da Alberti a Leonardo*, in *Letteratura italiana*, vol. III, tomo I, dir. da C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, pp. 297-372.

⁹⁷ Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni... nel qual si tratta della scoltura*, Venezia, 1549.

⁹⁸ Giorgio Vasari, *Vita di Michelangelo*, in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., pp. 880-914.

⁹⁹ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), cit., pp. 141-206.

¹⁰⁰ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1553) ed. consultata Pisa, presso Niccolò Capurro, 1823.

¹⁰¹ G. D. Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangelolesca d'arte: i Dialoghi di Francisco d'Olanda*, cit., p. 20 e ss.

¹⁰² A. L. Cerchiari (a cura di), *Parla Michelangelo*, Milano, Toninelli, 1946. Cfr. G. Modroni, *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, "Ricerche di storia dell'arte", n. 64, 1998, p. 24.

¹⁰³ Giulio Clovio, detto Giulio di Macedonia per i suoi natali (Grizane, 1498 - Roma, 1578), fu pittore e miniatore di cultura umanistica; dopo aver soggiornato a Venezia, a Perugia e per un periodo alla corte ungherese, si stabilì definitivamente a Roma ed entrò nel circolo dei Farnese. Ad Alessandro Farnese dedicò il suo *Libro d'ore* (ora a New York, Pierpont Morgan Library) del 1546.

¹⁰⁴ Hans Tietze, *Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", xxv, II (1905), pp. 295-230. Secondo Tietze, Hollanda sceglie deliberatamente il dialogo come convenzione letteraria favorita ai suoi tempi, ma senza alcuna intenzione di ricordare reali conversazioni e senza intenti di verità storica.

¹⁰⁵ J. Schlosser, *La letteratura artistica* (1924), trad. it. Firenze, La Nuova Italia, 2000³, p. 282: «Quello che egli espone nelle due prime parti della sua opera sembra essere semplicemente un'eco delle concezioni artistiche sviluppate in Italia, senza speciale originalità. [...] La parte più comprensibile e anche più importante sono i quattro dialoghi aggiunti al trattato».

¹⁰⁶ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, Cambridge, Mass., 1953.

¹⁰⁷ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., p. 917.

¹⁰⁸ R. J. Clements, *Michelangelo. Le idee sull'arte* (1961), Milano, Il Saggiatore, 1964. La familiarità tra i due è provata dalla lettera che Francisco invia da Lisbona a Michelangelo il 15 agosto del 1553, conservata al Museo di Casa Buonarroti a Firenze. In essa Francisco, manifestando l'ammirazione per il grande artista, gli chiede di inviargli un disegno in ricordo della loro amicizia. Cfr. *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Restori, Firenze, Sansoni, 1983, vol. v, p. 9. Ma di tale amicizia non esiste alcun riscontro, né in un biglietto di risposta – che potrebbe anche esser stato smarrito – né nella testimonianza dei biografi. G. Modroni, "Nota introduttiva" a F. de Hollanda, *I trattati d'arte*, cit., p. 7.

¹⁰⁹ A. M. Bessone Aurelij, *I dialoghi michelangeloleschi*, cit., pp. 203-09.

¹¹⁰ G. D. Folliero-Metz, *Una testimonianza indiretta della teoria michelangelolesca d'arte: i Dialoghi di Francisco d'Olanda*, cit., pp. 19-30.

¹¹¹ Come ha dimostrato Tietze, *Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo*, cit., *passim*.

¹¹² D. Redig de Campos (a cura di), *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e l'Purgatorio*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 30-31.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ J. B. Bury, *Two notes on Francisco de Hollanda*, London, The Warburg Institute (Univ. of London), 1981, p. 27.

¹¹⁵ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 132.

¹¹⁶ *Ivi*, I, p. 113.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Il tema dell'utilità della pittura sia in tempo di pace sia in tempo di guerra viene affrontato soprattutto nei *Dialoghi romani* (prologo, p. 102; I, p. 114 e ss; III, p. 133).

¹¹⁹ *Ivi*, III, p. 136.

¹²⁰ *Id.*, *Della pittura antica*, prologo, p. 20. E ancora nel prologo dei *Dialoghi romani* (p. 102) ripete che «né in Spagna né in Portogallo si conosca la pittura, né si faccia buona pittura; né la pittura abbia il proprio onore».

¹²¹ *Id.*, *Della pittura antica*, prologo, p. 22.

¹²² *Ibidem*. Cfr. anche *ivi*, XIV, p. 45: «la mia intenzione non era altro che mostrare ai portoghesi, che sono molto lontani da queste cose, che cos'è la pittura, se è arte, se è ufficio, se è cosa nobile o ignobile, se è cosa futile e ridicola, o molto grave ed intellettuale [...] e questo non lo prometto per insegnare a dipingere a chi non sa farlo, cosa che io non saprei insegnare, anche se lo volessi, ma almeno per dare qualche conoscenza per apprendere la pittura».

¹²³ *Id.*, *Della pittura antica*, prologo, p. 20: «Onde io, che sono il minore tra i grandi disegnatori, desidero da parte mia per quanto mi è possibile non nascondere, né lasciare così

perdere quanto più si può di quello che si sa di questa nobilissima arte, che per mio destino mi è toccata in sorte, e che ho conservato fedelmente dall'inizio della mia giovinezza fino ad ora. Ma sembrerà adesso molto grande cosa il fatto che io dica di essa ciò che desidero in lingua portoghese tanto essa è mal conosciuta».

¹²⁴ Id., *Dialoghi romani*, prologo, p. 102.

¹²⁵ J. Stichini Vilela, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., p. 83.

¹²⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, v, p. 27.

¹²⁷ Giovenale, *Satire* x, 47-50. F. de Hollanda, *Della pittura antica*, x, p. 40.

¹²⁸ Ivi, xi, p. 41.

¹²⁹ Id., *Dialoghi romani*, I, p. 111. Ma già poco prima aveva affermato (ivi, p. 110): «Soltanto le opere che si fanno in Italia possiamo chiamarle quasi vera pittura, e per questo chiamiamo italiana la buona pittura».

¹³⁰ Id., *Della pittura antica*, xii, p. 42.

¹³¹ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 17 e ss.

¹³² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, III-IV, p. 25 e ss.

¹³³ Ivi, xii, p. 42.

¹³⁴ Ermete Trimegisto, *Corpus hermeticum*, a cura di A. J. Festugère, voll. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1983⁶. Cfr. anche Id., *Corpo ermetico. Asclepio*, a cura di C. Tondelli, Milano, Mimesis, 1988. Il *Corpus hermeticum*, come ci è giunto, non rispecchia l'ordine originario, ma è il risultato di una compilazione avvenuta tra il VI e l'XI secolo d. C. Mentre i diciassette discorsi risalgono tutti ad un medesimo archetipo, tramandato da una ventina di manoscritti del XIV, XV e XVI secolo, l'*Asclepio* ci è giunto assieme alle opere filosofiche di Apuleio, a cui per lungo tempo è stato erroneamente attribuito.

¹³⁵ Sul mito dell'Egitto nel Rinascimento e sulla diffusione dell'Ermetismo cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958), Milano, Adelphi, 1971; E. Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988; E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton U. P., 1993².

¹³⁶ La bibliografia sul neoplatonismo fiorentino è molto vasta. In part. cfr. A. Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902; E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (rist. an. 1935); E. Panofsky, *Studi di iconologia. Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.

¹³⁷ M. Ficino, *Teologia platonica*, a cura di M. Schiavone, voll. 2, Bologna, Zanichelli, 1965.

¹³⁸ Su Pico cfr. E. Garin, *Ritratti di umanisti*, Milano, Bompiani, 2001, in part. pp. 202-03.

¹³⁹ Ch. B. Schmitt, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli, Bibliopolis, 1985, p. 134. Già enunciata nel prologo delle *Vite dei filosofi* (I, 1-21, trad. it. a cura di M. Gigante, Roma-Bari, Laterza, 1962) di Diogene Laerzio, la *prisca sapientia* costituì l'espedito teorico attraverso cui peripatetici e neoplatonici si appropriarono di dottrine di altre scuole filosofiche. Questo schema fu adattato e modificato da Marsilio Ficino e divenne uno dei dogmi basilari del Neoplatonismo rinascimentale. Ma come rileva Schmitt (ivi, p. 142), tale visione del mondo era accolta anche da molti aristotelici: Agostino Nifo, Pietro Pomponazzi, Alessandro Achillini, Marcantonio Zimara, che insegnarono filosofia aristotelica in varie università italiane, condividevano una visione eclettica di Aristotele, in gran parte basata su fonti platoniche e neoplatoniche. Pertanto l'aristotelismo rinascimentale era, per molti versi, più vicino al platonismo di quanto non si credesse.

¹⁴⁰ E. Bellini, Introduzione a Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Rusconi, 1999⁴, p. 8 e ss. Nonostante Lorenzo Valla cominciasse ad avanzare dubbi sull'identificazione del filosofo Dionigi con il giudice dell'Areopago, le sue osservazioni non ebbero seguito.

¹⁴¹ S. Deswarte-Rosa, *Neoplatonismo e arte em Portugal*, in *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, *Do "modo" gotico ao Manierismo*, a cura di L. Arruda et al., Lisboa, Temas e debates, 1995, p. 513.

¹⁴² Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 1996.

¹⁴³ Un'interessante ricostruzione del clima culturale entro cui si sviluppò l'interesse per i geroglifici nel Quattrocento è in R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli* (1977), Torino, Einaudi, 1987, pp. 223-49.

¹⁴⁴ A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino, Aragno, 2001, p. 146. Su Ficino e i gero-

glifici cfr. K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchster Kaiserhauses" XXXII, 1915, p. 23 e ss.

¹⁴⁵ J. Seznez, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. 131.

¹⁴⁶ Cfr. sull'argomento S. Borsi, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, Roma, Officina Edizioni, 1995.

¹⁴⁷ Si ricordino le allegorie di Pinturicchio (Stanze Borgia), Leonardo (vari schizzi), Mantegna (Trionfi di Cesare), Bellini (Allegorie) e Dürer (Ehrenpforte dell'imperatore Massimiliano). Tra i teorici si vedano i riferimenti ai geroglifici di Pomponio Gaurico, *De sculptura*, 1, 2, a cura di P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 127, e Antonio Averlino, detto Filarete, *Trattato di architettura* (1461-64), a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, vol. 1, pp. 334-35.

¹⁴⁸ Fu sotto la spinta di queste suggestioni che, a partire dal Rinascimento per culminare poi nel Barocco, la metafora fu al centro dell'interesse di poeti e teorici. Si tenga presente quanto scrive nel *Cortegiano* (I, 30, Torino, Einaudi, 1998, p. 66) il Castiglione: «se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita [...] danno una certa maggior autorità alla scrittura e fanno che 'l lettore va più ritenuto e sopra di sé, e meglio considera e si diletta dello ingegno e dottrina di chi scrive; e col bon giudicio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che s'ha nel conseguir le cose difficili».

¹⁴⁹ Tutta la cultura rinascimentale tenderà a questa sintesi grafico-simbolica di cui gli *Emblemata* di Andrea Alciati sono uno degli esempi più significativi. Sul rapporto dell'emblematica con i geroglifici cfr. L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematis in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Verlag von K. W. Hiersemann, 1923; M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.

¹⁵⁰ D. Markl, *O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes*, cit., p. 412.

¹⁵¹ *Asclepio*, 9, 23. Per confermare l'antichità della sapienza egizia Agostino ricorda che Mosè fu istruito dal Faraone. Nella patristica spesso Mosè è considerato l'inventore dei geroglifici. Eusebio lo considera maestro di Orfeo e gli attribuisce il nome di Ermete. P. Castelli, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979, p. 38, n. 45. Una curiosa testimonianza di questo sincretismo egizio-cristiano è l'immagine di Ermete all'ingresso del Duomo di Siena: il pio filosofo, datore delle leggi e delle lettere al popolo egizio, cultore della *prisca philosophia*, vestito con un curioso abito orientaleggiante, introduce nel Tempio di Dio.

¹⁵² Agostino, *De civitate dei*, VIII, 23, 1, trad. it. di D. Gentili in *Opere*, Roma, Città Nuova, 1990², p. 595. Sulle statue animate cfr. anche *De civitate dei*, VIII, 24, 1.

¹⁵³ Cfr. F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1969, in part. il cap. 7 su Cornelio Agrippa.

¹⁵⁴ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XIII, p. 44. S. Deswarte-Rosa (*Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 135) mette in rilievo l'uso del verbo "seminare" che rimanda esplicitamente a Ficino, per il quale le Idee sono semi nello spirito umano.

¹⁵⁵ Ivi, p. 48.

¹⁵⁶ *Esodo* 20, 4; *Deuteronomio* 5, 8. Nell'ebraismo tale divieto, esteso alle immagini dei viventi in generale, mira a lottare contro le forme religiose politeistiche del paganesimo e contro il pericolo di idolatria: vedi la condanna del culto del vitello d'oro. Anche nei primi secoli dell'era cristiana, attraverso la ripresa di temi biblici e platonici, non si verifica un atteggiamento positivo, almeno sul piano teorico, nei confronti delle immagini sacre e, in particolare, divine, dato che gli unici *eidola* raffigurati, quelli pagani, sono false divinità. La condanna che colpisce le opere plastiche e pittoriche è espressione di un atteggiamento della coscienza e, più in generale, di un pensiero religioso che crede di cogliere Dio all'interno e per mezzo di immagini. Il sacrilegio deriva più dall'atteggiamento dell'uomo di fronte all'immagine che dall'immagine in sé, la quale non può certo essere confusa col suo referente. J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 355-56.

¹⁵⁷ Gli atti del Concilio di Nicea relativi al problema dell'immagine sono stati pubblicati a cura di L. Russo: *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997.

¹⁵⁸ Sul tema dell'icona in generale e sulla sua attualità, cfr. L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 52, 1998.

¹⁵⁹ *Decreto sull'invocazione, la venerazione e le reliquie dei santi e sulle immagini sacre* (3 dic. 1563), testo latino e traduzione italiana in H. Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, Bo-

logna, Edizioni Dehoniane, 1995, pp. 743-45. Cfr. G. Scavizzi, *Pittura e Controriforma nel secolo XVI. Verso una nuova definizione del problema*, "Annali accademici canadesi", 1986, pp. 43-59.

¹⁶⁰ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, xxix, p. 70.

¹⁶¹ Ivi, vi, pp. 29-30.

¹⁶² In realtà nel Medioevo il confronto tra scrittura e pittura non si pone in termini oppositivi in quanto i due mezzi espressivi avevano funzioni diverse e complementari: l'una serviva per l'istruzione del *clericus*, l'altra per stabilizzare nell'animo dei fedeli i concetti espressi dalla predica. Pertanto il primato della scrittura rimaneva indiscusso. A favore di questa si schiera San Bernardo (*Apologia*, 1125 ca., in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo, 1995, pp. 124-26) il quale, in nome dell'austerità cistercense, polemizza contro le chiese romaniche affollate di immagini che distraggono dalla contemplazione interiore e, pur riconoscendo la funzione didattica che esse possono esercitare sugli incolti, propone per i monaci una pietà altamente intellettualizzata e alimentata dal libro.

¹⁶³ Gregorio Magno, *Lettera a Sereno, vescovo di Marsiglia, circa il culto delle sacre immagini* (600 ca.), in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 79-81. Cfr. P. A. Mariaux, *L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionnaire*, "Cristianesimo nella storia", 14, 1993, pp. 1-12.

¹⁶⁴ San Bonaventura, *Liber sententiarum* (1260 ca.), in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, cit., pp. 144-45.

¹⁶⁵ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, vi, p. 29 e ss.

¹⁶⁶ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 439: «A noi, oggi, tale concezione appare ovvia: ma essa appare, e in casi isolati, solo verso la fine del XVIII secolo, in Goethe».

¹⁶⁷ W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 280; e in particolare Id., *Le premier polonais dans l'histoire de l'esthétique*, "Organon", 5, 1968, pp. 169-79. Su Sarbiewski si veda il lavoro, di prossima pubblicazione, di Anna Li Vigni (*Il De perfecta poesi di Mathias Casimir Sarbiewski e l'estetica gesuitica nel Seicento*, Tesi di Dottorato in "Estetica e teoria delle arti", Università di Palermo, a. a. 2003-2004), la quale, attraverso una capillare analisi delle poetiche italiane del Cinquecento, ha ricostruito il percorso, di matrice neoplatonica, che culmina nella teoria del polacco e nella sua definizione di *poeta quasi creator*.

¹⁶⁸ W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, cit., 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». E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 166.

¹⁶⁹ *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».

¹⁷⁰ Nel pensiero greco viene operata una netta distinzione tra quanto è generato dalla natura (*phúsei*) e quanto è prodotto dall'uomo (*nómos, tései*). Platone attribuisce questa distinzione ai sofisti (*Leggi*, X, 889) ed Aristotele distingue ciò che è "di per sé" (*to kal'eaútón*) da ciò che è "per noi" (*to prón hemás*).

¹⁷¹ 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.

¹⁷² Proprio il mestiere manuale ha contribuito al declinamento di tante figure di dèi. Si pensi ad Efesto, il dio *faber* per eccellenza, immaginato come brutto, zoppo, sporco di fuliggine e si comprenderà perché «il soprannaturalismo più tardo abbia ritenuto di dover separare il plasmatore del mondo, sorta di manovale subordinato, dal Logos, dall'*ideator mundi*». R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, München, O. Beck, 1910, p. 235, cit. da E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 611.

¹⁷³ In modo molto efficace E. Gilson (*La philosophie au Moyen Age*) stigmatizza la sorte del platonismo medievale quando afferma che, benché Platone sia assente, il platonismo è dappertutto. L'unica opera del filosofo conosciuta in età medievale è il *Timeo* – incompreso – tradotto e commentato da Calcidio (IV sec.). Ma le dottrine circolavano tramite altri scritti platonizzanti, come quelli di Apuleio: *De Platone et eius dogmate*, *De mundo*, *Asclepius* (erroneamente attribuitogli). E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 126-27.

¹⁷⁴ L'estetica di *Sap.* 11, 20 («Tutto Egli ha ordinato in misura, numero e peso»), basa-

ta su misura e proporzioni, concordava con la teoria platonica. Su Dio *artifex* cfr. anche *Sap.* 13,1; *Ebr.* 11, 10; *Is.* 29, 16.

¹⁷⁵ M. Ficino, *Theologia platonica*, XIV, 2, cit., p. 217.

¹⁷⁶ E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 166.

¹⁷⁷ Su questo tema cfr. E. Kriss ed O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980; C. N. Milton, *The Theological Background on the Theory of the Artist as Creator*, "Journal of the History of Ideas", 8, 1974, pp. 363-72; F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, Yale U. P., 2000; R. Manica, *Il critico e il furore. Un mito platonico per i trattatisti del Cinquecento*, Urbino, Quattroventi, 1988; N. von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artist a taste from antiquity to the present day*, London, Thames and Hudson, 1967; P. Murray, *Poetic Genius and its Classical Origins* e M. Kemp, *The Super-Artist as Genius: The Sixteenth-Century View*, contenuti nel volume curato da P. Murray, *Genius. The History of an Idea*, Oxford-New York, Blackwell, 1989, risp. alle pp. 9-31 e 32-53; E. Panofsky, *Artist, Scientist, Genius: notes on the "Renaissance-Daemmerung"*, in Aa. Vv., *The Renaissance. Six Essays*, New York, 1962, pp. 123-82.

¹⁷⁸ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, I, p. 23, e XLVI, p. 98.

¹⁷⁹ Id., *Del ritrarre dal vivo*, I, p. 169.

¹⁸⁰ Id., *Dialoghi romani*, I, p. 110.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Id., *Della scienza del disegno*, II, p. 225. Ma cfr. anche il *Della pittura antica*, prologo, p. 22: «tutta la discrezione e l'ingegno ed il sapere sta nell'intendimento del disegno della pittura, dal momento che esso è una delle cose in cui l'eterno ed immortale Dio diede maggiore licenza agli uomini di poterlo imitare nell'opera dell'intelletto e delle mani».

¹⁸³ Ivi, I, p. 23.

¹⁸⁴ *Ibidem*. Cfr. al riguardo il XLII capitolo del *Da pittura antica* dedicato alla «pittura statuaria», in cui la scultura è definita «parte o membro della pittura», ivi, p. 87.

¹⁸⁵ Ivi, I, p. 23.

¹⁸⁶ Aristotele, *De anima* III, 3 429a, trad. it. a cura di A. Russo e R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 173.

¹⁸⁷ Agostino, *Soliloquia* 1, 1, 3; 1, 8, 15. Senza l'illuminazione divina è impossibile per l'uomo accedere alla conoscenza. In tal senso Agostino rappresenta uno snodo fondamentale di quel percorso che da Plotino giunge a Ficino, come ha dimostrato A. Li Vigni, *Il De perfecta poesi di Mathias Casimir Sarbiewski e l'estetica gesuitica nel Seicento*, cit., pp. 163-64.

¹⁸⁸ La dottrina antica che identificava il bello con la proporzione viene corretta e integrata da Plotino, il quale elabora una concezione dualistica secondo cui il bello consiste non solo nella proporzione, ma anche nello splendore. Per Plotino la bellezza si misura dallo sfavillio dell'Idea attraverso la materia. Plotino, *Enneadi*, VI, 7, 22, trad. cit., p. 1253: «Si deve riconoscere che anche quaggiù la bellezza non consiste tanto nella simmetria quanto invece nello splendore che brilla nella simmetria»; cfr. W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 149.

¹⁸⁹ La teoria dualistica trovò agio poiché i due concetti di bellezza non erano sentiti come antitetici, bensì complementari: la proporzione era considerata come la forma esteriore della bellezza originata metafisicamente. Infatti mentre Agostino nelle *Confessioni* (X, 34) definisce la bellezza come emanazione divina, nel *De civitate Dei* (XXII, 19, 2, trad. cit. p. 371: «Completa bellezza del corpo è infatti la proporzione delle parti congiunta a una certa delicatezza del colore») accoglie l'espressione ciceroniana di *congruentia partium*. La bellezza, considerata dal punto di vista fenomenico come *concininitas* e dal punto di vista metafisico come *claritas*, si è mantenuta lungo il Medioevo. Lo stesso Tommaso che, in contrasto con S. Bonaventura, non aderì alla "metafisica della luce", definiva la bellezza come *debita proportio et claritas*. Apparentemente è curioso che Dante (*Par.* XIII, vv. 52-54, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, 1986, p. 176: «Ciò che non muore e ciò che può morire | non è se non splendor di quell'idea | che partorisce, amando il nostro Sires») attribuisca a Tommaso d'Aquino la teoria metafisica della luce, come emanazione divina via via degradantesi, collegandola esplicitamente al concetto di Idea, ma ciò si giustifica col fatto che il suo sistema costituiva una sintesi delle dottrine aristoteliche e neoplatoniche. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 92, n. 2, e p. 98, n. 27.

¹⁹⁰ Suger, l'abate di Saint-Denis, trasferì la "metafisica della luce" dello Pseudo Dionigi e di Scoto Eriugena (Commento al *De caelesti hierarchia*, *Patrologia latina*, CXXII) dal mondo della natura, creata da Dio, a quello dei prodotti dell'uomo, riconoscendo agli artisti la missione quasi sacerdotale di fornire la "guida manuale" (*manuductio*) che permette alla mente umana di salire fino a Dio.

¹⁹¹ M. Ficino, *Theologia platonica* XIV, 1, cit., p. 203.

¹⁹² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VIII, p. 37.

¹⁹³ Ivi, XXXIV, p. 76.

¹⁹⁴ M. Ficino, *Theologia platonica* XIV, 1, cit., p. 203.

¹⁹⁵ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, 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».

¹⁹⁶ Ivi, XII, p. 42.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Cit. da E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), trad. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 19912, p. 93.

¹⁹⁹ Ivi, p. 219. Sul concetto di "ingegno divino" cfr. E. Zilsel, trad. franc. *Le Génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, part. pp. 239-42.

²⁰⁰ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

²⁰¹ Platone, *Timeo* 28b.

²⁰² Id., *Repubblica*, X, 597d e 602c.

²⁰³ Conciliando il Giudaismo, ovvero la sua cultura nativa, con la filosofia greca, Filone d'Alessandria attribuisce la teoria delle Idee a Mosè che, sul monte Sinai, ebbe visione spirituale delle Idee immateriali, corrispondenti alla realtà, secondo le quali bisognava fare delle copie sensibili. Questo sincretismo tra platonismo e testo biblico comporta una vera e propria rivoluzione, come si evince da un passo del *De opificio mundi* (20-25; trad. it. in R. Radice, *Platonismo e creazionismo in Filone d'Alessandria*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 8-9): «Dunque, come il progetto della città prefigurato nella mente dell'architetto non aveva alcuna collocazione all'esterno, ma era impresso come un marchio nell'anima dell'artefice, allo stesso modo, neppure il mondo costituito dalle Idee potrebbe risiedere in altro luogo che non sia il Logos divino, autore di questo armonioso ordinamento [...] Perché se si volesse scrutare a fondo la causa per la quale tutto questo universo è stato creato, mi pare che coglierebbe nel segno chi dicesse quel che ha detto un filosofo antico: che il Padre e Creatore del mondo è buono. In virtù di tale bontà egli non rifiutò di trasmettere l'eccellenza della Propria natura a un'entità che di per sé non aveva nulla di bello, ma che in potenza era predisposta a divenire qualsiasi cosa [...] A voler usare termini più precisi e scoperti, si potrebbe dire che il mondo intelligibile altro non è se non il Logos divino già impegnato nell'atto della creazione. Infatti la città concepita nel pensiero altro non è se non il calcolato ragionamento dell'architetto quando ormai sta progettando di fondare la città <che ha in mente>. Questa è dottrina di Mosè, non mia». Il mondo delle Idee, che costituisce il cuore del Platonismo, diventa un mondo creato da Dio e il "luogo" delle Idee (l'iperuranio) il Logos di Dio. Pur insistendo sull'assoluta trascendenza divina, Filone non esclude che l'uomo possa intuitivamente partecipare della grandezza del Dio superiore: l'intelletto umano, infatti, è composto della stessa sostanza pneumatica dell'intelletto divino. Per le sue concezioni filosofiche, in cui elementi aristotelici e stoici si caricano di valenze platoniche, Filone è considerato l'attivatore del Medioplatonismo. La sua dottrina, mutuando nozioni cardini del creazionismo biblico, è quella che, nella cultura filosofica del tempo, maggiormente si avvicina alla *creatio ex nihilo*.

²⁰⁴ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, I, q. XLV, art. 8,1 con la *conclusio*.

²⁰⁵ E. H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 28.

²⁰⁶ La voce *miraculum* nel *Thesaurus linguae latinae* (Leipzig, Teubner, 1906-09, pp. 1053-59) viene ricollegata al verbo *mirari* e al sostantivo *monstrum* e indica ciò che desta stupore e ammirazione tanto in relazione ad eventi che accadono secondo natura quanto ad eventi che per intervento divino eccedono il modo naturale.

²⁰⁷ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24. Corsivo nostro.

²⁰⁸ Come ha dimostrato A. Li Vigni (*Il De perfecta poesi di M. C. Sarbiewski e l'estetica gesuitica del Seicento*, cit., p. 190 e ss.) il concetto di "trans-formazione", già implicito nella filosofia di Marsilio Ficino, per il quale l'uomo generando nuove forme si rende emulo della natura e in un certo senso *quidam deus*, ricorre frequentemente nelle poetiche del Cinquecento. Particolarmente significativa è la nozione di "formatura" elaborata da Francesco Patrizi nel *Della poetica*, secondo cui il poeta può produrre nuove forme purché l'intervento divino gli porga materia e ausilio. Per Patrizi l'atto di "fingere, trovare e far di nuovo" si traduce nel mettere insieme in un "nuovo corpo" elementi già formati, secondo un processo che sostanzia pure il principio del *de novo creare* di Sarbiewski.

²⁰⁹ È significativo che Summers (*Michelangelo and the Language of Art*, Princeton U. P., 1981, p. 53) ci tenga a sottolineare di aver tratto la citazione non dai *Dialoghi romani*, ma dal *Da pintura antiga*, mostrando un'approfondita ed insolita conoscenza dei testi dell'artista portoghese. A questo riguardo S. Deswarte-Rosa (*Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 134) rileva un'occorrenza anteriore al *Da pintura antiga*, nella breve lettera di Jacopo de' Barbari, scritta all'incirca nel 1501 (*De la ecelentia de pitura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. 1, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971, p. 69) in cui la pittura è definita come «una natura exanimata, la qual crea visibile quello che la natura crea palpabile e visibile». Ma, come osserva la studiosa, il verbo “creare” in questo passo è privo di quel senso metafisico che gli conferisce Hollanda.

²¹⁰ Su Landino cfr. E. Zinsel, cit., p. 243.

²¹¹ Dürer considera tanto il metodo matematico delle proporzioni quanto quello empirico dell'imitazione dei modelli solo premesse – benché necessarie – alla libera creazione originata dallo spirito. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 76.

²¹² Seneca, *Ep. LXV*, 7, in *Lettere a Lucilio*, trad. it. cit., p. 360: «Questi esemplari di tutte le cose Dio li ha in sé [...] egli è pieno di queste immagini, che Platone chiama idee».

²¹³ M. Ficino, *Sulla vita*, I, 6, a cura di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1995, p. 108: «Per questo motivo i filosofi finiscono con l'essere singolari, specialmente quando il loro animo, distolto così dai moti esterni e dal proprio corpo, si fa più prossimo possibile alle cose divine e quasi loro strumento. E così, ripieno dall'alto di oracoli e *influssi divini*, pensa continuamente *cose nuove e inusitate* e predice il futuro» (corsivo nostro).

²¹⁴ K. Lange e F. Füsche (hrsg.), *Dürers schriftlicher Nachlass*, Wiesbaden, Martin Sandig, 1970 (ripr. facs. dell'ed. Halle a. S., M. Niemeyer, 1893), cit. da E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 77.

²¹⁵ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1943), trad. it. di C. Basso, Milano, Feltrinelli, 19792, p. 362 e ss.

²¹⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24

²¹⁷ Id., *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

²¹⁸ Dionigi (*De celesti hierarchia*) stabilisce una gerarchia celeste costituita da nove cori angelici, raggruppati secondo tre ordini: Serafini, Cherubini e Troni; Dominazioni, Virtù e Potestà; Principati, Arcangeli e Angeli. A questa gerarchia si ispirò Dante nel xxviii canto del *Paradiso* (cit., p. 362): «E Dionisio con tanto disio | a contemplar questi ordini si mise, | che li nomò e distinse com'io».

²¹⁹ E. Garin, *La “dignitas hominis” e la letteratura patristica*, “La Rinascita”, I, 1938, pp. 102-46.

²²⁰ M. Ficino, *Theologia platonica*, XIII, 3, ma cfr. anche ivi, XIV, 1, trad. cit., risp. pp. 199 e 201: «E si rivelerà ai nostri occhi la mirabile grandezza dell'animo, tale che non si accontenta di imitare Dio nei modi che dicemmo, se non giunge ad identificarsi con Dio. [...] Pertanto ogni sforzo della nostra anima mira a far sì che essa diventi Dio».

²²¹ Id., *Theologia platonica*, XIII, 3, trad. it. cit. in A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, a cura di G. de Majo, Torino, Arago, 2001, p. 124. Nell'edizione curata da Michele Schiavone i capitoli 2-5 del libro XIII sono espunti.

²²² M. Ficino, *Theologia platonica*, XIV, 8, trad. it. cit., p. 243.

²²³ Ivi, XIII, 3.

²²⁴ *Ibidem*. Trad. it. in A. Chastel, *Marsilio Ficino e l'arte*, cit., p. 125.

²²⁵ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

²²⁶ Id., *Della pittura antica*, v, p. 28.

²²⁷ Virgilio, *Eneide*, VI, 847; *Georgiche* III, 34; Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 38.

²²⁸ L'esempio più significativo è il famoso *Ratto delle Sabine* – realizzato tra il 1579 e il 1583 e posto nella Loggia dei Lanzi a Firenze – in cui le tre figure si innalzano una sull'altra con un movimento a vortice.

²²⁹ Cfr. L. O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1974.

²³⁰ Secondo l'ipotesi di S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 22. Infatti benché Francisco affermi esplicitamente di non conoscere il *De pictura* di Leon Battista Alberti, aveva avuto diverse occasioni per consultarlo. Si veda più avanti il paragrafo (*La teoria dell'arte al bivio*) dedicato al confronto tra Alberti e Francisco.

²³¹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 27, cit., p. 48.

²³² Ivi, II, 26, p. 46.

²³³ Sul complesso rapporto di Alberti con l'ermetismo cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Sole in Leone. L. B. Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, "Psicon", 1, 1974; Id., *L'occhio profondo: il dettaglio e l'intreccio. Cosmologia ed ermetismo nella cultura di L. B. Alberti. Il "Canis", "Arte lombarda"*, n. 110-111, 1994, pp. 24-29.

²³⁴ L. B. Alberti, *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 237 e ss.

²³⁵ Le riunioni dell'Accademia platonica si tenevano nella villa di Carreggi, donata a Ficino da Cosimo de' Medici nel 1462.

²³⁶ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 33. Anche Tatariewicz (*Storia dell'estetica*, vol. III, Torino, Einaudi, 1980, p. 115) si pronunzia contro il platonismo di Alberti: «Conosceva anche Platone ma non ne trasse alcun insegnamento, poiché la filosofia non lo interessava e lo stile di pensiero platonico gli era estraneo». D'altro canto già G. Mancini (*Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882, cap. XVIII, p. 484 e s.) non dava molta importanza alle relazioni di Alberti con l'Accademia platonica, nonostante Platone sia uno degli autori più citati nel *De re aedificatoria*. Ma il fatto che l'umanista citi spesso Platone non autorizza a farne un seguace della sua dottrina tanto più che pure la tradizione aristotelica, molto viva nel Rinascimento (V. Zoubov, *La théorie architecturale d'Alberti*, "Albertiana", III, 2000, p. 29; P. O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 27 e ss.), influisce sul pensiero albertiano. Se si vuole riconoscere un certo platonismo nel pensiero di Alberti, bisogna considerare che si tratta di un neoplatonismo latino, che deriva da Agostino e Dionigi Areopagita, e quindi ben diverso da quello ficiniano. Cfr. F. La Brasca, *L'arc et la flèche (Apologi, XXII). La culture philosophique de L. B. Alberti*, in *Leon Battista Alberti*, Congrès International, Paris, 10-15 Avril, 1995, a cura di F. Furlan, Paris, J. Vrin - Torino, Nino Arago editore, 2000, p. 195.

²³⁷ Il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione ebbe una grande diffusione ed esercitò un'enorme influenza sulla letteratura e le arti del Cinquecento, contribuendo a divulgare il neoplatonismo e il petrarchismo di cui era imbevuto. Ch. Raffini, *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic and Political Approaches in Renaissance Platonism*, New York, Peter Lang, 1998.

²³⁸ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 90.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ J. Stichini Vilela, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, cit., p. 59.

²⁴¹ Cicerone, *Leggi*, 3, 10. W. Tatariewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 279: «Il lessico latino era più ricco del greco: disponeva già di un termine per creazione (*creatio*) e per il creatore; disponeva di due espressioni, *facere* e *creare*, dove il greco di una sola: ποιέiv. Tuttavia *creare* aveva grosso modo lo stesso significato di *facere*, si diceva ad esempio "*creare senatorem*", per fare un senatore». Si può creare, per così dire, dal nulla un soggetto giuridico, ossia una *persona ficta* (ad esempio una corporazione), dotandola di una consistenza reale e di una vita propria: cfr. E. H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista*, cit., p. 22. La voce del verbo *creare* nel *Thesaurus linguae latinae* (cit., vol. IV, pp. 1157-66) è ricondotta a tre grandi aree semantiche: la prima equivale al verbo *gignere* e significa "generare", "procreare"; la seconda corrisponde, in un senso più generale, a *facere, instituire* e significa "provocare" o "determinare" qualcosa, mentre in un senso più particolare e circoscritto indica la creazione di Dio, ma si riscontra solo nella *Vulgata* e negli scritti dei Padri della Chiesa; la terza e più attestata equivale a *constituere* ovvero "eleggere", "scegliere", "nominare" e si riferisce alle cariche politiche e religiose (magistrati, consoli, pontefici e auguri).

²⁴² La diffusione di questo titolo ebbe inizio durante il secolo XI, benchè anche in precedenza venisse sporadicamente usato. Per influsso di alcune decretali del papa Innocenzo III, che lo adoperò frequentemente, il titolo fu introdotto nel diritto canonico e di conseguenza interpretato e glossato dai commentatori giuridici. Sulla storia di questo titolo cfr. M. MacCarrone, *Vicarius Christi. Storia del titolo papale*, Roma, Facultas theologica pontificii athenaei lateranensis, 1952, in part. p. 109 e ss.

²⁴³ La glossa di Tancredi è riprodotto da MacCarrone, cit., p. 120. E. H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista*, cit., p. 25.

²⁴⁴ Ivi, p. 27.

²⁴⁵ Ivi, p. 31.

²⁴⁶ Si veda a questo riguardo l'altro testo di Kantorowicz, *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 1989.

²⁴⁷ D. Alighieri, *Paradiso*, I, vv. 28-29.

²⁴⁸ Stazio, *Achilleide*, I, 15-16, in *Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, UTET, 1980, p. 1006: «cui geminæ florent vatumque ducumque | certatim laurus».

²⁴⁹ E. H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista*, cit., p. 33.

²⁵⁰ E. H. Wilkins, *The Coronation of Petrarch*, "Speculum. A Journal of Mediaeval Studies", XVIII, n. 2, 1943, pp. 155-97.

²⁵¹ Nel Cinquecento si mantiene il culto per Dante, tenuto vivo nel secolo precedente dalle prime edizioni della *Divina Commedia*, dai disegni di Sandro Botticelli e dagli affreschi di Luca Signorelli. Nel febbraio del 1540 iniziano a Firenze le prime letture pubbliche, frequenti ma discontinue, finché nel 1553, sotto il duca Cosimo, ebbe inizio la lettura programmata e regolare di Dante e Petrarca. L'interesse per Dante nella penisola iberica può essere testimoniato anche dalle illustrazioni che Federico Zuccari realizzò durante il soggiorno presso la corte di Spagna, tra il 1585 e il 1588. Cfr. C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa, 1993, p. 159.

²⁵² Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), poeta alla corte di Giovanni III e corifeo, insieme al poeta e drammaturgo Antonio Ferreira (1528-69) del classicismo umanistico nazionale, introdusse, dopo aver compiuto un lungo viaggio in Italia (1521-27) i moduli poetici italiani nella tradizione portoghese. Sui rapporti tra Francisco de Holanda e Frei Heitor Pinto, cfr. S. Deswarte-Rosa, *Francisco de Holanda e Frei Heitor Pinto*, in *Catalogue d'exposition Jerónimos. 4 séculos de Pintura*, vol. 1, Lisbonne, 1992, pp. 52-83.

²⁵³ Ead., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 77.

²⁵⁴ Per la comprensione dell'ambiente letterario italiano con cui Hollanda aveva familiarizzato cfr. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1977², in particolare i capitoli: "Tradizione classica e volgarizzamenti" e "La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento".

²⁵⁵ D. Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, cit., p. 94, dove Michelangelo cita esplicitamente un passo (trattato 4, 5,7) del *Convivio* («Ditemi un poco, non avete voi letto nel Convivio quelle honorate parole che egli dice di Catone «oh sacratissimo petto di Catone, chi presumerà mai di te parlare» et tutto quel che seguita?»).

²⁵⁶ Deoclecio Redig de Campos, introduzione a D. Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, cit., p. 22 e ss. Nel dialogo Michelangelo si mostra esperto conoscitore della *Divina Commedia* e del suo commento ad opera di Cristoforo Landino. L'artista ebbe modo di apprendere il testo di Dante fin da ragazzo a casa di Lorenzo il Magnifico, di cui era ospite anche il Landino e lo troviamo tra i firmatari della supplica presentata dai Fiorentini il 20 ottobre del 1519 a Papa Leone X per riavere le spoglie mortali dell'Alighieri. Si tenga presente, inoltre, la famosa contesa dantesca, raccontata dal Vasari, in cui Leonardo da Vinci chiamò Michelangelo come arbitro e la nota di Bottari, nella sua edizione delle *Vite* vasariane, secondo cui l'artista avrebbe ricoperto di disegni i margini del suo esemplare della *Commedia*. Ma soprattutto la lettera, scritta da Michelangelo ad un amico il 9 maggio 1545, mostra chiaramente che l'interesse per il poeta si traduceva in un costante desiderio di essere aggiornato su ogni nuova pubblicazione o commento.

²⁵⁷ L'ammirazione di Michelangelo per Dante è testimoniata anche dalla sua produzione poetica, come infatti noti due sonetti dedicati all'Alighieri: *Dal mondo scese ai ciechi abissi e poi e Quanto dirne si dee non si può dire*. H. Tietze (*Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo*, cit, p. 311) elenca vari passi comprovanti l'interesse di Michelangelo per Dante.

²⁵⁸ L'influenza di Dante sui dipinti della Sistina è evidente, ma talvolta è stata male intesa. Infatti come ha dimostrato D. Redig de Campos (*L'ispirazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, in "Illustrazione Vaticana", a. III, n. 3, 1932, pp. 137-41 e n. 5, pp. 236-40) a proposito della barca di Caronte, se il motivo formale è lo stesso, ben diverso è lo spirito che anima la raffigurazione.

²⁵⁹ Per l'investitura divina cfr. i proverbi posti in appendice ai *Dialoghi romani*, p. 165: «I nobili o i signori, i re li possono fare, ma un famoso pittore solo Dio lo può fare».

²⁶⁰ Ivi, III, p. 136.

²⁶¹ Sulla diffusione della filosofia platonica nel Rinascimento cfr. J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden-New York, E. J. Brill, 1990, 2 voll.

²⁶² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, xv, p. 47.

²⁶³ Vitruvio, *De architectura*, I, 2, 2, trad. it. di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, p. 27: «Gli aspetti della disposizione, quelli che in greco si definiscono *idéai*, sono i seguenti: icnografia, ortografia, scenografia». “Icnografia” (dal greco *ichnos*, “traccia”, “orma”, “pianta del piede”), è un cultismo greco usato da Vitruvio come termine tecnico per indicare la pianta di un edificio, come “ortografia” indica il disegno dell’altezza e “scenografia” della prospettiva.

²⁶⁴ P. Gaurico, *De sculptura*, I, 10, cit., pp. 144-45.

²⁶⁵ P. Pino, *Dialogo di Pittura*, in *Trattati d’arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960, pp. 107 e 135: «Furono alcune più nobili arti, chiamate dagli antichi liberali, come proprie all’intelletto e agli uomini liberi, e fu la pittura tra quelle celebrata e approbata da tutti i filosofi, come riferisce Laerzio Diogene e Demetrio. E che così sia, la ragione è ch’uno pittore non può nell’arte nostra produrre effetto alcuno della sua immaginativa, se prima quella, così imaginata, non vien dagli altri sensi intrinseci ridotta al conspetto dell’*idea* con quella integrità ch’ella s’ha da produrre, tal che l’intelletto l’intende perfettamente in se stesso, senza meare fuori del suo proprio, ch’è l’intendere. Similmente sono intese l’altre arti liberali, come dialetica, grammatica, retorica, e l’altre onde noi pittori siamo intelligenti nell’arte nostra teoricamente senza l’operare. [...] E perché la pittura non vuol laboriosità corporale, ma tien l’uomo quieto e malancolico, con le virtù naturali affisse nell’*idea*, util cosa sarà alla conservazione di questo individuo essercitarsi in cavalcare, giocare alla palla [...]». Corsivo nostro.

²⁶⁶ B. Varchi impiega il termine *idea* una volta nel *Paragone* e ben sette volte nella *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo* (in *Scritti d’arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, cit., vol. I, p. 142, e vol. II, pp. 1323, 1330, 1339, 1341).

²⁶⁷ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 133.

²⁶⁸ Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. II, cit., p. 1530. J. Shearman (*Castiglione’s Portrait of Raphael*, “Mittteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 38, n. 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*”.

²⁶⁹ G. Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Della pittura, cap. I), ed. giuntina (1568), in G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 1981 (rist. an. dell’ed. Firenze, 1906), pp. 168-69.

²⁷⁰ Fin dall’inizio del secolo scorso gli studi hanno chiaramente dimostrato l’influenza della metafisica neoplatonica nella concezione estetica di Michelangelo. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 71.

²⁷¹ F. Berni, *LXIII Capitolo a Fra Bastiano dal Piombo* (1534), vv. 29-31, in *Rime*, cit., p. 179.

²⁷² La stessa parola, nella forma portoghese di *inteleito*, ricorre tre volte, con simile significato, nei discorsi attribuiti a Michelangelo nei *Dialoghi*, cosa che secondo R. J. Clements (*The Authenticity of Francisco de Hollanda*, “Publications of the Modern Language Association”, 61, 1946, pp. 1020-21), conferma l’autenticità di queste conversazioni.

²⁷³ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 130.

²⁷⁴ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 141.

²⁷⁵ E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 75.

²⁷⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XIV, p. 45.

²⁷⁷ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 53, cit., p. 92.

²⁷⁸ Ivi, II, 59, p. 100.

²⁷⁹ Ivi, II, 56, p. 96: «Ma per non perdere studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d’alcuni sciocchi, i quali presuntuosi di suo ingegno, senza avere essemplum alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano, studiano da sé a sé acquistare lode di dipignere. [...] Fugge gl’ingegni non periti quella *idea* delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono».

²⁸⁰ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

²⁸¹ G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 26, (ris. an. Milano 1590) Hildeshe-

im, Olms, 1965, p. 83. E nel *Trattato dell'arte della pittura* (cap. LXIII, ris. an. Hildesheim, Olms, 1968, p. 482) afferma: «Loderò sempre colui, il qual prima che si accinga all'opera cerca prima di veder nell'idea tutto quello che vuol fare».

²⁸² F. Zuccari, *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti* (Torino 1607), rist. an. in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961.

²⁸³ G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 8: "Delle scienze necessarie al Pittore", cit., p. 33.

²⁸⁴ C. Gizzi, *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, cit., p. 15.

²⁸⁵ F. Zuccari, *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti*, cap. XVI, cit., p. 303.

²⁸⁶ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

²⁸⁷ G. Kieft, *Zuccari, Scaligero, Panofsky*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, 1989, p. 359.

²⁸⁸ Plotino, *Enneadi* V, 8, 31, trad. it. cit., p. 905.

²⁸⁹ A. Li Vigni, *Il De perfecta poesi di M. C. Sarbiewski e l'estetica gesuitica del Seicento*, cit., p. 188.

²⁹⁰ B. Varchi, *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. II, cit., pp. 1322-41.

²⁹¹ Ivi, p. 1323.

²⁹² Tommaso d'Aquino, *Summa Theologia*, I, 1. Ovviamente in Tommaso la questione dell'immagine pre-esistente nella ragione operante dell'artefice, il quale costruisce una casa in modo conforme all'immagine stessa, non ha valore teorico-artistico, per cui l'espressione "ex alio procedere" deve essere interpretata in senso ontologico. E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 98.

²⁹³ Ivi, p. 74.

²⁹⁴ È probabile che derivi dalla distinzione aristotelica tra potenza ed atto (Aristotele, *Metafisica*, IX, 6, 1048a, trad. cit., pp. 260-61).

²⁹⁵ E. Panofsky, *Idea*, cit., p. 89.

²⁹⁶ L. B. Alberti (*De statua*, a cura di M. Collareta, Livorno, Sillabe, 1998, p. 5). La classificazione albertiana distingue le varie pratiche scultoree sulla base delle operazioni compiute: i modellatori aggiungono e tolgono cera o creta; gli argentieri operano aggiungendo metallo; gli scultori – e con operazione simile gli intagliatori – eliminano il marmo superfluo per portare alla luce la figura celata nel blocco.

²⁹⁷ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 32, Milano, TEA, 1995, p. 33: «lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo, od altra pietra soverchia, ch'eccede la figura che dentro a quella si rinchiede, con esercizio meccanicissimo».

²⁹⁸ Michelangelo nella lettera inviata a Benedetto Varchi (in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, cit., p. 84) afferma: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare», secondo l'idea, espressa anche nelle sue poesie, che la figura, concepita dall'intelletto dell'artefice, sta potenzialmente contenuta entro il blocco di marmo.

²⁹⁹ G. Vasari, Introduzione *De la scultura*, cap. VIII, in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., p. 43.

³⁰⁰ Michelangelo, *Rime* (G 152), a cura di E. Borelli (secondo il testo stabilito da E. N. Girardi), Milano, Rizzoli, 1998, p. 213.

³⁰¹ Panofsky, *Idea*, cit., p. 72.

³⁰² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VIII, p. 37.

³⁰³ Ivi, XV, p. 47.

³⁰⁴ Ivi, XIV, p. 46.

³⁰⁵ Ivi, IX, p. 39.

³⁰⁶ Michelangelo, *Rime* (G 109), cit., p. 170.

³⁰⁷ C. Gizzi, *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, cit., p. 15.

³⁰⁸ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, p. 225.

³⁰⁹ Id., *Della pittura antica*, XIV, p. 45.

³¹⁰ Ivi, XVI, p. 48: «Ma chi voglia sapere in cosa consista tutta la scienza e la forza di questa arte che celebri, sappia che essa consiste tutta nel disegno, o schizzo». La sua formazione lo spinge a mettere il disegno in primo piano nella realizzazione dell'opera d'arte, pertanto i suoi scritti si collocano nella disputa tra disegno fiorentino e cromatismo veneto, ben rappresentato a Roma da Sebastiano del Piombo.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Id., *Dialoghi romani*, III, p. 136.

³¹³ Così per Cennino Cennini (*Il libro dell'arte*, cap. IV, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 6) il disegno è «el fondamento dell'arte»; per L. Ghiberti (*I commentari*, I, 2, Napoli, Ricciardi, 1947, p. 3) è «fondamento e teorica» di pittura e scultura; per F. Doni (*Diceria del Doni a M. Giovanni Angelo scultore*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, cit., p. 1906) è la «forma che fa l'artefice, il qual prima si imagina un palazzo nella fantasia (il disegno) e poi fa il modello». Ma se il concetto era comune a tutti i teorici e artisti del Quattrocento e del Cinquecento, il nome di «arti del disegno» fu coniato da Vasari che fa del disegno il «padre» delle tre arti figurative.

³¹⁴ J. M. Savignat, *Dessin et architecture du Moyen-âge au XVIII^e siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1980, p. 65.

³¹⁵ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 138. E nel *Della pittura antica*, XVI, p. 38: «E chi impara per diventare scultore, o pittore, non si curi di perdere tempo a scolpire, o dipingere, o accostare colori molto lisci e molto profilati: ma ponga tutta la sua attenzione soltanto nel saper disegnare». A sostegno di queste affermazioni cita, poi, il famoso aneddoto, riportato nel *De sculptura* (I, 12, trad. cit. p. 151) di Gaurico, in cui lo scultore Donatello ai suoi discepoli dava un solo ordine: *disegnate!*

³¹⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XLII, p. 87: «La scultura è pittura scolpita con le pietre ed è figlia della pittura». Ma anche al capitolo XLIV, p. 97: «la pittura statuaria (di cui già dicemmo) [...] è una parte molto importante di questa grande scienza, e essa e la pittura sono tutte e due una stessa cosa; l'una è incorporata e l'altra è incorporea, e, se vorremo esprimerci meglio, troveremo che la scultura è il corpo, e la divina pittura è la sua anima o spirito». E ancora nei *Dialoghi romani*, II, p. 119: «la scultura o statuaria [...] non è altra cosa se non la stessa pittura».

³¹⁷ A partire da Leonardo si avvia una disputa che vede contrapposte le ragioni dei pittori e quelle degli scultori. Nel tentativo di dare soluzione definitiva alla questione, Benedetto Varchi organizza nel 1546 probabilmente la prima inchiesta pubblica su un argomento artistico, sollecitando diversi pittori e scultori a pronunciarsi sulla maggiore nobiltà dell'una o dell'altra pratica. Dopo aver raccolto le lettere dei vari artisti, B. Varchi trasse le sue conclusioni in una *Lezione della maggioranza delle arti* (in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998), tenuta all'Accademia fiorentina nel 1547 e poi pubblicata nel 1549. Su Varchi cfr. il lavoro di Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI research Press, 1982; più in generale sul paragone si veda S. La Barbera, *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria (Pa), Cafaro, 1997; M. Pepe, *Il «paragone» tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, «Cultura e scuola», n. 30, a. VIII, 1969, pp. 120-31.

³¹⁸ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 120.

³¹⁹ Cfr. Id., *Della scienza del disegno*, II, pp. 225: «sogliono dire anche che gli Imperatori in guerra di avere il disegno di andare a collocare il loro campo nella tale provincia, o di combattere con il loro esercito tale città, o di fare tale fortezza».

³²⁰ C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1999, vol. II, p. 278.

³²¹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 120.

³²² *Ibidem*.

³²³ Id., *Della pittura antica*, XIV, p. 45.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 59, cit., p. 100.

³²⁸ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, LXIV, cit., pp. 481 e 482. Corsivo nostro.

³²⁹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 137.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Id., *Della pittura antica*, II, p. 24.

³³² Id., *Della scienza del disegno*, III, p. 227.

³³³ Id., *Della pittura antica*, XXXIII, p. 73. Corsivo nostro. Per l'importanza data agli occhi cfr. *ivi*, XIX.

³³⁴ Id., *Dialoghi romani*, I, p. 112: «In Italia chiamerò divino soltanto un pittore, Michel Angelo, come potete trovare nelle lettere che vi ha scritto l'Aretino».

³³⁵ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. LXXXIII, cit., p. 97: «Se vuoi pigliare buona manie-

ra di montagne e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente». Ma anche nel cap. xxviii (ed. cit. p. 28) lo studio della natura è considerato la «più perfetta guida», «migliore timone» e «trionfal porta» del disegno.

³³⁶ M. Kemp, *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, "Viator. Medieval and Renaissance Studies", vol. 8, 1977, p. 347. Su Landino come critico d'arte cfr. M. Baxandall, *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

³³⁷ J. Bialostocki, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, in *The message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, Irsa, 1988, pp. 64-68; X. M. Mouratova, *Imitatio naturæ. L'idée d'imitation de la nature et ses modifications dans l'art et la pensée, du Moyen âge à la Renaissance*, in Aa. Vv., *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 181-214.

³³⁸ La distinzione tra un concetto di natura riferito al processo e uno riferito al prodotto è presente già nella *Fisica* di Aristotele, ma sia nel mondo greco che in quello latino non viene differenziato lessicalmente. I termini di *natura naturans* e *naturata*, riferiti alla natura "creante" e "creata", compaiono per la prima volta, probabilmente intorno al XII secolo, nelle versioni latine di Averroè. In seguito, riprese nello *Speculum quadruplex* di Vincenzo di Beauvais, vengono accolte sia dagli scolastici con in testa Tommaso d'Aquino sia dai mistici. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., pp. 322-23.

³³⁹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologia* 1, 117, 1.

³⁴⁰ Nel pensiero greco, accanto alla teoria platonica, si diffondono anche concezioni positive di *mimesis*. Così per Democrito bisogna imitare i modi di agire della natura (nella costruzione le rondini, nella tessitura il ragno, nel canto l'usignolo), mentre secondo Aristotele l'imitazione si volge alle azioni umane che l'artista può rappresentare, più liberamente, come potrebbero o come dovrebbero essere. Tale teoria soprattutto in riferimento alla tessitura e all'edilizia fu ripresa da Ippocrate e dagli epicurei, in particolare da Lucrezio, ma in generale ha goduto di minore fortuna rispetto a quella platonica. Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 298.

³⁴¹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24.

³⁴² Il rifiuto di Michelangelo per l'oro è confermato dal Condivi (*Vita di Michelangelo*, cap. XXXVIII, ed. cit., p. 41), secondo il quale l'artista non accolse la richiesta di Giulio II di utilizzare l'oro per gli affreschi della Sistina. Al contrario Hollanda sia nei disegni dell'*Album delle Antichità* sia in quelli del *De aetatibus mundi* fa regolarmente uso dell'oro. J. B. Bury, *Two notes on Francisco de Holanda*, cit., p. 15.

³⁴³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 139.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Id., *Della pittura antica*, II, p. 24: un «nuovo mondo dell'uomo ed il suo proprio regno e opera, così come il mondo maggiore è proprio di Dio, e l'uno deriva dall'altro».

³⁴⁶ C. Cieri Via, *L'Antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna*, Roma, Il Bagatto, 1985.

³⁴⁷ E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, cit., p. 47.

³⁴⁸ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, X, p. 40.

³⁴⁹ *Ivi*, II, p. 24.

³⁵⁰ *Ivi*, IX, p. 39.

³⁵¹ *Ivi*, prologo, p. 22.

³⁵² *Ivi*, X, p. 40.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ L. B. Alberti, *De statua*, 12, cit., p. 19: «Ho proceduto perciò a rilevare ed a prendere nota non solo della bellezza di questo o di quel corpo, ma, per quanto mi è stato possibile, di quella bellezza più insigne distribuita dalla natura in dono a più corpi, quasi secondo proporzioni determinate, imitando quell'artefice che a Crotone, accingendosi ad eseguire la figura di una dea, scelse le forme più insigni per bellezza ed eleganza di alcune fanciulle tra le più belle e le trasferì nella sua opera».

³⁵⁷ Per la parabola di questo paradigma estetico negli scritti letterari e artistici tra Rinascimento e Barocco mi si permetta di rinviare al mio *Zeusi e la bellezza di Elena*, "FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", n. 1, 2004, pp. 77-86.

³⁵⁸ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, IV, p. 154: «E volendo dipingere per il popolo di Agrigento una tavola con Venere, chiese che per poter fare quell'opera gli mostrassero le fanciulle di quella terra tutte nude; e infatti gli furono mostrate; e tra tutte ne scelse cinque per poter raffigurare in pittura quelle parti che in ognuna fossero più eccellenti e proporzionate».

³⁵⁹ Id., *Della pittura antica*, prologo, p. 22.

³⁶⁰ Ivi, IX, p. 39.

³⁶¹ Sulla storia del termine “maniera” cfr. M. Treves, *Maniera, the History of a Word, “Marsyas”*, 1941, pp. 69-88, e A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993.

³⁶² C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. XVII, cit., p. 27.

³⁶³ G. Vasari, Proemio alla terza parte de *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., p. 539.

³⁶⁴ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, I, p. 109.

³⁶⁵ Ivi, I, p. 110.

³⁶⁶ Ivi, I, pp. 110-11.

³⁶⁷ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, cit., p. 366 e ss.

³⁶⁸ Michelangelo Buonarroti, *Il Carteggio*, cit., vol. V, p. 9. Corsivo nostro.

³⁶⁹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XVI, pp. 48-49.

³⁷⁰ Id., *Dialoghi romani*, III, p. 133. E nella stessa pagina: «stimo che valga molto denaro un'opera che è fatta dalla mano di un uomo valentissimo, anche se in breve tempo, perché se invece l'ha fatta in molto, chi gliela saprà stimare? E ritengo di molto poco valore una che sia stata dipinta in molti anni da chi non sa dipingere, anche se lo chiamano pittore».

³⁷¹ S. H. Monk, *A grace beyond the reach of art*, “The Journal of the History of Ideas”, V, 1944, pp. 131-50.

³⁷² B. Castiglione-Raffaello, *Lettera a Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. III, cit., p. 2975.

³⁷³ G. Vasari, Proemio alla terza parte de *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., p. 541.

³⁷⁴ Ivi, p. 540.

³⁷⁵ G. Modroni, *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, cit., p. 27. Sulla diffusione del *Cortegiano* nell'Europa del Cinquecento cfr. P. Burke, *Il Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001², in part. il cap. IV.

³⁷⁶ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 140.

³⁷⁷ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998, p. 63. Sulla sprezzatura si veda P. D'Angelo, *Celare l'arte. Per una storia del concetto “Ars est celare artem”*, “Intersezioni”, n. 2, 1986, pp. 321-41; R. Mercuri, *Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, a cura di W. Binni et al., Roma, Bulzoni, 1975, pp. 227-74; E. Saccone, “Grazia”, “Sprezzatura”, “Affettazione” in the *Courtier*, in Castiglione. *The Ideal and the Real in the Renaissance Culture*, a cura di D. Rosand, New Haven - London, Yale U. P., 1983, pp. 45-67; M. T. Ricci, *La grazia in Baldassar Castiglione: un'arte senz'arte*, “Italianistica. Rivista di letteratura italiana”, a. XXXII, n. 2, 2003, pp. 235-45.

³⁷⁸ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit., p. 62. L'aneddoto è in Plinio, *Naturalis historia*, XXXV, 80.

³⁷⁹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 33.

³⁸⁰ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 14, cit., p. 40.

³⁸¹ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, I, p. 222.

³⁸² Id., *Dialoghi romani*, III, p. 137.

³⁸³ Ivi, p. 141.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Ivi, p. 140.

³⁸⁶ Id., *Della pittura antica*, XX, p. 58: «Ma in Roma mi fu mostrato un dio Bacco di marmo con alle spalle un fanciullo Satiro che gli portava un cesto di uva come opera antica e meravigliosa. Esso mi sembrava fatto da un uomo valente, e tuttavia non sembrava antico, pur se lo era sia nel colore del marmo che in tutte le sue perfezioni; e, quando alcuni romani mi chiesero cosa me ne pareva, dissi che andava molto bene, ed era fatto da un uomo valente, ma affermai che non era antico, e questo perché aveva le mani e le braccia mezze alzate, fuori dai limiti e dal rigore dell'antichità, giacché non stavano né molto in basso né molto in alto, e allo stesso modo perché il movimento e la posa delle gambe di Bacco anch'esso era

floscio, e al di fuori dalla stabilità e fermezza antica, pur se le perfezioni e l'invenzione e le misure ed il Satiro con il cesto parevano antichi. Allora essi si meravigliarono del mio dire, e mi risposero che era un'opera che Michel Angelo aveva fatto giorni innanzi per ingannare con quella anticaglia i romani ed il papa; e Michel Angelo seppe che la sua opera non mi aveva ingannato».

³⁸⁷ Id., *Dialoghi romani*, IV, p. 145. Il giudizio sull'opera d'arte è uno dei temi affrontati nel IV dialogo da un gruppo di gentiluomini romani, riuniti insieme a Francisco, nella casa di Don Giulio.

³⁸⁸ Id., *Del ritrarre dal vivo*, II, p. 173.

³⁸⁹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 84-85, trad. it. cit. p. 203: «Soleva esporre in una loggia ai passanti le opere via via finite, e nascosto dietro il quadro ascoltava i difetti che venivano notati, preferendo a se stesso il volgo come giudice più diligente. Dicono che, ripreso una volta da un calzolaio perché su certi calzari aveva fatto un occhio di meno, essendo avvenuto che il giorno dopo lo stesso calzolaio inorgogliuto del successo del precedente suggerimento si mise a far delle critiche sulla gamba, Apelles allora indignato lo affrontò ammonendolo che il calzolaio non doveva giudicare al di sopra del calzare». Per l'aneddoto di Apelle nascosto dietro la tela cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, III, 62, cit., pp. 104-05 che, al contrario di Francisco, valuta positivamente questo atteggiamento democratico.

³⁹⁰ F. de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, II, p. 173.

³⁹¹ G. P. Bellori, *Vita di Annibale Carracci*, in *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Bologna, Forni, 2000, p. 20.

³⁹² N. Poussin, *Osservazioni sopra la Pittura*, in G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, cit., p. 461.

³⁹³ Orazio, *Ars poetica* v. 361, in *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1993, p. 547.

³⁹⁴ Aristotele, *Poetica*, 1451 b 5, trad. it. a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 147: «Perché la poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari».

³⁹⁵ Come è noto, il famoso aforisma di Simonide («La pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante»), tramandato da Plutarco (*De Gl. Ath.* III, 346f-347c), insieme con l'espressione oraziana *ut pictura poësis* (*Ars poet.*, v. 361), staccata dal suo contesto originario e fraintesa quale asserzione di un parallelismo tra le due arti, diventò un assioma dell'estetica dal XV al XVIII secolo. Sulla ripresa di questo *topos* durante l'umanesimo e sul ruolo che svolge nelle concezioni estetiche dei secoli successivi si veda M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti* (1971), Milano, Jaca Book, 1994, e R. W. Lee, *Ut pictura poësis*, Firenze, Sansoni, 1974; J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London, 1958.

³⁹⁶ Leonardo, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano, TEA, 1995, § 17, p. 15, e § 18 pp. 16-17.

³⁹⁷ Platone dà alla vista una netta preminenza sugli altri sensi (*Ipp. mag.*, 298c-304e; *Pol.* 507c e 508d); nel *Fedro* (250 c-d) dichiara che è il più chiaro e più acuto organo di percezione, ma il massimo elogio del senso della vista si trova nel *Timeo* (47 a-b). Per la tradizione neoplatonica cf. Plotino, *Enneadi*, IV, 5, e v. 3, 6, 8, 12.

³⁹⁸ Leonardo, *Trattato della pittura* § 23, cit., pp. 23-24.

³⁹⁹ Ivi, § 15, pp. 12-13.

⁴⁰⁰ Ivi, § 18, p. 17.

⁴⁰¹ Ivi, § 15, p. 13.

⁴⁰² Ivi, § 11, p. 9.

⁴⁰³ Si tratta dei primi 46 paragrafi del codice Vaticano Urbinate 1270, allestito, dopo la morte di Leonardo, dal discepolo Francesco Melzi.

⁴⁰⁴ Luca Pacioli nella dedica (datata 9 febbraio 1498) a Ludovico il Moro del suo *De divina proportione* (1509), accenna a un «libro de picturas». Poiché un trattato, scritto in forma organica, non sembra mai esistito, probabilmente Pacioli fa riferimento al paragone delle arti che oggi troviamo nella prima parte del testo e che forse circolava manoscritto. Cfr. C. Scarpati, Introduzione a Leonardo, *Il paragone delle arti*, Milano, Vita e pensiero, 1993, p. 9 e ss.

⁴⁰⁵ Da Genova era giunto a Roma nel 1538 Guglielmo della Porta, che Michelangelo, cui era stato presentato da Sebastiano del Piombo, aveva messo al servizio di Paolo III. Il Della Porta, che Vasari presenta come un esperto conoscitore di Leonardo, possedeva il noto co-

dice Leicester, non ereditato dal Melzi. G. Modroni, *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, cit., p. 28.

⁴⁰⁶ Dei manoscritti di Leonardo prese visione Benvenuto Cellini alla corte di Francesco I, dove ebbe modo di consultarli anche Serlio. Sebbene Cellini si trovasse in Francia, durante il soggiorno italiano di Francisco, era in contatto epistolare con Varchi, Michelangelo, Castiglione e Vasari. G. Modroni, *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, cit., p. 28.

⁴⁰⁷ P. Giovio, *Vita di Leonardo da Vinci*, in Id., *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 234-36.

⁴⁰⁸ Sui rapporti di Vasari con Giovio e Tolomei si veda la *Descrizione delle opere di Giorgio Vasari*, in *Opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanese, cit., vol. VII, pp. 681-82); al paragrafo XXVIII l'artista viene incoraggiato a scivere le biografie dal cardinale Farnese su sollecitazione di Paolo Giovio, Annibal Caro e Claudio Tolomei, riuniti a conversare presso il cardinale.

⁴⁰⁹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 121.

⁴¹⁰ Ivi, p. 123.

⁴¹¹ Ivi, p. 124.

⁴¹² G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. it. Palermo, Aesthetica, 2000².

⁴¹³ G. P. Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, cit., p. 42: «Però li Pittori sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, o riduzione d'attioni, e di tempi varii in un punto, ed in una occhiata dell'istoria, o della favola, per far intendere col muto colore in uno istante quello, che è facile al poeta con la narratione, ed in tal modo certamente l'Artefice diviene inventore». Il pittore, quindi, non è meno originale e creativo del poeta anzi la necessità dell'anacronismo lo pone al di sopra perché il racconto simultaneo del primo è più difficile della narrazione continua del secondo.

⁴¹⁴ L. Grassi, *Nota sul motivo del racconto simultaneo nella teoretica dell'arte dal Seicento al Neoclassicismo*, in *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, pp. 131-42.

⁴¹⁵ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 124.

⁴¹⁶ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime (1757, 1759²)*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002⁸.

⁴¹⁷ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 124. Il *topos* del «Naufragio con spettatore» risale al *De rerum natura* di Lucrezio. Il secondo libro del poema, infatti, esordisce con l'immagine di un osservatore che dalla salda riva guarda il travaglio di un naufrago sul mare agitato dalla tempesta («e terra magnum alterius spectare laborem»). La gradevolezza dello spettacolo non sta nelle pene dell'altro, ma nel godere il proprio imperturbabile punto di vista («scorgere i mali di cui siam liberi è dolce», *De rerum Natura* II, vv. 1-4, trad. it. di B. Pinchetti, Milano, Rizzoli, 1988, p. 113). Un simile sguardo imperturbabile è quello di chi, al sicuro, assiste ad una battaglia. È la certezza dell'incolumità che consente di lasciarsi soggiogare dal fascino cruento dello spettacolo, infatti la curiosità è una sensazione che viene immediatamente fugata dal minimo sentore di pericolo.

⁴¹⁸ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 123

⁴¹⁹ Ivi, p. 124

⁴²⁰ Ivi, p. 121: «al tempo di Demostene [le] chiamavano *antigrafia*, che vuol dire disegnare o scrivere, ed era termine comune ad entrambe queste scienze, e che la scrittura di Agatârco si può chiamare pittura di Agatârco. E penso che anche presso gli Egiziani ci fosse l'abitudine che tutti quelli che dovevano scrivere o significare qualcosa sapessero dipingere, e le stesse loro lettere glifiche erano animali e uccelli dipinti, come ancora si vede in alcuni *obelischi* di questa città che son venuti dall'Egitto».

⁴²¹ Ivi, p. 123

⁴²² P. Gaurico, *De sculptura*, I, 6, trad. cit., p. 135.

⁴²³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 125: «Infatti il grande pittore dipingerà Venere ai piedi di Giove in lacrime, con tutti questi vantaggi che il poeta non avrà: il primo è che egli dipinge il cielo dove questa scena si finge, e la persona ed il vestito e gli altri caratteri e movimenti di Giove, e la sua aquila con il fulmine; e dipingerà per intero la grandissima bellezza di Venere, ed il suo vestito di stoffa leggera, con tutto il suo più commovente movimento tanto elegantemente e lievemente e con tanta eccellenza che, anche se la dea non parla con la bocca, sembri dagli occhi, dalle mani, e dalla bocca che veramente parli (né tanto meno, quando un roco maestro legge le parole e detti di Venere, per questo udite le blande

e soavi parole di Venere) e sembri che stia dicendo tutte quelle suppliche e lamenti che di lei scrive Virgilio Marone».

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Orazio, *Ars poetica* vv. 9-10, cit., p. 530. A. Chastel, *Il dictum Horatii "Quidlibet audiendi potestas" e gli artisti (XIII-XVI secolo)*, in Id., *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 85-99.

⁴²⁶ Vitruvio, *De architectura* VII, 5, 3, trad. it. di A. Corso e E. Romano, cit., p. 1045.

⁴²⁷ Il testo della lettera si può leggere nell'antologia in appendice a M. Baxandall, *GiOTTO e gli umanisti*, cit., pp. 206-08.

⁴²⁸ A. Chastel, *Il dictum Horatii "Quidlibet audiendi potestas" e gli artisti (XIII-XVI secolo)*, cit., p. 93.

⁴²⁹ Id., *La grottesca*, trad. it Torino, Einaudi, 1989.

⁴³⁰ Anonimo, *Antiquarie prospettiche romane composte per Prospectivo Melanese depictore*, Roma s. d. (c. 1500) strofe 125-129 in "Atti della Reale Accademia dei Lincei", III, serie II, 1876, a cura di G. Govi. Cfr. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, Studies of The Warburg Institute, vol. XXXI, 1969.

⁴³¹ A. Cecchi, *Pratica fiera e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze*, "Paragone", n. 327, 1977, p. 25.

⁴³² G. Vasari, cap. XXVII: *Come si lavorino le grottesche su lo stucco*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., vol. I, p. 73.

⁴³³ C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 184-207.

⁴³⁴ Sull'appartamento Borgia cfr. l'esustivo saggio di F. Saxl, *L'appartamento Borgia*, in Id., *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 85-104.

⁴³⁵ Nanni da Viterbo fu anche autore di un'opera sui misteri egizi dal titolo *I cinque libri de le antichità de Beroso sacerdote caldeo*, Venezia, 1550.

⁴³⁶ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), VI, cap. XLIII, cit., p. 424.

⁴³⁷ F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (c. 1478-81) a cura di C. Maltese, Milano, 1967, vol. I, p. 65.

⁴³⁸ G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1961, p. 3.

⁴³⁹ G. Paleotti dedica al tema ben sei capitoli (XXXVII-XLII, libro II) del suo trattato *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1581-2), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, cit., p. 425 e ss.

⁴⁴⁰ Cfr. P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, "Archivio italiano per la storia della Pietà", IV, 1965, pp. 120-93; Id., *Il cardinale Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1959 e 1967.

⁴⁴¹ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, cit., p. 445. Sull'argomento cfr. C. Acidini Luchinat, *La grottesca, in Storia dell'arte italiana*, II, Parte Terza ("Situazioni, momenti, indagini") vol. IV, ("Forma e modelli"), Torino, Einaudi, 1982, pp. 161-200.

⁴⁴² E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁴⁴³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 134. Zapata, uno dei partecipanti al III dialogo, servo della marchesa assente, chiede a Michelangelo: «perché si è soliti a volte dipingere, come si vede in molte parti di questa città, mille mostri ed animali, di quelli con viso da donna e con gambe e con coda di pesci, e altri con braccia di tigri e ali, altri con volti di uomini, dipingendo insomma quello di cui più si diletta il pittore e che mai si è visto al mondo?».

⁴⁴⁴ Ivi, p. 135.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 134.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 135.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 134.

⁴⁴⁸ Ph. Morel, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1985, p. 157.

⁴⁴⁹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 135.

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 134-135.

⁴⁵¹ Ivi, p. 135.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ A. Chastel, *Il dictum Horatii «Quidlibet audiendi potestas» e gli artisti (XIII-XVI secolo)*, cit., p. 95.

⁴⁵⁵ Sulla *vexata quaestio* della priorità del trattato latino o volgare si vedano gli studi del Grayson oggi raccolti nel volume *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998, in part. le pp. 57-66 e 245-69; un riepilogo della situazione si trova nell'introduzione di C. Grayson all'edizione del *De pictura* da lui curata (cit., pp. v-xxxii). Di contro la proposta di L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, ETS, 2000, pp. 181-210.

⁴⁵⁶ F. de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, xi, p. 191.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 190.

⁴⁵⁸ *Ibidem*: «È molto indovinato ciò che ho scoperto or è pochi anni riguardo al giudizio dello specchio, cosa che credo sia stata trovata già dagli antichi e che inoltre è lodata da Leon Battista in un libro sulla pittura che di recente è stato stampato. Ma io, senza avere alcuna notizia del tale libro, avevo già scritto questa cosa, qualsiasi valore abbia; e sono stato contento di non averlo visto, giacché nello stesso anno in cui esso si stampava in Italia, io, in Portogallo, questo che scrivo, lo scrivevo. Ed allo stesso modo già avevo trovato un molto disilluso consigliere nel ritrarre dal vivo e nelle giuste direzioni le cose, lo specchio, che aiuta grandemente a fare i ritratti, se li si vede ed esamina attraverso di esso. Ed è certo, come dice Leon Battista, che alla pittura vista allo specchio si aggiunge un non so che di più di grazia e venustà». Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 46, cit., p. 82: «E saratti a ciò conoscere buono giudice lo specchio, né so come le cose ben dipinte molto abbinno nello specchio grazia: cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio».

⁴⁵⁹ Nonostante i molti punti di contatto, Alberti e Brunelleschi manifestano profonde differenze sia riguardo al modo di confrontarsi con l'antichità classica, sia rispetto al problema della tecnica. Cfr. M. Horster, *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 29-63; Ch. Smith, *Originality and cultural Progress in the Quattrocento Brunelleschi Dome and a Letter by Alberti*, "Rinascimento", vol. 8, 1988, pp. 291-318.

⁴⁶⁰ Tra il XII e il XIII secolo, attraverso gli arabi Alhazen e al-Khindi, gli studi di ottica si diffusero in Occidente. Ma la *perspectiva* medievale era una teoria matematica della vista, connessa con l'astronomia e distaccata dai problemi di grafica. Soltanto nel XV secolo la *perspectiva naturalis* o *communis*, ovvero la teoria matematica della vista, viene trasformata in *perspectiva artificialis* o *pingendi*, cioè in un metodo matematico di disegno. G. Nicco Fasola, "Introduzione" a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze, Le Lettere, 1984, in part. pp. 3-30. Generalmente l'inventore della *perspectiva artificialis* è considerato, su testimonianza del Manetti (*Vita di Filippo Brunelleschi*, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 57 e ss.), Brunelleschi, il quale, partendo dal riconoscimento della prospettiva come fenomeno ottico che consiste nel proporzionale rimpicciolimento dell'immagine dell'oggetto percepito in base alla distanza dell'osservatore, realizzò la prima applicazione concreta della nuova tecnica, capace di un forte effetto illusionistico e di notevole stimolo per la pratica degli artisti. Cfr. A. Parronchi, *Le due tavolette prospettiche del Brunelleschi*, in Id., *Studi su la "dolce" prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 226-95. Ma sarà poi Alberti, nel *De pictura* (1435), a sviluppare questa scoperta in un'ampia riflessione sul procedimento pittorico, impiegando l'ottica e la geometria nella rappresentazione di oggetti tridimensionali su superfici piane. L'applicazione della prospettiva alle arti segnò una rivoluzione nel campo figurativo e costituì l'espedito attraverso cui, da un lato, fu possibile accostare la pittura alle arti del quadrivio, rivendicandone il valore intellettuale, dall'altro, si poté rivaleggiare con gli antichi e persino superarli. Data la complessità e l'importanza di questi temi la letteratura in proposito è molto ampia. Cfr. G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XV Century*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1946, vol. 9, pp. 96-121; J. R. Kuhn, *Measured Appearances. Documentation and Design in early Perspective Drawing (Leon Battista Alberti, Masaccio, Brunelleschi)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 53, 1990, pp. 114-32.

⁴⁶¹ Su questo argomento si veda il mio *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di estetica ("Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 4), 2000.

⁴⁶² L. B. Alberti, *De pictura*, I, 1, cit., p. 10. Cfr. C. Wilde, *Painting, Alberti and the Wisdom of Minerva*, "British Journal of Aesthetics", vol. 34, n. 1, 1994, pp. 48-59.

⁴⁶³ P. Pino, *Dialogo di Pittura*, cit., p. 96.

⁴⁶⁴ F. de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, XI, p. 190.

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 190-91.

⁴⁶⁶ A. Baeumler, *Estetica*, cit., pp. 114-16.

⁴⁶⁷ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XV, p. 47.

⁴⁶⁸ L. B. Alberti, *De pictura*, III, 56, cit., p. 96.

⁴⁶⁹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XV, p. 47.

⁴⁷⁰ F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana* 6, 19, trad. it. di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988², p. 283.

⁴⁷¹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 26, cit., p. 46.

⁴⁷² Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, § 65, cit., p. 59.

⁴⁷³ Ivi, I, § 23, cit., p. 24.

⁴⁷⁴ E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), trad. it. di F. Federici, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 254-55.

⁴⁷⁵ E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1994, pp. 171-92.

⁴⁷⁶ A. Li Vigni, *Il De perfecta poesi di Mathias Casimir Sarbiewski e l'estetica gesuitica nel Seicento*, cit., pp. 67-68.

⁴⁷⁷ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, II, 14, cit., p. 159. Pochi anni dopo anche Zuccari ne *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* (1607), cit., p. 14, definirà l'artista «quasi un secondo Dio».

⁴⁷⁸ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 25, cit., p. 46.

⁴⁷⁹ Valerio Massimo, *Faits et dits mémorables*, III, 7, ext. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1995, tome I, pp. 269-70. Per questa segnalazione ringrazio il professor Charles Hope.

⁴⁸⁰ Omero, *Iliade*, III, vv. 156-57, trad. it. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990², p. 97.

⁴⁸¹ Secondo una variante mitologica Zeus sotto forma di cigno si unì a Leda che generò Elena.

⁴⁸² Su questo argomento cfr. il mio *Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza*, in corso di stampa negli atti del convegno *Leon Battista Alberti teorico delle arti*, Mantova 25-27 ottobre 2003.

⁴⁸³ Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 7, cit., p. 1351.

⁴⁸⁴ M. Ficino, *Theologia platonica*, XIV, 1, trad. cit., p. 205.

⁴⁸⁵ Plotino, *Enneadi*, VI, 7, 22, cit., p. 1253: «Ma quando su di lei [l'anima] scende il calore di lassù, essa riprende le sue forze e si rideata e mette veramente le ali e, pur essendo stordita per la presenza dell'oggetto bramato, s'innalza verso qualcosa di più grande per opera della reminiscenza».

⁴⁸⁶ La Venere terrestre genera un amore che permette alle facoltà immaginative e sensibili dell'uomo di produrre la bellezza nel mondo materiale, la Venere celeste genera un amore spirituale, la cui bellezza avvicina l'uomo a Dio. Il tema molto diffuso nella letteratura e nell'arte (Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*) del Rinascimento ha il suo locus classicus nel *Commento al Simposio* (II, 7; VI, 4) di Ficino. Cfr. anche il suo *Commento alle Enneadi*, III, 5.

⁴⁸⁷ Secondo un platonismo interpretato in chiave cristiana la beltà terrena è solo «il mortal velo», tramite il quale riconosciamo la grazia divina e il cui amore ha per scopo di ricondurre a Dio.

⁴⁸⁸ Accoglia questa etimologia Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus*, IV, 7. Si confronti il sonetto di Michelangelo (*Rime*, G 89, cit., p. 150): «Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume | che co' mie ciechi già veder non posso; | porto co' vostri piedi un pondo addosso, | che de' mie zoppi non è già costume. | Volo con le vostr'ale senza piume; | col vostro ingegno al ciel sempre son mosso; | dal vostro arbitrio son pallido e rosso, | freddo al sol, caldo alle più fredde brume» con la canzone di Petrarca (*Rime*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 197): «Gentil mia donna, i' veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume | che mi mostra la via che al ciel conduce») che tratta lo stesso tema. Ritorna in entrambi i componimenti il motivo della luce che, attraverso la donna, consente l'ascesa al cielo.

⁴⁸⁹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XIV, p. 45.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Platone, *Ione*, 533; *Fedro*, 244d-245a; *Apologia di Socrate*, 22c; *Menone*, 99c; *Leggi*, IV, 719c; Orazio, *Satire*, I, 4, 43; Cicerone, *De divinatione*, I, 80.

⁴⁹² Omero, *Odissea*, I, vv. 1-2, trad. it. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963, p. 3: «L'uomo ricco d'astuzie raccontami, o Musa, che a lungo | errò dopo ch'ebbe distrutto la rocca sacra di Troia», e Id., *Iliade*, I, vv. 1-2, trad. it. cit., p. 3: «Canta, o dea, l'ira d'Achille Pelide, i rovinosa, che infiniti dolori inflisse agli Achei».

⁴⁹³ Platone, *Fedro*, 245a, trad. it. di P. Pucci, cit.: «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».

⁴⁹⁴ 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».

⁴⁹⁵ E. R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 116: «La concezione del poeta "frenetico" che compone in stato di estasi non si incontra, a quanto pare, prima del V secolo. Può darsi, certo, che sia più antica, e Platone la chiama una vecchia storia».

⁴⁹⁶ Aristotele, *Poetica* 55a, 32-34, cit., p. 176.

⁴⁹⁷ La tradizione peripatetica antica è caratterizzata da un profondo eclettismo, in gran parte dovuto all'alto numero di opere spurie, di natura molto poco aristotelica, che circolavano sotto il nome del Maestro. Di conseguenza molti dei commentari scritti tra il IV e il VI d. C. – ad esempio quelli di Temistio, Simplicio, Filopono, Ammonio – pur essendo dedicati a opere di Aristotele come la *Fisica*, il *De anima*, l'*Organon*, etc., avevano una decisa sfumatura neoplatonica. La tendenza a modificare la dottrina aristotelica mediante il ricorso a tradizioni esterne continuò per tutto il Medioevo. Un esempio significativo è quello di Tommaso d'Aquino, la cui metafisica è essenzialmente neoplatonica, benché conservi la forma esterna e il linguaggio di Aristotele. Anche se Tommaso non conosceva Plotino e aveva una conoscenza indiretta degli scritti di Proclo, ricavò sufficienti informazioni dalle fonti intermedie latine e arabe, in particolare dal *Liber de causis* allora attribuito ad Aristotele – ma che in realtà è quasi pura filosofia di Proclo –, tanto da poter formulare un sistema metafisico eclettico fino ad un punto che sfuggiva a lui stesso. Ch. B. Schmitt, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, cit., pp. 138-39.

⁴⁹⁸ Ovidio, *Tristia*, III, 10, 6, e IV, 4, 29-31.

⁴⁹⁹ Cicerone, *De Oratore*, II, 194, trad. it. di G. Norcio, in *Opere retoriche*, vol. I, cit., p. 345. Ma cfr. anche *De divinatione* I, 80.

⁵⁰⁰ Id., *Il poeta Archia*, § 18, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1995, p. 93.

⁵⁰¹ 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 e ss.; sull'interpretazione data al demiurgo platonico cfr. J. Moreau, "Opifex, id est Creator". *Remarques sur le platonisme de Chartres*, "Archiv für Geschichte der Philosophie", LVI, 1974, pp. 33-49. Più in generale cfr. J. M. Parent, *La doctrine de la création dans l'école de Chartres. Etudes et textes*, Paris, Vrin, 1938. Alla scuola di Chartres si collega la figura di Bernardo Silvestre autore del *De universitate mundi*, scritto tra il 1145 e il 1153, un prosimetro in due libri, *Megacosmos* e *Microcosmos*, in cui viene descritta la creazione del mondo dal caos informe all'ordine armonico per intervento del *noûs* quale emanazione della dea Natura.

⁵⁰² 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. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 615.

⁵⁰³ 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 *Eccezzimis* (contro Ezzellino da Romano), composta nel 1314. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., pp. 240-41.

⁵⁰⁴ Richiamandosi alla distinzione aristotelica (*Metafisica*, I, 2) tra poeti cosmogonici o

teologi e i 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.

⁵⁰⁵ 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 *dianoetica* 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 "immaginifico" 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.

⁵⁰⁶ F. Petrarca, *Collatio laureationis* 2.6, trad. it. di Antonietta Bufano, in *Opere latine*, Torino, UTET, 1975, p. 1259. Su questo tema cfr. anche *Invective contra medicum*, I, ivi, p. 836.

⁵⁰⁷ Quando Platone nel *Fedro* 248d presenta una gerarchia delle anime e delle occupazioni umane vi fa comparire il poeta due volte: al sesto posto, insieme all'artigiano, all'agricoltore e a qualsiasi altro *technitês*, e al primo posto, accanto ai filosofi, in qualità di *musikôs*, ovvero di poeta, prescelto dalle Muse, che crea grazie alla loro ispirazione. Cfr. W. Tarkiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 121.

⁵⁰⁸ F. Petrarca, *Ep. Fam.* I, 8: *Ad Thomam Messanensem, de inventione et ingenio*, in *Opere*, a cura di M. Martelli, cit., pp. 274-79, in part. p. 277.

⁵⁰⁹ La composizione delle liriche che confluiscono nel *Canzoniere* inizia nel 1335, due anni dopo il ritrovamento della *Pro Archia*.

⁵¹⁰ F. Petrarca, *Rima* 77, in *Rime*, cit., p. 208.

⁵¹¹ Ivi, p. 209.

⁵¹² G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentium* (1365), in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1965. Sul concetto di "poesia" in Dante, Petrarca e Boccaccio cfr. A. Schiaffini, "Poesis" e "Poeta" in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-89.

⁵¹³ 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, p. 364 e ss.

⁵¹⁴ Su Pellegrino degli Agli, umanista della cerchia di Lorenzo, cfr. G. Miccoli, s. v., in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Roma, 1960, p. 401 e ss. Propone di spostare la datazione dell'epistola al 1462 A. Sheppard (*The Influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIII, 1980, pp. 98-100) sulla base di alcune fonti greche che, a suo parere, non erano ancora accessibili a Ficino nel 1457.

⁵¹⁵ 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, Olshki, 1990, pp. 19-28.

⁵¹⁶ Cit. da S. Gentile, *In margine all'epistola "De divino furore" di Marsilio Ficino*, "Rinascimento", vol. XXIII, a. 34, 1983, pp. 33-77.

⁵¹⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁵¹⁸ Leonardo Bruni, *Epistola* VI, 1, in *Epistolarum libri VIII*, ed. L. Mehus, Firenze, 1741, vol. II, p. 36 e ss.

⁵¹⁹ Per quanto concerne il *De divino furore* Ficino è debitore al Bruni non solo per la traduzione del *Fedro*, ma anche per l'epistola *Qualem furorem poetis adesse oporteat* inviata al Marrasio. Sui rapporti tra l'epistola del Bruni e quella di Ficino cfr. R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 100 e ss.

⁵²⁰ L. Bruni, *Inno a Venere*, vv. 44-49, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973, vol. II, p. 334.

⁵²¹ M. Marullo, *Inno al Sole*, III, I, vv. 1-11, in *Inni naturali*, trad. it. a cura di D. Coppini, Firenze, Le lettere, 1995. L'umanista Michele Marullo (Costantinopoli 1453 - Cecina 1500) frequentò a Napoli il circolo di Pontano.

⁵²² Id., *Inno a Giove Ottimo Massimo*, I, I, vv. 26-33, in *Inni naturali*, cit.

⁵²³ C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, vol. 1, p. 19 e ss. 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, n. 27, 1968, pp. 459-78.

⁵²⁴ C. Landino, *Orazione fatta per messer Cristoforo Landino quando cominciò a leggere la commedia di Dante in istudio*, in Id., *Scritti critici e teorici*, cit., p. 46.

⁵²⁵ Id., *Proemio al Commento dantesco*, in Id., *Scritti critici e teorici*, cit., p. 141.

⁵²⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24.

⁵²⁷ Cicerone, *Tusc.* I, XXII, 52; Id., *Leg.* I, XXII, 58. Ma anche i Padri della Chiesa come Eusebio di Cesarea.

⁵²⁸ S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 92.

⁵²⁹ Ermete Trimegisto, *La pupilla del mondo*, a cura di C. Poltronieri, Venezia, Marsilio, 1994.

⁵³⁰ Come ha messo in evidenza S. Deswarte-Rosa (*Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 95) la metafora dello specchio è ricorrente nella *Commedia*, soprattutto nel *Paradiso* dove diviene simbolo dell'empireo e della divinità. Dio si riflette, come in uno specchio, nei beati e in Beatrice (*Par.* XXVIII, vv. 4-11), come pure nei troni, terzo ordine della gerarchia angelica: «Sù sono specchi, voi dicete Troni, l'onde refugle a noi Dio giudicante» (*Par.* IX, vv. 61-62, cit., p. 117). Infine Dio stesso è «spieglio | in che, prima che pensi, il pensier pandi» (*Par.*, XV, vv. 62-63, cit., p. 199). Questa descrizione della divinità come specchio, in cui tutto il pensiero si manifesta, è perfettamente conciliabile col neoplatonismo. Ma Dante va oltre: il "dio-specchio", nella sua perfezione, contiene tutto quanto esiste nel mondo sensibile (*Par.* XXVI, vv. 106-08, cit., p. 334: «verace spieglio | che fa di sé pareglio a l'altre cose, | e nulla face lui di sé pareglio»). Si tratta, come afferma la Deswarte-Rosa, di una posizione molto vicina all'adattamento, operato dal neoplatonismo, tra filosofia platonica e teologia cristiana. Bastava mettere in relazione l'immagine biblica del "dio-specchio" col sistema metafisico platonico, cosa che farà Landino nel Proemio alla *Commedia*, sviluppando i temi già annunciati nel Proemio alla *Storia naturale*.

⁵³¹ Michelangelo apprezzava l'interpretazione che Landino aveva dato della *Commedia*, pubblicata a Firenze. Per l'influenza esercitata da Dante su Michelangelo anche per il tramite di Landino cfr. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 131 e ss.

⁵³² S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 96.

⁵³³ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, I, p. 110. S. Deswarte-Rosa, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, cit., p. 95.

⁵³⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, (ed. giuntina 1568) in *Le Opere di G. Vasari*, a cura di G. Milanesi, cit., vol. VII, p. 147: «Stette Michelagnolo in Bologna poco più d'uno anno, e vi sarebbe stato più per satisfare alla cortesia dello Aldovrandi, il quale l'amava e per il disegno, e perché piacendoli, come Toscano, la pronunzia del leggere di Michelagnolo, volentieri udiva le cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio, et altri poeti toscani».

⁵³⁵ Questo componimento, di cui a tutti è chiaro il carattere neoplatonico, è stato studiato soprattutto in riferimento ad argomenti specifici, come il concetto di *intelletto* o di *grazia*. Rispetto ad altri componimenti, che pure affrontano questi motivi, è l'unico che riunisce tutti gli aspetti neoplatonici della creazione artistica. Su questo poema cfr. P. De Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, "Giornale storico della letteratura italiana", 140, 1963, pp. 30-66 e 364-402; W. Binni, *Michelangelo scrittore*, "La rassegna della letteratura italiana", 68, serie VII, 1964, pp. 213-55; R. J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York, 1965.

⁵³⁶ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24.

⁵³⁷ Su Michelangelo cfr. S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 94-97; D. Summers, *The Judgement of sense. Renaissance, Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge U. P., Cambridge-New York-London, 1987 (nuova ed. 1994).

⁵³⁸ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, XV, p. 47.

⁵³⁹ Plutarco, *Iside e Osiride*, 78; Apuleio, *Metamorfosi*, XI, 24. A. Grabar, *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 37 e 49.

⁵⁴⁰ Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 11, trad. it. cit., p. 1361.

⁵⁴¹ F. de Hollanda, *Del ritrarre dal vivo*, II, p. 172. Ma anche Cicerone nell'*Orator* II, 8 (trad. cit., p. 799) attribuisce una superiore bellezza alla forma ideale presente nella mente rispetto a quelle forme che sono percepibili dai sensi.

⁵⁴² F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, I, p. 107.

⁵⁴³ Fra' Giovanni Maria Tolosani, *La nuova Sfera*, libro II, stanza 30, in *La Sfera da F. Leonardo di Stagio Dati con l'aggiunta di La nuova Sfera di G. M. Tolosani e l'America di R. Gualterotti*, ed. cons. Milano, G. Daelli & C. Editori, 1865, pp. 164-65. Cfr. P. Britton, "Mio malinconico, o vero... mio pazzo": Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy, "Sixteenth Century Journal", XXXIV, 3, 2003, p. 656.

⁵⁴⁴ Probabilmente elaborata dal medico Ippocrate (V secolo a. C.), la "patologia umorale" passò, attraverso Galeno, medico del II secolo d. C., al Medioevo e al Rinascimento. R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno*, Torino, Einaudi, 1968, p. 116 e ss.

⁵⁴⁵ Aristotele, *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino ed E. Salvaneschi, Genova, Il Melangolo, 1988², p. 11. Tramandato concordemente sotto il nome di Aristotele, rientra in quelle opere minori di cui si possono far risalire al Maestro solo i nuclei fondamentali, ma non l'interezza del testo che spesso è frutto di successive stratificazioni. Nel caso di *Problemata* XXX, 1, è possibile, sebbene non confermato, che la fonte peripatetica principale sia un saggio, non pervenuto, di Teofrasto *Sulla melanconia* (Diog. Laert. 5, 44). La tradizione antica, da Cicerone (*Tusc.* 1, 33, 80) a Seneca (*De tranquillitate animi*, 17, 10) a Plutarco (*Lys.* 2, 3) l'attribuiva, senza le riserve della critica moderna, ad Aristotele.

⁵⁴⁶ Aristotele, *La "melanconia" dell'uomo di genio*, cit., p. 27.

⁵⁴⁷ F. Petrarca, *Epistola metrica a Zoilo*, I, v. 167, in *Pemata minora quæ extant omnia*, a cura di D. De' Rossetti, Milano, Società tip. dei Classici Italiani, 1831-34, vol. II, cit. in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1983, p. 234.

⁵⁴⁸ G. Boccaccio, *Vita di Dante*, cap. 8, a cura di F. Macré-Leone, Firenze, Sansoni, 1888, p. 43.

⁵⁴⁹ Su questi temi cfr. il fondamentale saggio di R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 240 e ss.

⁵⁵⁰ M. Ficino, *Sulla vita* (I, 5), cit., p. 105.

⁵⁵¹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, cap. XXXVIII, ed. cit., p. 41 racconta come Michelangelo trattasse il Papa da pari a pari nelle discussioni sugli affreschi della Sistina.

⁵⁵² M. Buonarroti, *Lettera a G. Vasari* (18 dicembre 1556), in *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Restori, cit., p. 76.

⁵⁵³ P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 331.

⁵⁵⁴ Accenna esplicitamente al testo di Aristotele (*Problemata* XXX, 1) Benedetto Varchi nel Commento sopra il primo canto del *Paradiso* di Dante, cit. da P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1960, p. 502, n. 1.

⁵⁵⁵ A. Chastel, *Melancony in the Sonnets of Lorenzo de Medici*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 8, 1945, pp. 61-67.

⁵⁵⁶ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, I, p. 136.

⁵⁵⁷ Id., *Del ritrarre dal vivo*, I, p. 169.

⁵⁵⁸ Id., *Della pittura antica*, VII, p. 34.

⁵⁵⁹ S. Deswarte-Rosa, *Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle*, in *La condition sociale de l'artiste (XVI^e-XX^e siècle)*, a cura di J. de La Gorce, F. Levaillant, A. Mérot, Paris, Université de Saint-Etienne, 1987 pp. 13-28.

⁵⁶⁰ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 25, cit., p. 59.

⁵⁶¹ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, III, p. 140.

⁵⁶² P. Pino, *Dialogo di Pittura*, cit., p. 137.

⁵⁶³ Il ritratto di Leonardo si inserisce nel paragone, al fine di sottolineare il maggior valore intellettuale della pittura rispetto alla scultura "arte meccanicissima".

⁵⁶⁴ P. Pino, *Dialogo di Pittura*, cit., pp. 135-36.

⁵⁶⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, cit., p. 690: «Atteso che chi nelle fatiche degli studi esercita la memoria e fa che il corpo e l'animo patisce, dà occasione alle membra di disunirle l'uno da l'altro, e devianole da 'l suo primo corso, diventino rubelle de i sanguj, di maniera che chi di allegra complessione ha il genio, lo trasforma in maninconia, et in poco spazio di tempo s'accosta alla morte». Il motivo, col tempo, diviene un luogo comune. Così Romano Alberti, nel

Trattato della nobiltà della pittura (1585, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., vol. III, p. 209) attribuisce la melanconia dei pittori al fatto che devono tenere «la mente astratta e separata dalla materia», per elaborare mentalmente le immagini prima di riprodurle.

⁵⁶⁶ S. Deswarthe-Rosa, *Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVII^e siècle*, cit., pp. 13-28.

⁵⁶⁷ F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, II, p. 118: «È certo che anche Vostra Eccellenza [la marchesa Vittoria Colonna] ha dimenticato la notevole sepoltura o cappella dei Medici, in S. Lorenzo di Firenze, dipinta da Michel Angelo, con tanta magnanimità di statura a tutto tondo, che ben può competere con qualunque grande opera dell'antichità; là mi è piaciuta più di tutto la dea, o immagine della Notte, che dorme su un uccello notturno, e la malinconia di un vivo morto, per quanto ci siano altre nobili sculture intorno all'Aurora».

⁵⁶⁸ Id., *Del ritrarre dal vivo*, II, p. 172.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ F. de Hollanda riferisce, *Ibidem*, un episodio della biografia paterna: «quando mio padre a Toledo ritraeva dal vivo l'imperatore Cesare, poiché la tavola stava un po' in basso, e mio padre la voleva più in alto, disse l'imperatore a mio padre, per non chiamare nessuno che li disturbasse, che tenesse lui la mano sulla tavola, e che egli avrebbe tirato ed alzato più su i piedi e le cinghie del cavalletto; e così Sua Maestà di sua mano alzò i piedi del sostegno della tavola e con la sua stessa daga fece i buchi nelle cinghie per non chiamare nessuno che li disturbasse».

⁵⁷¹ Leonardo, *Trattato della pittura*, § 55, cit., p. 54.

⁵⁷² G. Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci*, in *Le Vite* (ed. giuntina 1568), a cura di G. Milanesi, p. 30.

⁵⁷³ Id., *Vita di Michelangelo Buonarroti*, in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, p. 912.

⁵⁷⁴ R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno*, cit., p. 77.

⁵⁷⁵ U. Hoff, *Méditation in solitude*, "Journal of the Warburg Institute", I, 1937, p. 294 e ss.

⁵⁷⁶ Di ciò ha dato una convincente dimostrazione D. Redig de Campos, *Il "pensteroso" della Signatura*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del "Giudizio Universale" (1541-1941)*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 205-19.

⁵⁷⁷ Su questo tema cfr. il fondamentale saggio R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno*, cit., cui dobbiamo gran parte delle informazioni riportate in questo paragrafo.

⁵⁷⁸ M. Ficino, *Sulla vita*, III, 23, cit., p. 279 e ss.

⁵⁷⁹ 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.

⁵⁸⁰ E. Zilsel, *Le Génie*, cit., p. 207 e ss.

⁵⁸¹ P. Aretino, *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957 p. 180.

⁵⁸² L. Dolce, *Dialogo della Pittura*, cit., pp. 187 e 201.

⁵⁸³ G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, cit., p. 39.

⁵⁸⁴ F. de Hollanda, *Della scienza del disegno*, II, pp. 224-25: «scrivo di quella scienza, non solo appresa per mezzo dell'insegnamento da altri pittori, ma naturalmente data dal sommo maestro Dio gratuitamente nell'intendimento, e derivata dalla sua eterna Scienza, che si chiama DISEGNO».

⁵⁸⁵ 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».

⁵⁸⁶ Id., *Della pittura antica*, VII, p. 33.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ Longino, *Il Sublime*, 2.1, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1992², p. 30.

⁵⁸⁹ Secondo l'ipotesi di Gustavo Costa, *The Latin Translations of Longinus's Peri Hypsous in Renaissance Italy*, in *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies*, Bologna, 26 Agosto-1 Settembre 1979, a cura di R. J. Schoeck, Binghamton-New York, 1985, pp. 224-38. Si tenga presente, fra l'altro, che il cardinale Ranuccio Farnese fu il dedicatario dell'*editio princeps* pubblicata da Robortello. Sul Sublime si veda E. Mattioli, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988, e più in generale B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime* (1993), trad. it. di C. Cali e R. Messori, Palermo, Aesthetica, 2003.

⁵⁹⁰ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, II, p. 24.

⁵⁹¹ Longino, *Il Sublime*, 15.1, cit., p. 43. Il motivo dell'*enargeia* e della *subiectio sub oculos* sono ricorrenti nella poetica antica. Il poeta ispirato, grazie ai poteri visualizzanti della sua arte, coinvolge immediatamente gli ascoltatori i quali provano le medesime emozioni che proverebbero se gli avvenimenti narrati si svolgessero realmente sotto i loro occhi. G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 16.

⁵⁹² F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 34.

⁵⁹³ *Ibidem*: «Egli deve essere liberale, nemico capitale dell'avarizia e senza nessun germe di invidia (cosa ben difficile tra i pittori), ed amico dell'onore».

⁵⁹⁴ F. Petrarca, *Fam.* 1, 9: *Ad eundem Thomam Messanensem, de studio eloquente*, in *Opere*, a cura di M. Martelli, cit., p. 280-82 e in part. p. 280: «Poiché la parola è grande rivelatrice dell'animo, e l'animo è signore del parlare, l'una dipende dell'altro; se non che, quello sta chiuso nel petto, questa si presenta in pubblico». Anche per questa epistola come per la precedente (I, 8, *de inventione et ingenio*, trad. cit. p. 274) rivolta al medesimo destinatario, la fonte è Seneca come dichiara esplicitamente il Petrarca dopo aver suggerito a Tommaso da Messina il metodo compositivo delle api: «se alla prova ti risulterà inefficace, fanne colpa a Seneca; se efficace, ringrazia lui, non me».

⁵⁹⁵ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 34.

⁵⁹⁶ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 77, cit., p. 197: «accadde che, in Sicione prima poi in tutta la Grecia, i ragazzi di famiglia, prima di ogni altra cosa, imparassero la graphikè, cioè la pittura su legno, e che questa disciplina fosse annoverata al primo passo delle arti liberali. E sempre essa ebbe l'onore di essere esercitata da cittadini liberi, e in seguito anche da persone di rango, mentre fu perpetuamente interdetto che la si insegnasse ai servi».

⁵⁹⁷ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, III, p. 33.

⁵⁹⁸ Sulla metafora della fonte cfr. Dante, *Inf.*, I, vv. 79-80, cit., p. 11: «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte | che spandi a parlar sì largo fiume?»; *Par.* XXIV, vv. 8-9, cit., p. 301: «voi bevete | sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa»; e più avanti, vv. 55-57, cit., p. 305: «poi mi volsi a Beatrice, ed essa pronte | sembianze femmi perch'io spandessi | l'acqua di fuor del mio interno fonte». Per le riprese cinquecentesche cfr. quanto dice Francesco Patrizi nel suo *Discorso della diversità de i furori poetici* (1552), pubblicato in appendice al suo *Della poetica* (ed. critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, vol. III, p. 455): «Il furore poi, che a guisa di rapido fiume corre, da questo rivo ha principio, e s'accresce quando dalle Muse gli è pivotta acqua in più abbondante copia [...] a guisa di fuoco che sia stato gran tempo dalla cenere ricoperto». E Giovan Pietro Capriano nel suo trattato del 1555 (B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-74, vol. II, p. 308): «furore non insano ma sublime e sacro, il quale, sì come a ciò acconsente ancor Platone, nasce dalla fervente et allevata considerazione delle cose et [...] quando col pensier acceso et innalzato lo provochiamo, a guisa di un torrente che si gonfi...». R. Manica, *Il critico e il furore*, cit., pp. 22 e 25.

⁵⁹⁹ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, IX, p. 39. 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».

⁶⁰⁰ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 33.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² Longino, *Il Sublime* 9.1, cit., p. 35: «il posto più importante tra tutte le fonti lo occupa la prima, dico la grandezza della mente, anche qui, pur trattandosi d'un dono naturale piuttosto che di un'abilità acquisita, occorre, per quanto è possibile, allevare le nostre anime alla grandezza e, per così dire, farle continuamente gravide di impulsi geniali».

⁶⁰³ Orazio, *Ars poetica*, vv. 295-98.

⁶⁰⁴ F. de Hollanda, *Della pittura antica*, VII, p. 34.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 35.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 34.

Bibliografia

1. Opere di Francisco de Hollanda

Album dos desenhos das antigualbas (1538-40)

Il codice è conservato nella Sala Massima della biblioteca del Monastero de El Escorial a Madrid. Consta di 54 fogli numerati e 5 non numerati, recanti i disegni realizzati da Francisco durante il soggiorno in Italia.

Edizioni portoghesi

L'editio princeps portoghese fu realizzata da D. Elias Tormo, tipografia de Bass, Madrid, 1940. La più recente edizione è quella di J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

La prima edizione integrale dell'opera si deve ad Achille Pellizzari, *Le opere di Francisco De Hollanda*, Napoli, Perrella, 1915.

Primo manoscritto (1548-49)

Da pintura antiga

Fu presumibilmente iniziato da Francisco al suo ritorno in Portogallo, come egli stesso afferma nella dedica a Giovanni III e nel prologo, e concluso il 18 febbraio 1548 a Lisbona. Consta di 44 capitoli, di cui 6 riguardano la pittura in quanto arte, 4 la figura del pittore e gli ultimi 4 le opere di pittura.

Edizioni portoghesi

La prima edizione portoghese vide la luce solo nel 1890 ad opera di J. De Vasconcellos in un periodico dal titolo "A vida moderna". La più recente edizione è quella di J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

La prima traduzione italiana è quella curata da Grazia Modroni, *I Trattati d'arte* di Francisco D'Olanda, Livorno, Sillabe, 2003.

Da pintura antiga livro segundo o Dialogos em Roma

Furono iniziati al ritorno del pittore dall'Italia e completati il 18 ottobre del 1548, anche se è probabile che alcuni appunti fossero già stati scritti durante il soggiorno a Roma. Consta di quattro dialoghi.

Edizioni portoghesi

La prima edizione portoghese fu fatta solo nel 1890-92 ad opera di J. De Vasconcellos nel periodico "A vida moderna", ma fu preceduta da traduzioni francesi. La più recente edizione è quella di J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

Esistono diverse edizioni. La più recente è quella curata da Grazia Modroni, *I Trattati d'arte* di Francisco D'Olanda, Livorno, Sillabe, 2003.

Do tirar polo natural

È un dialogo che costituisce un prolungamento delle due opere precedenti. È suddiviso in 11 capitoli, preceduti da un prologo. Fu completato il 3 gennaio del 1549.

Edizioni portoghesi

La prima edizione portoghese apparve nel 1892 ad opera di J. De Vasconcelos nel periodico "A vida moderna". L'edizione successiva è quella di J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

L'unica traduzione italiana è quella curata da Grazia Modroni, *I Trattati d'arte* di Francisco D'Olanda, Livorno, Sillabe, 2003.

Secondo manoscritto (1571)

Da fabrica que falece à cidade de Lisboa

Fu scritto, secondo quanto l'autore afferma, nel luglio del 1571. Al testo sono allegate 31 tavole.

Edizioni portoghesi

La prima edizione portoghese apparve nel 1879 ad opera di J. De Vasconcelos, senza il corredo dei disegni. La più recente edizione è curata da J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

L'unica traduzione italiana è quella curata da Grazia Modroni, *I Trattati d'arte* di Francisco D'Olanda, Livorno, Sillabe, 2003.

Da ciência do desenho

Fu scritto, secondo quanto l'autore afferma, nel luglio del 1571. Il trattato comprende alcuni disegni.

Edizioni portoghesi

La prima edizione portoghese apparve nel 1879 ad opera di J. De Vasconcelos, senza il corredo dei disegni. La più recente edizione è curata da J. Da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisbona, 1989.

Edizioni italiane

L'unica traduzione italiana è quella curata da Grazia Modroni, *I Trattati d'arte* di Francisco D'Olanda, Livorno, Sillabe, 2003.

Imagens das idades do mundo

Il codice dell'album è conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid. Comprende 155 pagine e 130 raffigurazioni.

La prima edizione è stata realizzata da J. Segurado nel 1989. Successivamente Alves ha pubblicato l'opera nel 1990.

2. Bibliografia generale sull'estetica del Rinascimento

Baeumler A., *Estetica* (1934), Padova, Edizioni di Ar, 1999

Blunt A., *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo* (1940), Torino, Einaudi, 1966

Burroughs Ch., *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica, I Storia*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 83-109.

- Kristeller P. O., *Il sistema moderno delle arti* (1951), Firenze, Alinea, 1985
 Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996²
 Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 2000³
 Tatarkiewicz W., *Storia dell'estetica*, vol. III, "L'estetica moderna" (1970), Torino, Einaudi, 1980
 Id., *Storia di sei Idee* (1976), Palermo, Aesthetica, 2002⁴
 Vasoli C., *Estetica e letteratura fra Quattrocento e Cinquecento*, in M. Dufrenne e D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica, 1 Storia*, cit., pp. 111-213
 Id., *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano, Marzorati, 1959, pp. 325-433
 Venturi L., *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964

3. Fonti

Per gli autori antichi e medievali e per i moderni in lingua straniera si indicano le traduzioni consultate

Antichità

- Aristotele, *De anima*, trad. it. di A. Russo e R. Laurenti, Roma-Bari, Laterza, 1987
 Id., *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino ed E. Salvaneschi, Genova, Il Melangolo, 1988²
 Id., *Metafisica*, trad. it. di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 1988³
 Id., *Poetica*, trad. it. di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987
 Cicerone M. T., *Opere politiche e filosofiche (De republica, De legibus, De officiis)*, vol. I, trad. it. di L. Ferrero e N. Zorzetti, Torino, UTET, 1974
 Id., *Opere politiche e filosofiche (De finibus bonorum et malorum, Tusculanæ disputationes)* vol. II, trad. it. di N. Marinone, Torino, UTET, 1988
 Id., *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976
 Id., *Il poeta Archia*, a cura di E. Narducci, Milano, Rizzoli, 1995
 Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma, Laterza, 1976
 Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano, Rusconi, 1999⁴
 Ermete Trimegisto, *Corpo ermetico. Asclepio*, a cura di C. Tondelli, Milano, Mimesis, 1988
 Id., *Corpus hermeticum*, a cura di A. J. Festugère, Paris, Les Belles Lettres, 1983⁶
 Id., *La pupilla del mondo*, a cura di C. Poltronieri, Venezia, Marsilio, 1994
 Filostrato F., *Vita di Apollonio di Tiana*, trad. it. di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1988²
 Filostrato, *Immagini*, intr. di F. Fanizza, trad. it. di G. Schilardi, Lecce, Argo, 1997
La Sacra Bibbia, Edizione Ufficiale CEI, Torino, San Paolo, 1998
 Lucrezio, *De rerum Natura*, introd. di L. Canali, trad. it. di B. Pinchetti, Milano, Rizzoli, 1988
 Omero, *Iliade*, trad. it. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990²
 Id., *Odissea*, trad. it. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963
 Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 1996
 Orazio, *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1993

Platone, *Ione*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001
Id., *Opere Complete*, voll. 6, Roma-Bari, Laterza, 2003
Plinio, *Storia delle arti antiche*, a cura di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000
Plotino, *Enneadi*, trad. it. a cura di G. Faggini, Milano, Bompiani, 2002²
Seneca, *Lettere a Lucilio*, a cura di U. Boella, Torino, UTET, 1969
Stazio, *Opere*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, UTET, 1980
Valerio Massimo, *Faits et diis mémorables*, Paris, Les Belles Lettres, 1995
Vitruvio, *De architectura*, trad. it. di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997

Medioevo

Agostino, *De civitate dei*, in Id., *Opere*, trad. it. di D. Gentili, vol. v, Roma, Città Nuova, 1990²
Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985
Boccaccio G., *Genealogia deorum gentilium* (XIV-XV), in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1965
Id., *Vita di Dante*, a cura di F. Macré-Leone, Firenze, Sansoni, 1888
Cennini C., *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, Neri Pozza, 1982
Gregorio Magno, *Lettera a Sereno, vescovo di Marsiglia, circa il culto delle sacre immagini* (600 ca.), in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo, 1995, pp. 79-81
Petrarca, F., *Collatio laureationis*, trad. it. di Antonietta Bufano, in *Opere latine*, vol. 2, Torino, UTET, 1975
Id., *Familiari*, in *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1990
Id., *Poemata minora quæ extant omnia*, a cura di D. De' Rossetti, 3 voll., Milano, Società tip. dei Classici Italiani, 1831-34
Id., *Rime*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1976

Rinascimento

Alberti, L. B., *Intercenales*, trad. it. a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, Bologna, Pendragon, 2003
Id., *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966
Id., *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980
Id., *Momo o del principe*, a cura di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan, 1986
Alberti, R., *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, vol. 3, Roma-Bari, Laterza, 1962, pp. 195-235
Anonimo, *Antiquarie prospettiche romane composte per Prospectivo Melanese depictore*, Roma s. d. (c. 1500), a cura di G. Govi, in "Atti della Reale Accademia dei Lincei", III, serie II, 1876
Aretino, P., *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1957
Averlino A., detto Filarete, *Trattato di architettura* (1461-64), a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972
Barbari, J. de', *De la ecelentia de pitura*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971, pp. 66-70
Bruni, L., *Epistolarum libri VIII*, ed. L. Mehus, Florentiae, ex. Typographia Bernardi Paperinii, 1741
Buonarroti, M., *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi e R. Restori, Firenze, Sansoni, 1965-83

- Castiglione B./Raffaello, *Lettera a papa Leone X*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 2971-85
- Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 1998
- Condivi, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Roma, 1553) ed. consultata Pisa, presso Niccolò Capurro, 1823
- Della Francesca P., *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, Le Lettere, 1984
- Dolce L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, pp. 141-206
- Doni, F., *Diceria del Doni a M. Giovann'Angelo scultore*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1905-10
- Ficino, M., *Epistolarum familiarum liber*, a cura di S. Gentile, Firenze, Olskhi, 1990
- Id., *Teologia platonica*, a cura di M. Schiavone, voll. 2, Bologna, Zanichelli, 1965
- Gaurico P., *De Sculptura*, a cura di P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999
- Ghiberti, L., *I commentari*, Napoli, Ricciardi, 1947
- Giannotti, D., *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, a cura di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939
- Gilio, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564) in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1961, pp. 1-115
- Giovio, P., *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999
- Landino, C., *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974
- Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, E. Camesasca, Milano, TEA, 1995
- Lomazzo G. P., *Idea del Tempio della pittura*, rist. anast. Hildesheim, Olms, 1965
- Id., *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, 1584), ris. an. Hildesheim, Olms, 1968
- Manetti A., *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis e G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976
- Martini, F. di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (c. 1478-81), a cura di C. Maltese, Milano, Il Polifilo, 1967
- Marullo, M., *Inni naturali*, trad. it. a cura di D. Coppini, Firenze, Le Lettere, 1995
- Paleotti, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1581-82), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1961, pp. 117-509
- Patrizi, F., *Della poetica*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970
- Pino, P., *Dialogo di pittura* (Venezia, 1548), in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960, pp. 93-139
- Raffaello, *Lettera al Castiglione* (1514), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 1529-31
- Tolosani, G. M., *La nuova Sfera*, in *La Sfera da F. Leonardo di Stagio Dati con l'aggiunta di La nuova Sfera di G. M. Tolosani e l'America di R. Gualterotti*, ed. cons. Milano, G. Daelli & C. Editori, 1865
- Varchi, B., *Lezione sopra un sonetto di Michelangelo*, in P. Barocchi (a cura

di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo II, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1973, pp. 1322-41

Id., *Lezione della maggioranza delle arti*, in *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998

Vasari, G., *Le opere*, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1981 (rist. an. dell'ed. Firenze, 1906),

Id., *Vite de' più eccellenti et architetti, pittori, et scultori italiani* (ed. torrentina, Firenze, 1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991²

Zuccari, F., *L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti* (Torino 1607), rist. an. in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki, 1961, pp. 123-312

Barocco ed Età Moderna:

Batteux Ch., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746), Palermo, Aesthetica, 2002⁴

Bellori, G. P., *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma 1672), rist. an. Bologna, Forni, 2000

Burke, E., *Inchiesta sul Bello e sul Sublime* (1759), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2002⁵.

Lessing, G. E., *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000²

4. *Bibliografia critica*

Acidini Luchinat, C., *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Parte Terza ("Situazioni, momenti, indagini") vol. IV, ("Forma e modelli"), Torino, Einaudi, 1982, pp. 161-200

Ead., *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1999

Albuquerque, L. de, *Ciência e Experiência nos Descobrimentos Portugueses*, Lisboa, Ministerio de educação, Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983

Ames-Lewis, F., *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, Yale U. P., 2000

Argan, G. C., *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XV Century*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1946, vol. 9, pp. 96-121

Arnaldi, F.; Gualdo Rosa, L.; Monti Stabia, L. (a cura di), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964

Barkan, L., *The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric and History*, in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (a cura di), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge University Press, 2000, pp. 99-109

Barreto, L. F., *Caminhos do saber no renascimento português. Estudos de história e teoria da cultura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1986

Battelli, G., *Le «aquile» di Francisco de Hollanda*, "L'arte", XLIII, 1940, pp. 128-130

Battisti, E., *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962

Baxandall, M., *Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978

Id., *Giotto e gli umanisti* (1971), Milano, Jaca Book, 1994

Bazin, G., *Storia della storia dell'arte* (1986), trad. it. Napoli, Guida, 1993

Bertolini, L., *Sulla precedenza della redazione volgare del De pictura di Leon*

- Battista Alberti, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, ETS, 2000, pp. 181-210
- Bessone Aurelij, A. M. (a cura di), *I dialoghi michelangeloeschi*, Roma, Palombi, 1953²
- Bialostocki, J., *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, in *The message of Images. Studies in the History of Art*, Vienna, Irsa, 1988, pp. 64-68
- Binni, W., *Michelangelo scrittore*, "La rassegna della letteratura italiana", a. 68, serie VII, n. 2-3, 1964, pp. 213-55
- Borsi, S., *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, Roma, Officina Edizioni, 1995
- Britton, P., "Mio malinconico, o vero...mio pazzo": Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy, "Sixteenth Century Journal", xxxiv, 3, 2003, pp. 653-75
- Burke, P., *Il Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2001²
- Bury, J. B., *Two notes on Francisco de Holanda*, London, The Warburg Institute (Univ. Of London), 1981
- Campos, D. R. de, *Il "penseroso" della Signatura*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del "Giudizio Universale" (1541-1941)*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 205-19
- Id., *L'ispirazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, "Illustrazione Vaticana", a. III, n. 3, 1932, pp. 137-41, e n. 5, pp. 236-40
- Cantino Wataghin, G., *Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo I ("L'uso dei classici"), Torino, Einaudi, 1984
- Carbone, M., *Tra eidos ed eidolon*, in appendice a E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone (1922-23)*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, pp. 49-75
- Cardini, R., *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973
- Cassirer, E., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- Id., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone (1922-23)*, Milano, Raffaello Cortina, 1998
- Castelli, P., *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, Edam, 1979
- Cecchi, A., *Pratica fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze*, "Paragone", 327, 1977, pp. 24-54
- Cerchiarì, A. L. (a cura di), *Parla Michelangelo*, Milano, Toninelli, 1946
- Chastel, A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, Einaudi, 1968
- Id., *Il dictum Horatii "Quidlibet audiendi potestas" e gli artisti (XIII-XVI secolo)*, in Id., *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 85-99
- Id., *La grottesca* (1988), trad. it di S. Lega, Torino, Einaudi, 1989
- Id., *Marsilio Ficino e l'arte*, Torino, Aragno, 2001
- Id., *Melancholy in the Sonnets of Lorenzo de Medici*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 8, 1945, pp. 61-67
- Cieri Via, C., *L'Antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna*, Roma, Il Bagatto, 1985
- Clements, R. J., *Michelangelo. Le idee sull'arte* (1961), Milano, Il Saggiatore, 1964
- Id., *The Poetry of Michelangelo*, New York U. P., 1965
- Costa, G., *The Latin Translations of Longinus's Peri Hypsous in Renaissance Italy*, in *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis: Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies*, Bologna, 26 Agosto-1 Settembre 1979, a

cura di R. J. Schoeck, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance Texts Studies, 1985, pp. 224-38

Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), Firenze, La Nuova Italia, 1992

D'Angelo, P., *Celare l'arte. Per una storia del concetto "Ars est celare artem"*, "Intersezioni", n. 2, 1986, pp. 321-41

Dacos, N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden, Studies of The Warburg Institute vol. XXXI, 1969

De Vecchi, P., *Studi sulla poesia di Michelangelo*, "Giornale storico della letteratura italiana", a. LXXX, 140, 1963, fasc. 429, pp. 30-66 e fasc. 431, pp. 364-402

Della Torre, A., *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902

Denzinger, H., *Enchiridion Symbolorum*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1995

Deswarte-Rosa, S., *Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda*, "Arquivos do Centro Cultural Português", vol. VII, Paris, 1973, pp. 421-29

Ead., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Lisboa, Difel, 1992

Ead., *Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle*, in *La condition sociale de l'artiste (XVI^e-XX^e siècle)*, a cura di J. de La Gorce, F. Levaillant, A. Mérot, Paris, Université de Saint-Etienne, 1987 pp. 13-28

Ead., *Francisco de Holanda e Frei Heitor Pinto*, in Catalogue d'exposition *Jerónimos. 4 séculos de Pintura*, vol. 1, Lisbonne, 1992, pp. 52-83

Ead., *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989

Ead., *La "Machine du Monde": Camões et Francisco de Holanda. A propos de Lus. X*, 76-91, in "Arquivos do Centro Cultural Português", XVI, Paris, 1981, pp. 325-44

Ead., *La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)*, in *O Humanismo Português (1500-1600)*, (Primeiro Simpósio Nacional, 21-25 de Outubro de 1985), Lisbonne, Academia das Ciências de Lisboa, 1988, pp. 177-307

Ead., *Les «De Aetatibus Mundi Imagines» de Francisco de Holanda*, in *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, 66, Paris, P.U.F, 1983, pp. 67-190 (trad. riveduta e ampliata *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, INCM, 1987)

Ead., *Neoplatonismo e arte em Portugal*, in *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, *Do "modo" gotico ao Manierismo*, a cura di L. Arruda et al., Lisboa, Temas e debates, 1995, pp. 511-37

Ead., *Uno sguardo venuto da lontano: tra Roma Antica e Roma Cristiana*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1985, pp. 489-508

Dezzi Bardeschi, M., *L'occhio profondo: il dettaglio e l'intreccio. Cosmologia ed ermetismo nella cultura di L. B. Alberti. Il "Canis"*, "Arte lombarda", n. 110-11, 1994, pp. 24-29

Id., *Sole in Leone. L. B. Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, "Psicon", 1, 1974, pp. 33-67

Di Stefano, E., *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di estetica, ("Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 4), 2000

Ead., *Leon Battista Alberti e l'idea della bellezza*, in corso di stampa negli atti del convegno *Leon Battista Alberti teorico delle arti*, Mantova 25-27 ottobre 2003

Ead., *Zeusi e la bellezza di Elena*, "FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", Palermo, n. 1, 2004, pp. 77-86

- Dionisotti, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1977²
- Dodds, E. R., *I Greci e l'Irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- Eco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987
- Ferretti, S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer e Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984
- Folliero-Metz, G. D., *Una testimonianza indiretta della teoria michelangeloesca d'arte: i Dialoghi di Francisco d'Olanda*, "Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen", 20, 1, 1996, pp. 19-30
- Garin, E., *La "dignitas hominis" e la letteratura patristica*, "La Rinascita", I, 1938, pp. 102-46
- Id., *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
- Id., *Ritratti di umanisti*, Milano, Bompiani, 2001
- Id., *Ermesismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988
- Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano, Bompiani, 2001
- Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973
- Gentile, S., *In margine all'epistola «De divino furore» di Marsilio Ficino*, "Rinascimento", vol. XXIII, a. 34, 1983, pp. 33-77
- Ghelardi, M., "Recondite armonie: Idea di Erwin Panofsky", prefazione a E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1996², pp. VII-XXIV
- Giehlow, K., *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchster Kaiserhauses", XXXII, 1915, pp. 36-50
- Gizzi, C., *Federico Zuccari e Dante*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa, 1993, pp. 159-60
- Id., *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa, 1993, pp. 13-42
- Grabar, A., *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, Jaca Book, 2001
- Grassi E., *La filosofia dell'Umanesimo. Un problema epocale* (1986), Napoli, Tempi moderni, 1988
- Id., *Potenza dell'immagine*, Milano, Guerini, 1979
- Grassi, L., *Nota sul motivo del racconto simultaneo nella teoretica dell'arte dal Seicento al Neoclassicismo*, in *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, pp. 131-42
- Grayson, C., *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 1998
- Hagstrum, J. H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago and London, 1958
- Hankins, J., *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden-New York, E. J. Brill, 1990
- Holst, N. von, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artist a taste from antiquity to the present day*, London, Thames and Hudson, 1967
- Horster, M., *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 29-63
- Iversen, E., *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton U. P., 1993²
- Kantorowicz, E. H., *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1995
- Id., *I due corpi del re*, Torino, Einaudi, 1989

Kemp, M., *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, "Viator. Medieval and Renaissance Studies", vol. 8, 1977, pp. 347-98

Id., *The Super-Artist as Genius: The Sixteenth-Century View*, in P. Murray (a cura di), *Genius. The History of an Idea*, Oxford-New York, Basil Blackwell, 1989, pp. 32-53

Kieft, G., *Zuccari, Scaligero, Panofsky*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", xxxiii, n. 2/3, 1989, pp. 355-68

Kieszkowski, B., *Studi sul platonismo del rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1936

Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F., *Saturno e la melanconia*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1983

Kriss, E., - Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980

Kristeller, P. O., *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1987

Id., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988

Kuhn, J. R., *Measured Appearances. Documentation and Design in early Perspective Drawing (Leon Battista Alberti, Masaccio, Brunelleschi)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 53, 1990, pp. 114-32

La Barbera, S., *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria (Pa), Cafaro, 1997

La Brasca, F., *L'arc et la flèche (Apologi, XXII). La culture philosophique de L. B. Alberti*, in *Leon Battista Alberti*, Congrès International, Paris, 10-15 Avril, 1995, a cura di F. Furlan, Paris, J. Vrin - Torino, Nino Aragno editore, 2000, pp. 173-211

Lanza, A. (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1973

Larsson, L. O., *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1974

Lee, R. W., *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, (1940), trad. it. Firenze, Sansoni, 1974

Li Vigni, A., *Il De perfecta poesi di Mathias Casimir Sarbiewski e l'estetica gesuitica nel Seicento*, Tesi di Dottorato in "Estetica e teoria delle arti", Università di Palermo, a. a. 2003-04

Lombardo, G., *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino, 2002

Maccarrone, M., *Vicarius Christi. Storia del titolo papale*, Roma, Facultas theologica pontificii athenaei lateranensis, 1952

Mancini, G., *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, Sansoni, 1882

Manica, R., *Il critico e il furore. Un mito platonico per i trattatisti del Cinquecento*, Urbino, Quattroventi, 1988

Mariaux, P. A., *L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionnaire*, "Cristianesimo nella storia", 14, 1993, pp. 1-12

Markl, D., *O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes*, in *Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, *Do "modo" gotico ao Manierismo*, a cura di L. Arruda et al., Lisboa, Temas e debates, 1995, pp. 405-25

Mattioli, E., *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988

Mendelsohn, M., *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI research Press, 1982

Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), 2 voll., Madrid, C.S.I.C., 1974⁴

Menozi, D., *La Chiesa e le immagini*, Milano, San Paolo, 1995

Mercuri, R., *Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano*, in *Letteratura e critica*.

Studi in onore di N. Sapegno, vol. II, a cura di W. Binni *et al.*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 227-74

Miccoli, G., s. v. "Pellegrino degli Agli", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1960, pp. 401-02

Milton, C. N., *The Theological Background on the Theory of the Artist as Creator*, "Journal of the History of Ideas", 8, 1947, pp. 363-72

Modroni, G., *Le fonti letterarie dei trattati d'arte di Francisco d'Olanda*, "Ricerche di storia dell'arte", n. 64, 1998, pp. 23-34

Monk, S. H., *A grace beyond the reach of art*, "The Journal of the History of Ideas", v, 1944, pp. 131-50

Monteil, P., *Beau et laid en latin*, Paris, Klincksieck, 1964

Moreau, J., «Opifex, id est Creator». *Remarques sur le platonisme de Chartres*, "Archiv für Geschichte der Philosophie", LVI, 1974, pp. 33-49

Morel, Ph., *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento, in Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1985, pp. 149-78

Mouratova, X. M., *Imitatio naturae. L'idée d'imitation de la nature et ses modifications dans l'art et la pensée, du Moyen âge à la Renaissance*, in Aa. Vv., *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 181-214

Murray, P., *Poetic Genius and its Classical Origins*, in P. Murray (a cura di), *Genius. The History of an Idea*, Oxford-New York, Basil Blackwell, 1989, pp. 9-31

Nicco Fasola, G., "Introduzione" a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze, Le Lettere, 1984

Ossola, C., *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971

Panofsky, E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, 1960, trad. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 1991²

Id., *Studi di iconologia. Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975

Id., *Artist, Scientist, Genius: notes on the "Renaissance-Daemmerung"*, Aa. Vv., *The Renaissance. Six Essay*, New York U. P., 1962, pp. 123-82

Id., *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, voll. 2, Cambridge, Mass., 1953

Id., *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1943), trad. it. di C. Basso, Milano, Feltrinelli, 1979²

Parent, J. M., *La doctrine de la création dans l'école de Chartres. Etudes et textes*, Paris, J. Vrin, 1938

Parronchi, A., *Le due tavolette prospettiche del Brunelleschi*, in Id., *Studi su la "dolce" prospettiva*, Milano, Martello, 1964, pp. 226-95

Patetta, L., *Poliziano e la cultura architettonica alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Cesati, 1996, pp. 239-54

Pepe, M., *Il «paragone» tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, "Cultura e scuola", n. 30, a. VIII, 1969, pp. 120-31

Pigeaud, J., *Le regard du créateur: le Timée de Platon*, in Id., *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 45-78

Pinelli, A., *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993

Praz, M., *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946

Prodi, P., *Il cardinale Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1959 e 1967

- Id., *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, "Archivio italiano per la storia della Pietà", IV, 1965, pp. 120-93
- Raczynski, A., *Les Arts en Portugal*, Paris, Renouard, 1846
- Radice, R., *Platonismo e creazionismo in Filone d'Alessandria*, Milano, Vita e pensiero, 1989
- Raffini, Ch., *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic and Political Approaches in Renaissance Platonism*, New York, Peter Lang, 1998
- Ricci, M. T., *La grazia in Baldassar Castiglione: un'arte senz'arte*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", xxxii, n. 2, 2003, pp. 235-45
- Ross, D., *Platone e la teoria delle idee* (1951), Bologna, Il Mulino, 1989
- Rossi, S., *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1980
- Rouanet, L., "Introduzione" a Francisco de Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911
- Russo, L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo, Aesthetica, 1997
- Id. (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 52, 1998
- Saccone E., "Grazia", "Sprezzatura", "Affettazione" in *the Courtier*, in *Castiglione. The Ideal and the Real in the Renaissance Culture*, a cura di D. Rosand, New Haven - London, Yale U. P., 1983, pp. 45-67
- Saint Girons, B., *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, (1993), trad. it. di C. Cali e R. Messori, Palermo, Aesthetica, 2003
- Savignat, J. M., *Dessin et architecture du Moyen-âge au XVIII^e siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1980
- Saxl, F., *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990
- Scarpati, C., Introduzione a Leonardo, *Il paragone delle arti*, Milano, Vita e pensiero, 1993, pp. 33-88
- Scavizzi, G., *Pittura e Controriforma nel secolo XVI. Verso una nuova definizione del problema*, "Annali accademici canadesi", 1986, pp. 43-59
- Schiaffini, A., «Poesis» e «Poeta» in Dante, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di A. G. Hatcher, K. L. Selig, Bern, Francke, 1958, pp. 379-89
- Schmitt, Ch. B., *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli, Bibliopolis, 1985
- Serrão, V., *A pintura maneirista em Portugal: das brandas «maneiras» ao reforço da propaganda, in Historia da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, *Do "modo" gotico ao Manierismo*, a cura di L. Arruda et al., Lisboa, Temas e debates, 1995, pp. 427-509
- Seznec, J., *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, (1940), Torino, Boringhieri, 1981
- Shearman, J., *Castiglione's Portrait of Raphael*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38, n. 1, 1994, pp. 69-97
- Sheppard, A., *The Influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIII, 1980, pp. 98-110
- Smith, Ch., *Originality and cultural Progress in the Quattrocento Brunelleschi Dome and a Letter by Alberti*, "Rinascimento", vol. 8, 1988, pp. 291-318
- Spina Barelli E. (a cura di), *Dialoghi romani con Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 1964
- Stichini Vilela, J., *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, Instituto de cultura e lingua portuguesa, 1982

- Stock, B., *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton (N. J.), 1972
- Summers, D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton U. P., 1981
- Id., *The Judgement of sense. Renaissance, Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge U. P., Cambridge-New York-London, 1994²
- Tatarkiewicz, W., *Le premier polonais dans l'histoire de l'esthétique*, "Organon", 5, 1968, pp. 169-79
- Tateo, F. *Il dialogo e il trattato da Alberti a Leonardo*, in *Letteratura italiana*, vol. III, tomo I, dir. da C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, pp. 297-372
- Id., *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960
- Tietze, H., *Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXV, II (1905), pp. 295-30
- Tigerstedt, E., *The Poet as a Creator: Origin of a Metaphor*, "Comparative Literature Studies", v, n. 27, 1968, pp. 459-78
- Treves, M., *Maniera, the History of a Word*, "Marsyas", 1941, pp. 69-88
- Volkman, L., *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematis in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, Verlag von K. W. Hiersemann, 1923
- Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- Weinberg, B., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-74
- Wilde, C., *Painting, Alberti and the Wisdom of Minerva*, "British Journal of Aesthetics", vol. 34, n. 1, 1994, pp. 48-59
- Wilkins, H. E., *The Coronation of Petrarch*, "Speculum. A Journal of Medieval Studies", XVIII, n. 2, 1943, pp. 155-97
- Wind, E., *Misteri pagani nel Rinascimento* (1958), Milano, Adelphi, 1971
- Wittkower, R. e M., *Nati sotto saturno*, Torino, Einaudi, 1968
- Wittkower, R., *Allegoria e migrazione dei simboli* (1977), Torino, Einaudi, 1987
- Wunenburger, J. J., *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999
- Yates, F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1969
- Zilsel, E., *Le Génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance* (1926), trad. franc. di M. Thévenaz, Paris, Ed. de Minuit, 1993
- Zoubov, V., *La théorie architecturale d'Alberti*, "Albertiana", III, 2000, pp. 11-62

Indice dei nomi

- Abelardo, 57.
Achillini, A., 125.
Acidini Luchinat, C., 135, 140, 154.
Adamo, 48, 50.
Adriano VI, papa, 123.
Agatarco, 139.
Agli, P. degli, 100-102, 144.
Agostino, sant', 11, 15, 36, 41, 43, 47, 48, 58, 126, 128, 131, 152.
Agrippa, C., 126.
Aguzzi Barbagli, D., 148, 153.
Alberti, L. B., 15, 16, 22, 24-26, 47, 53-55, 58, 60, 62, 65, 68, 91-93, 95, 117, 120, 122, 130, 131, 133-136, 138, 141, 142, 152.
Alberti, R., 146, 152.
Albuquerque, L. de, 120, 154.
Alciati, A., 36, 126.
Aldovrandi, cardinale, 104, 145.
Alfonso, cardinale, 23, 50.
Alhazen, 141.
Alighieri, D., 15, 23, 27, 41, 49, 50, 54, 63, 73, 103, 104, 108, 128, 130, 132, 144-146, 148, 152.
Al-Khindi, 141.
Ambrogio, sant', 47.
Ames-Lewis, F., 128, 154.
Ammonio, 143.
Angelino, C., 146, 151.
Angiò, R. d', re di Napoli, 50.
Anonimo del Sublime, vedi Longino,
Apelle, 42, 57, 71, 72, 75, 138.
Apelles, vedi Apelle.
Apollonio di Tiana, 94.
Apuleio, L., 35, 125, 127, 145, 147.
Arcimboldi, G., 86.
Aretino, P., 113, 135, 147, 152.
Argan, G. C., 141, 154.
Aricò, G., 132, 152.
Aristotele, 13, 15, 41, 98, 108, 110, 111, 120, 125, 127, 128, 134, 136, 138, 143, 146, 151.
Arnaldi, F., 122, 154.
Arruda, L., 121, 122, 125, 156, 158, 160.
Asdrubale, 81.
Aspertini, A., 84.
Attalo, re, 74.
Augusto, Ottaviano, imperatore, 18, 47.
Averlino A., detto Filarete, 126, 152.
Averroè, 136.
Bacchelli, F., 152.
Baeumler, A., 7, 11, 15, 16, 93, 119, 120, 142, 150.
Baldassarre da Siena, 74.
Bandinelli, B., 25.
Baptista, J., 24.
Barbari, J. de', 130, 152.
Barberis, W., 137, 153.
Barelli, E., 134.
Barkan, L., 154.
Barocchi, P., 122, 124, 130, 133-135, 140, 146, 147, 152-154.
Barreto, L. F., 120, 154.
Bartoli, C., 26.
Basso, C., 130, 159.
Battelli, G., 123, 154.
Batteux, Ch., 7, 16, 68, 119, 154.
Battista da Crema, 110.
Battisti, E., 140, 154.
Baxandall, M., 136, 138, 140, 154.
Bazin, G., 120, 154.
Bellini, E., 125, 126.
Bellori, G. P., 14, 15, 75, 79, 138, 139, 154.
Bellosi, L., 122, 123, 134, 137, 140, 146, 147, 154.
Benedetto, san, 108.
Bernardino, san, 87.
Bernardo, san, 127.
Berni, F., 14, 54, 120, 133.
Bertolini, L., 141, 154.
Bessone Aurelij, A. M., 30, 123, 124, 155.
Bezzola, G., 152.
Bialostocki, J., 136, 155.
Binni, W., 137, 145, 155, 159.

- Biondo, F., 18, 23.
 Blunt, A., 131, 150.
 Boccaccio, G., 26, 100, 104, 108, 144-146, 152.
 Boella, U., 152.
 Boezio, 39.
 Bonaventura, san, 15, 38, 127, 128.
 Borghini, V., 26.
 Borsi, S., 126, 155.
 Boscan, B., 72.
 Bottari, S., 132.
 Botticelli, S. Filipepi detto, 26, 122, 132.
 Bracciolini, P., 23.
 Branca, V., 144, 152.
 Britton, P., 146, 155.
 Brunelleschi, F., 23, 69, 91, 141.
 Brunello, F., 135, 152.
 Bruni, L., 100, 101, 144, 152.
 Bruno, G., 15.
 Bufano, A., 144, 152.
 Buonarroti, M., 8, 9, 14, 15, 17, 22, 24, 25, 29-33, 45, 47, 50, 54, 55, 57-60, 62, 66, 69, 70, 72, 74, 86-88, 92, 97, 104, 105, 109-115, 124, 132-140, 142, 145-147, 152.
 Buondelmonti, C. de', 35.
 Burke, E., 139, 154.
 Burke, P., 137, 155.
 Burroughs, Ch., 150.
 Bury, J. B., 30, 124, 136, 155.

 Calcidio, 39, 127.
 Calì, C., 147, 160.
 Callimaco, 102.
 Calzecchi Onesti, R., 142, 143, 151.
 Camerarius, J., 121.
 Camesasca, E., 138, 147, 152, 153.
 Camões, L. V. de, 18, 35, 50, 121.
 Campelo, A., 24.
 Campos, D. R. de, 30, 50, 124, 134, 147, 153, 155.
 Canali, L., 151.
 Cantino Wataghin, G., 122, 155.
 Capriano, P., 148.
 Carbone, M., 119, 155.
 Cardini, R., 144, 145, 153, 155.
 Carlo V, imperatore, 18.
 Caro, A., 26, 139.
 Carracci, A., 79.
 Cartari, V., 26.
 Cartesio, 120.
 Cassirer, E., 11, 12, 14, 94, 119, 125, 142, 155.
 Castelli, P., 126, 155.
 Castiglione, B., 48, 71, 72, 111, 126, 131, 133, 137, 139, 146, 153.
 Castro, J. de, 18, 19, 120.
 Caterina, regina del Portogallo, 50, 121.
 Catone, 132.
 Cavalcanti, G., 73.
 Cecchi, A., 140, 155.
 Cellini, B., 78, 110, 139.
 Cennini, C., 60, 65, 69, 75, 135, 137, 152.
 Cerchiari, A. L., 124, 155.
 Cesare, C. G., 32, 126, 127.
 Cetrangolo, E., 138, 151.
 Chastel, A., 125, 130, 140, 141, 145, 146, 155.
 Cicerone, M. T., 12, 13, 39, 98, 119, 131, 142, 143, 145, 146, 151.
 Cieri Via, C., 136, 155.
 Claudiano, C., 102, 148.
 Clemente VII, papa, 123.
 Clements, R. J., 30, 124, 133, 145.
 Clovio, G., 21, 25, 29, 56, 124, 138, 155.
 Coelho, J., 21.
 Collareta, M., 134.
 Colonna, F., 35, 85.
 Colonna, G., 23.
 Colonna, V., 24, 29, 54, 72, 97, 147.
 Cometa, M., 154.
 Condivi, A., 29, 124, 136, 146, 153.
 Consolo, R., 131, 152.
 Conti, N., 26.
 Coppini, D., 144, 153.
 Cordeiro Blanco, F., 123.
 Corso, A., 133-140, 152.
 Costa, G., 147, 155.
 Cristo, vedi Gesù Cristo.
 Curtius, E. R., 39, 40, 122, 127, 128, 143, 156.
 Cutolo, P., 126, 153.

 D'Angelo, P., 137, 156.
 D'Ascia, L., 152.
 Dacos, N., 140, 156.
 Da Felicidade Alves, J., 9, 123, 149, 150.
 Damiani, P., 108.
 David, re, 88.
 De Maio, G., 130.
 De Robertis, D., 153.
 De Vecchi, P., 145, 156.
 De' Rossetti, D., 146, 152.
 Del Corno, D., 142, 151.
 Della Casa, G., 72.
 Della Francesca, P., 153.
 Della Porta, G., 78, 138.
 Della Torre, A., 125, 156.
 Demetrio, 133.
 Democrito, 98, 136.
 Demostene, 139.
 Denis, M., 123.
 Denzinger, H., 126, 156.
 Deswarte, S., vedi Deswarte-Rosa, S.,

- Deswarte-Rosa, S., 34, 48, 54, 55, 72, 103, 120, 121, 123, 125, 126, 130-133, 145-147, 156.
- Dezzi Bardeschi, M., 131, 156.
- Di Stefano, E., 156.
- Dias, G., 24.
- Diogene Laerzio, 125, 133, 146, 151.
- Dionigi Arcopagita, 35, 41, 42, 45, 48, 59, 125, 128, 130, 131, 142, 151.
- Dionisotti, C., 132, 157.
- Dodds, E. R., 143, 157.
- Dolce, L., 29, 54, 55, 113, 122, 123, 147, 153.
- Domenichi, L., 91.
- Donatello, 23, 91, 135.
- Doni, A. F., 29, 123, 135, 153.
- Dufrenne, M., 150, 151.
- Dürer, A., 15, 23, 44, 45, 70, 113, 121, 126, 130.
- Eco, U., 144, 157.
- Eisler, R., 127.
- Empedocle, 103.
- Ennio, 104.
- Equicola, M., 109.
- Eraclito, 103.
- Erasmus da Rotterdam, 84.
- Ercole II, 122.
- Ermete Trimegisto, 8, 34, 46-48, 101, 103, 125, 126, 145, 151.
- Eusebio di Cesarea, 126, 145.
- Eva, 41.
- Fabius Pictor, 23.
- Faggin, G., 152.
- Fagiolo, M., 120, 156.
- Famulus, 84.
- Fanizza, F., 119.
- Farnese, A., 124.
- Farnese, famiglia, 25, 114.
- Farnese, R., cardinale, 137.
- Federici, R., 142, 146, 158.
- Ferdinando, infante del Portogallo, 23.
- Ferreira, A., 50, 132.
- Ferrero, L., 151.
- Ferretti, S., 119, 157.
- Ferri, S., 152.
- Festugère, A. J., 125, 151.
- Ficino, M., 7, 11, 14-16, 34-37, 39, 42, 44-46, 48, 77, 93, 95, 97, 98, 100-103, 108-111, 113, 125, 126, 128-131, 142-144, 146, 147, 153.
- Fidia, 12, 14, 57, 94.
- Filipono, 143.
- Filippo II, re di Spagna, 27, 121.
- Filone d'Alessandria, 129.
- Filostrato, 119.
- Filostrato, F., 94, 142, 151.
- Finoli, A. M., 126, 152.
- Folliero-Metz, G. D., 123, 124, 157.
- Formaggio, D., 150, 151.
- Francesco I, 139.
- Frate dell'Abaco, vedi Pacioli L.
- Furlan, F., 131, 158.
- Füshe, F., 130.
- Galeno, 146.
- Galilei, G., 120.
- Gama, V. de, 18.
- Garin, E., 125, 130, 142, 144, 157.
- Gaurico, L., 26.
- Gaurico, P., 23, 26, 53, 79-81, 86, 126, 133, 135, 139, 153.
- Gentile, S., 144, 153, 157.
- Gentili, D., 126, 152.
- Gesù Cristo, 33, 35, 37, 63, 121.
- Ghelardi, M., 119, 157.
- Ghiberti, L., 60, 135, 153.
- Ghirlandaio, R. Bigordi detto, 84.
- Giambologna, J. de Boulogne detto, 47.
- Giannotti, D., 30, 50, 132, 153.
- Giehlow, K., 126, 157.
- Gigante, M., 125, 151.
- Gilio, G. A., 87, 140, 153.
- Gilson, E., 127.
- Giorgi, F., 37.
- Giotto, 32, 69.
- Giovanna la Pazza, 22.
- Giovanni III, re del Portogallo, 24, 27, 121, 132, 149.
- Giovanni, san, 48.
- Giovenale, D. G., 33, 125.
- Giovo, P., 78, 139, 153.
- Giraldi, G. G., 26.
- Girardi, E. N., 134.
- Giulio di Macedonia, vedi Clovio G.
- Giulio II, papa, 25, 50, 136.
- Giulio Romano, G. Pippi detto, 74.
- Giustiniani, L., 83.
- Giustiniano, imperatore, 49.
- Gizzi, C., 132, 134, 157.
- Goethe, J. W., 39.
- Govi, G., 140, 152.
- Grabar, A., 145, 157.
- Graevius, J. G., 143.
- Grassi, E., 144, 157.
- Grassi, L., 126, 139, 152, 157.
- Grayson, C., 122, 141, 152, 157.
- Greco, D. Theotukupoulos detto El, 56.
- Gregorio Magno, papa, 38, 80, 127, 152.
- Gualdo Rosa, L., 122, 154.
- Guarino da Verona, 83.
- Guazzo, S., 72.
- Guglielmo di Conches, 143.

- Hagstrum, J. H., 138, 157.
Hankins, J., 132, 157.
Hatcher, A. G., 144, 160.
Heikamp, D., 134, 154.
Hermes Trimegisto, vedi Ermete Trimegisto.
Hoff, V., 147.
Hollanda, A. de, 21.
Holst, N. von, 128, 157.
Hope, Ch., 142.
Horster, M., 141, 157.
Horus Apollo, vedi Orapollo.
- Innocenzo III, papa, 49, 131.
Ippocrate, 136, 146.
Iversen, E., 125, 157.
- John of Holywood, vedi Sacrobosco.
Junius, F., 32.
- Kantorowicz, E. H., 48, 129, 131, 132, 157.
Kemp, M., 128, 136, 157.
Kieft, G., 134, 158.
Kieszkowski, B., 158.
Klibansky, R., 146, 158.
Kriss, E., 128, 158.
Kristeller, P. O., 131, 146, 151, 158.
Kuhn, J. R., 141, 158.
Kurz, O., 128, 158.
Kuttner, A., 154.
- La Barbera, S., 135, 158.
La Brasca, F., 131, 158.
La Gorce, J. de, 146, 156.
Landino, C., 14, 44, 45, 48, 65, 77, 102-104, 130, 132, 136, 145, 153.
Lando, P., 122.
Lange, K., 130.
Lanza, A., 144, 151.
Lanza, D., 138, 158.
Larsson, L. O., 130, 158.
Lattanzio, 46, 48, 147.
Laura, 99, 100.
Laurenti, R., 128, 151.
Lee, R. W., 138, 158.
Lega, S., 155.
Leitão, A., 24.
Leonardo da Vinci, 15, 22, 32, 58, 65, 69, 74, 77-81, 86, 91, 93, 94, 111-113, 126, 132, 134, 135, 138, 139, 142, 146, 147, 153, 160.
Leone III, papa, 37.
Leone X, papa, 71, 123, 132.
Lessing, G. E., 79, 139, 154.
Levaillant, F., 146, 156.
- Li Vigni, A., 127-129, 134, 142, 158.
Lino, 103.
Lippi, F., 84.
Lomazzo, G. P., 55, 56, 63, 69, 70, 85, 86, 95, 109, 112, 113, 133-135, 140, 142, 147, 153.
Lombardo, G., 147, 148, 158.
Longino, 15, 114-116, 147, 148.
Lopes, G., 24.
Lorenzo il Magnifico, vedi Medici L. de.
Lucrezio, 136, 139, 151.
Ludovico il Moro, 138.
- Maccarrone, M., 131, 158.
Macré-Leone, F., 146, 152.
Maffei, S., 139, 153.
Maltese, C., 140.
Mancini, G., 79, 131, 158.
Manetti, A., 153.
Manetti, G., 45, 141.
Manica, R., 128, 148, 158.
Mantegna, A., 126.
Marchiori, E., 123.
Marco, san, 47, 121.
Maria, infanta del Portogallo, 121.
Mariaux, P. A., 127, 158.
Marinone, N., 151.
Markl, D., 121, 122, 126, 158.
Marrasio, G., 101, 144.
Martelli, M., 121, 144, 148, 152.
Martini, F. di Giorgio, 86, 140, 153.
Martini, S., 32, 99, 100.
Marullo, M., 102, 144, 153.
Masaccio, T. di Giovanni Cassai detto, 65, 69, 91.
Mascarenhas, P., 24.
Massimiliano, imperatore, 126.
Mattioli, E., 147, 158.
Maturino, 74.
Medici, C. de', 34, 131, 132.
Medici, G. de', 50.
Medici, L. de', 54, 104, 110, 132, 144.
Mehus, L., 144, 152.
Meleghino, G., 25.
Melzi, F., 138, 139.
Mendelsohn, L., 135, 158.
Menéndez Pelayo, M., 17, 30, 120, 121, 124, 158.
Menozzi, D., 127, 152, 158.
Mercuri, R., 137, 158.
Mérot, A., 146, 156.
Messori, R., 147, 160.
Miccoli, G., 144, 159.
Miglietta, G., 139, 154.
Milanesi, G., 133, 139, 145, 147, 154.
Milton, C. N., 128, 159.
Miranda, F. de Sà de, 50, 132.

- Mirone, 42.
 Modroni, G., 120, 123, 124, 137, 139, 149, 150, 159.
 Monk, S. H., 137, 159.
 Monteil, P., 120, 159.
 Monti Stabia, L., 122, 154.
 Moreau, J., 143, 159.
 Morel, Ph., 140, 159.
 Morto da Feltre, L. Luzzo detto, 84.
 Mosè, 34, 37, 73, 126, 129.
 Mouratova, X. M., 136, 159.
 Murray, P., 128, 158, 159.
 Muscetta, C., 123, 161.
 Mussato, A., 99, 143, 144.
- Nanni da Viterbo, 23, 85, 140.
 Narducci, E., 143, 151.
 Nerone, imperatore, 84.
 Nettesheim, A. von, 36, 45, 110.
 Nicco Fasola, G., 141, 153, 159.
 Niccolò da Cusa, 39.
 Nifo, A., 125.
 Norcio, G., 143, 151.
 Nunes, P., 19, 22.
- Omero, 53, 80, 95, 98, 103, 142, 143, 151.
 Orapollo, 35, 125, 151.
 Orazio Flacco, 77, 83, 86, 87, 89, 102, 116, 138, 140, 142, 147, 148, 151.
 Orfeo, 103, 126.
 Orlandi, G., 122, 152.
 Orsini, F., 114
 Ossola, C., 140, 159.
 Ovidio Nasone, P., 26, 143.
- Pacioli, L., 23, 37, 91, 121, 138.
 Paleotti, G., 87, 140, 153.
 Panofsky, E., 7, 11-17, 30, 44, 58, 66, 92, 119, 120, 124, 125, 128-130, 133, 134, 136, 137, 146, 151, 157-159.
 Paolo III, papa, 138.
 Paolo, san, 35, 50.
 Parent, J. M., 143, 159.
 Parrasio, 42.
 Parronchi, A., 141, 159.
 Patetta, L., 122, 159.
 Patrizi, F., 109, 129, 148, 153.
 Payne, A., 154.
 Pellizzari, A., 149.
 Pepe, M., 135, 159.
 Pereira, B., 27.
 Pereira, P., 121, 122, 125, 156, 158, 160.
 Perugino, Pietro Vannucci detto il, 84.
 Petrarca, F., 23, 47, 49, 50, 54, 77, 99, 100, 104, 105, 108, 115, 121, 132, 142, 144-146, 148, 152.
 Piccolomini, A. 72.
 Piccolomini, E. S., 23, 122.
 Pico della Mirandola, G., 34, 45, 102, 125.
 Piero della Francesca, 91, 141, 159.
 Piero di Cosimo, 110.
 Pigeaud, J., 127, 159.
 Pigmalione, 47.
 Pinchetti, B., 139, 151.
 Pindaro, 103.
 Pinelli, A., 137, 159.
 Pinheiro, A., 21.
 Pino, P., 53, 55, 92, 111, 133, 142, 146, 153.
 Pinto, F. H., 50, 132.
 Pinturicchio, B. di Betto detto, 84, 85, 126.
 Pisanello, A. Pisano detto, 43.
 Pitagora, 35, 103.
 Platone, 11-15, 34, 35, 39, 43, 45, 48, 98-100, 103, 109, 119, 127, 129, 131, 138, 142-144, 147, 148, 152.
 Plinio il Vecchio, 32, 34, 47, 48, 84, 103, 119, 130, 137, 138, 148, 152.
 Plotino, 11, 13, 16, 35, 41, 57, 58, 97, 103, 105, 120, 128, 134, 138, 142, 143, 145, 152.
 Plutarco, 35, 138, 145, 146.
 Policeto, 15.
 Polidoro, 74.
 Poliziano, A. Ambrogini detto, 26, 102, 122.
 Poltronieri, C., 145, 151.
 Pomponazzi, P., 125.
 Pontormo, J. Carrucci detto, 110, 112.
 Portoghesi, P., 122, 152.
 Poussin, N., 75, 138.
 Praz, M., 126, 159.
 Proclo, 57, 143.
 Prodi, P., 140, 159.
 Protogene, 42, 72.
 Pseudo Dionigi, vedi Dionigi Areopagita.
 Pseudo Longino, vedi Longino.
 Pucci, P., 143.
- Quintiliano, 15.
- Raczynski, A., 17, 120, 160.
 Radice, R., 129, 160.
 Raffaello Sanzio, 32, 54, 71, 74, 113, 122, 133, 137, 153.
 Raffini, Ch., 131, 160.
 Reale, G., 143, 152.
 Resende, A. de', 21, 22, 121.
 Restori, R., 124, 146, 152.
 Ricci, M. T., 137, 160.
 Riccio, 86.
 Ripanda, J., 84.
 Ristoro d'Arezzo, 42.

- Robortello, F., 114, 147.
 Romano, E., 133, 140, 152.
 Romano, G., 26.
 Rosand, D., 137, 160.
 Ross, D., 119, 160.
 Rossi, A., 122, 123, 134, 137, 140, 146, 147, 154.
 Rossi, S., 145, 160.
 Rouanet, L., 120, 160.
 Russo, A., 128, 151.
 Russo, L., 126, 160.
- Saccone, E., 137, 160.
 Sacrobosco G., 19, 121.
 Sagredo, D. de', 22.
 Saint Girons, B., 147, 160.
 Salutati, C., 99, 144.
 Salvaneschi, E., 146, 151.
 Sanchez, P., 21.
 Santagata, M., 141, 155.
 Sapegno, N., 128, 152.
 Sarbiewski, M. C., 39, 127, 129.
 Savignat, J. M., 135, 160.
 Saxl, F., 140, 146, 158, 160.
 Scaligero, G. C., 15, 95.
 Scarpati, C., 138, 160.
 Scavizzi, G., 127, 160.
 Schelling, Fr., 11.
 Schiaffini, A., 144, 160.
 Schiavone, M., 125, 130, 153.
 Schilardi, G., 151.
 Schlosser Magnino, J., 30, 124, 151.
 Schmitt, Ch. B., 125, 143, 160.
 Schoeck, R. J., 147, 156.
 Scipione, P., 81.
 Scoto Eriugena, 41, 128.
 Sebastiano del Piombo, G. S. Luciani detto, 25, 134, 138.
 Secchi Tarugi, L., 122, 159.
 Segurado, J., 150.
 Selig, K. L., 144, 160.
 Seneca, L. A., 44, 115, 120, 130, 146, 148, 152.
 Serlio, S., 22, 74, 121, 122, 139.
 Serrão, V., 122, 160.
 Sertoli, G., 139, 154.
 Seznec, J., 122, 126, 160.
 Sforza, F., 122.
 Shearman, J., 133, 160.
 Sheppard, A., 144, 160.
 Signorelli, L., 132.
 Silva, M. da, 123.
 Silvestre, B., 143.
 Simonide, 77, 80, 138.
 Simplicio, 143.
 Smick, R., 154.
 Smith, Ch., 141, 160.
- Sodoma, G. A. Bazzi detto il, 86.
 Spina Barelli, E., 123, 160.
 Stazio, P. P., 49, 132, 148, 152.
 Stichini Vilela, J., 121, 122, 125, 131, 160.
 Stobeo, G., 34, 103.
 Stock, B., 143, 161.
 Strozzi, T. V., 43.
 Stussi, A., 141, 155.
 Suger, abate, 128.
 Summers, D., 130, 145, 161.
- Taddei, M., 129, 159.
 Tancredi, 49, 131.
 Tantarli, G., 153.
 Tarabochia Canavero, A., 130.
 Tatariewicz, W., 7, 11, 15-17, 39, 119, 120, 127, 128, 131, 136, 144, 151, 161.
 Tateo, F., 123, 161.
 Temistio, 143.
 Teodoro di Gaza, 110.
 Teofrasto, 146.
 Tibullo, 147.
 Tietze, H., 30, 124, 132, 161.
 Tigerstedt, E., 145, 161.
 Tiziano, 74, 142.
 Tolomei famiglia, 78.
 Tolomei, C., 78, 139.
 Tolomei, L., 29, 78, 80, 91, 123.
 Tolosani, G. M., 107, 146, 153.
 Tommaso d'Aquino, san, 15, 43, 57, 58, 65, 128, 129, 134, 136, 143, 144.
 Tommaso da Messina, 148.
 Tondelli, C., 125, 151.
 Tormo, D. E., 122, 123, 149.
 Tortelli, G., 23.
 Traglia, A., 132, 152.
 Traversari, A., 41.
 Treves, M., 137, 161.
- Ulrico di Strasburgo, 15.
- Valerio da Vicenza, 25, 29, 152.
 Valerio Massimo, 95, 142.
 Valla, L., 125.
 Varchi, B., 50, 54, 57, 133-135, 139, 146, 153.
 Varrone, 18.
 Vasari, G., 15, 26, 29, 54, 58, 60, 61, 69-71, 75, 78, 79, 84, 85, 110, 111, 113, 122, 123, 132-135, 137-140, 145-147, 154.
 Vasconcellos, J. de', 17, 120, 121, 123, 149, 150.
 Vasoli, C., 151.
 Venturi, L., 151.
 Vida, G., 95.

Vincenzo di Beauvais, 136.
Virgilio Marone, P., 53, 80, 102, 104, 130,
140.
Vitruvio Pollione, 15, 22, 24, 25, 53, 83,
84, 87, 121, 133, 140, 152.
Volkman, L., 126, 161.

Warburg, A., 119, 122, 161.
Weinberg, B., 148, 161.
Wilde, C., 142, 161.
Wilkins, H. E., 132, 161.
Winckelmann, J. J., 11.
Wind, E., 125, 161.
Wittkower, M., 146, 147, 161.

Wittkower, R., 125, 146, 147, 161.
Wunenburger, J. J., 126, 161.

Yates, F., 126, 161.

Zapata, 140.
Zeusi, 42, 68, 86, 95, 99.
Zilsel, E., 129, 130, 147, 161.
Zimara, M., 125.
Zorzetti, N., 151.
Zoubov, V., 131, 161.
Zuccari, F., 14, 15, 26, 55, 56, 59, 61, 85,
132, 134, 142, 154.
Zuccari, T., 85.

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, di Luigi Russo, Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Art and Ideas

Francisco de Hollanda and Sixteenth-Century Aesthetics

The historians of aesthetics who have studied the problem of ideas in art theory (from Panofsky to Baeumler and Tatarkiewicz) have overlooked *Da pintura antiga*, by Portuguese artist and theoretician Francisco de Hollanda (1517-1584), a text where the Platonic notion of idea enters a treatise on art for the first time. The present volume aims to fill such gap by shedding light on an author who has long been overshadowed by the great Michelangelo (whom Hollanda met during his stay in Rome in the years 1538-1540), as well as by advancing an analysis of the aesthetic concepts that emerge not only from *Da pintura antiga*, but from the entire body of Hollanda's works.

The most significant element is that in Hollanda's approach art theory appropriates connotations previously reserved for poetic creativity. In fact, poetry had borrowed from Platonic philosophy the notion of "divine frenzy" to describe the inspired poet. According to Hollanda, on the contrary, it is the artist who, possessed by such frenzy, is able to rise to the world of ideas. Artistic creativity thus acquires a sacred dimension: "ancient painting" is seen as a sort of "*prisca pictura*" that, like Ermete Tremegisto's "*prisca theologia*", reveals the most hidden truths. The "melancholic" artist, who possesses an inspired and bizarre imagination, as best exemplified by "grottesche", is the only one capable of grasping the idea and fixing it with uncommon rapidity in a sketch. This is a complex and not always immediately successful procedure. Thus, Hollanda considers blindness as a privileged factor to grasp the kind of beauty that the artist, like the prophet, can see only with his "inner eyes", eyes that are not dimmed by sensible perceptions.

Consequently, "drawing" becomes a key element of Hollanda's thought. Drawing emerges as the basis not only of painting, sculpture, and architecture, but of all the arts that are connected with images: from martial strategy to civil and military engineering; from maps to the design of insignia, livery, clothes, and ornaments. Hollanda moves beyond the distinction between major and minor arts, and his approach emerges as more modern than the one that Vasary will articulate a few years later in his famous definition of the "arts of drawing".