FERITAS, *HUMANITAS* E *DIVINITAS* COME ASPETTI DEL VIVERE NEL RINASCIMENTO

Atti del XXII Convegno Internazionale
(Chianciano Terme-Pienza 19-22 luglio 2010)

a cura di
Luisa Secchi Tarugi

Franco Cesati Editore

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

ISBN 978-88-7667-431-0

© 2012, Proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Botticelli, *La Primavera* (1481-1482), Firenze, Galleria degli Uffizi.

http://www.francocesatieditore.com
email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Luisa Secchi Tarugi, *Premessa del curatore* » 11

Béatrice Charlet-Mesdjian, Feritas, humanitas *et* divinitas *dans le* Bucolicum carmen *de Francesco Petrarca* » 13

Roberto Osculati, *Umano, divino, diabolico nel* De triumphali Christi agone *di Lorenzo Giustiniani (1381-1456)* » 25

Álvaro Alonso, *Vida contemplativa y autosuficiencia en la literatura castellana del siglo XV* » 37

Stefano Pittaluga, Humanitas *e rigorismo religioso in Poggio Bracciolini* » 47

Jean-Louis Charlet, Feritas, humanitas *et* divinitas *dans la* Chrysis *d'Enea Silvio Piccolomini* » 57

Luciano Patetta, *La città del tiranno, dell'umanista e del santo* » 67

Michel Paoli, *I concetti di bestialità, umanità e divinità nei libri* De familia *di Alberti* » 85

Mirosław Lenart, Feritas – humanitas – divinitas *nel rapporto dell'uomo con la morte nel Rinascimento. Una filosofia di vita da seguire* » 95

Claudio Bevegni, *Espressioni della* humanitas *in Angelo Poliziano: presenze e riusi delle* Quaestiones convivales *di Plutarco nei* Miscellanea » 105

Zoltán Csehy, *Ovidius Naso o Janus Pannonius?* Feritas *e* humanitas *nella poesia di Girolamo Balbi* » 503

Daniele Coffaro, *Giordano Bruno scrittore.* Humanitas *e* divinitas *del Nolano e* feritas *letteraria* » 513

Claudia Corfiati, *"Molte, se può dire, a la nostra aetate cum excellentia vixero". Le donne nella storia, secondo Sabadino degli Arienti* » 523

Federica Natta, *Rituali sacri e cerimonie laiche nella Genova del XVI secolo. Complementarietà di* feritas, divinitas, humanitas » 533

Ilana Zinguer, *Les* Dialoghi di amore *de Leone Ebreo ou le livre des vertus* » 549

Cinzia Tozzini, *La* christianitas *come categoria antropologica. Due modelli a confronto: Antonio Brucioli e Juan de Valdés* » 559

Hermann Walter, *Argomentazione figurale e rivolta sociale – A proposito dei "Dodici Articoli" di Memmingen (1525)* » 565

Joanna Pietrzak-Thébault, *Tra l'umano e il divino: una* Bibbia *volgare giolitina – storia dolorosa di un libro mai stampato* » 575

Daniela Mauri, Humanitas *e* divinitas *nell'*Idée de la république *di Béroalde de Verville* » 585

Miriam Bucuré, *Timoteo Bottonio e Vincenzo Ercolani: due religiosi domenicani tra* humanitas *e* divinitas » 597

Bruno Méniel, *Colère humaine, colère divine: Moïse à la Renaissance* » 609

Elisabetta Di Stefano, *Tra cielo e terra. La figura dell'artista nel Rinascimento* » 623

Tobia Patetta, *La* divinitas *tormentata del Cellini, un artista tra fede ed eresia* » 635

Tina Montone, Humanitas *e* divinitas *nelle opere anversesi dedicate a Isabella Clara Eugenia di Spagna* » 655

Consuelo Picchi, *La dimensione del sacro e del profano nell'arte musicale di Guillaume Dufay: le chansons e i mottetti* » 673

Indice dei nomi » 679

ELISABETTA DI STEFANO *

TRA CIELO E TERRA. LA FIGURA DELL'ARTISTA NEL RINASCIMENTO

> Stabilì infine l'ottimo artefice che a colui cui non si poteva dare nulla di proprio fosse comune quanto apparteneva ai singoli. Prese perciò l'uomo, opera dall'immagine non definita, e postolo nel mezzo del mondo così gli parlò: "Non ti abbiamo dato, o Adamo, una dimora certa, né un sembiante proprio, né una prerogativa peculiare affinché avessi e possedessi come desideri e come senti la dimora, il sembiante, le prerogative che tu da te stesso avrai scelto. La natura agli altri esseri, una volta definita, è costretta entro le leggi da noi dettate. Nel tuo caso sarai tu, non costretto da alcuna limitazione, secondo il tuo arbitrio, nella cui mano ti ho posto, a decidere su di essa. Ti ho posto in mezzo al mondo, perché di qui potessi più facilmente guardare attorno a quanto è nel mondo. Non ti abbiamo fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché come libero, straordinario plasmatore e scultore di te stesso, tu ti possa foggiare da te stesso nella forma che avrai preferito. Potrai degenerare negli esseri inferiori, che sono i bruti; potrai rigenerarti, secondo la tua decisione, negli esseri superiori, che sono divini" [1].

Nelle parole di Pico della Mirandola risuona l'orgogliosa centralità cui assurge l'uomo del Rinascimento, libero di volgersi in basso, verso la brutalità, o in alto, verso le sfere divine, come attestano numerose fonti del tempo da Giannozzo Manetti (*De dignitate et excellentia hominis*[2], 1451-52) a Mar-

* Università di Palermo.

[1] G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Eptaplus. De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942. Un'edizione elettronica del testo latino e della traduzione italiana e inglese è consultabile al sito http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/pico/text/bori/frame2.html (7/3/2011).

[2] G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, a cura di E.R. Leonard, Padova, Anteno-

silio Ficino che nella *Teologia platonica* (1482) considera l'uomo quale *copula mundi*[3]. Per tale ambivalenza, la nozione di *humanitas* è interpretata in chiave oppositiva sia con la *barbaritas* o *feritas*, secondo la tradizione classica che contrappone la *paideia* greca alla volgarità incolta, sia con la *divinitas*, secondo l'antitesi medievale, ripresa dalla filosofia neoplatonica nella dialettica microcosmo/macrocosmo.

Pertanto, come un'ampia letteratura ha già dimostrato, *in primis* lo studio di Gioacchino Paparelli[4], i concetti di *feritas*, *humanitas* e *divinitas* sono aspetti essenziali della vita e della cultura del Rinascimento. Naturalmente intervengono a connotare anche la figura dell'artista. Infatti, se l'uomo del Rinascimento occupa, come si suol dire, un posto intermedio tra cielo e terra, nell'artista questo ruolo ambivalente si accentua, poiché nella sua vicenda esistenziale e professionale si avverte una continua tensione tra la bestialità di una vita sfrenata, dedita spesso ai vizi e alle passioni, e la capacità di ascendere alle vette più alte dell'arte in virtù di un dono divino. In effetti, sembra che l'artista proprio all'interno di questa polarità triadica costruisca la sua immagine di *melancholicus* con lo scopo di rivendicare la propria individualità e libertà creativa contro il livellamento cui lo costringevano le corporazioni artigiane.

A delineare la figura del *melancholicus* convergono molteplici fonti mediche, filosofiche e astrologiche, fuse e rielaborate nel corso del tempo[5]. Gli

re, 1975; questo testo è consultabile on line all'indirizzo: http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId = bibit000464/bibit000464.xml (7/3/2011).

[3] M. Ficino, *Teologia platonica* III,2. Cfr. P.O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 119.

[4] G. Paparelli, *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973.

[5] Secondo la trattatistica medica greca (Ippocrate, Galeno), 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 malattia. Nel Medioevo, in alcuni scritti arabi, i quattro umori vengono messi in correlazione con i temperamenti (sanguigno, collerico, flemmatico, melanconico) e con quattro pianeti (Giove, Marte, Luna, Saturno). Inoltre ciascun umore era collegato a determinate caratteristiche fisiologiche e predisposizioni intellettuali; ma si deve a un testo tramandato sotto il nome di Aristotele (*Problemata* XXX,1) se la melanconia viene svincolata dall'ipoteca patologica e viene collegata a quelle personalità che, "non per malattia ma per natura", si distinguono dalla gente comune, eccellendo, in particolare, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria. Aristotele, *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino ed E. Salvaneschi, Genova, Il Melangolo, 1988², p. 11. Marsilio Ficino eredita questa tradizione culturale e fonde la nozione aristotelica dell'"uomo d'eccezione", psicosomaticamente fondata sull'umore melanconico, con la dottrina platonica della *divina mania*, innalzando tali individui particolarmente dotati a livello di dio: "alcuni melancolici talvolta superano in ingegno tutti gli altri uomini, tanto da sembrare non umani, ma piuttosto divini" (*De vita triplici*, I,5; tr. it. *Sulla vita*, a cura di A. Tarabochia Canavero, Milano, Rusconi, 1995, p. 105). In queste sedimentazioni filosofiche si radica la nozione di "artista divino". Sulla concezione del genio nel Rinascimento mi si permetta di rinviare al mio *La libertà del genio*.

studi di Wittkower[6], Panofsky, Klibansky e Saxl[7] hanno esaminato i meccanismi rappresentativi e simbolici che hanno connotato il carattere e le abitudini di questi temperamenti saturnini, e il lavoro di Ernest Kriss e Otto Kurz[8] ha ricostruito il complesso *background* storico e culturale da cui nasce la leggenda dell'artista insignito dell'aureola celeste. L'epiteto "divino" fu attribuito spesso agli artisti o alle loro opere: nel *Libro della composizione del mondo*, Ristoro d'Arezzo, elogiando la ceramica aretina, afferma: "quelli artefici furono divini, o quelle vase descesaro di cielo"[9]; e Tito Vespasiano Strozzi definisce, nei suoi versi, "divino" Pisanello[10]; ma soprattutto Michelangelo fu spesso elogiato con tale appellativo. In nome del principio dell'*ut pictura poesis* nel Rinascimento l'artista rivendica la stessa dignità intellettuale tributata al poeta[11]; così, attraverso fonti ermetiche e neoplatoniche, il concetto di divino penetra nella teoria della pittura e diviene concetto centrale nel trattato di Francisco de Hollanda, per il quale il pittore occupa una posizione privilegiata e intermedia tra il mondo celeste e quello terrestre, e può essere definito "divino" 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"[12].

Ma forse minore attenzione è stata prestata, per quello che è stato possibile ricostruire, alla categoria della *feritas*, quale dimensione sotto certi aspetti sub umana – se per misurare l'*humanitas* consideriamo il parametro della *ratio* – ma al contempo più ampia e più ricca per le suggestioni provenienti dalla sfera dei sensi, dell'istinto e della passione. In questa sede si cercherà di delineare come la 'bestializzazione', ovvero la degenerazione dei comporta-

Francisco de Hollanda e la teoria della creazione artistica, in *Il concetto di libertà nel Rinascimento*, (Atti del XVIII Convegno Internazionale Chianciano Terme-Pienza, 17-20 luglio 2006), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2008, pp. 501-13; e *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 2008.

[6] R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese* (1968), tr. it. di F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1996.

[7] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

[8] E. Kriss, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980; ma anche R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (1970), Torino, Einaudi, 1975.

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

[10] Ivi, p. 219.

[11] Durante l'Umanesimo la dottrina del *furor poetico*, riscattata dalla condanna platonica e fusa con la nozione scolastica di *poeta theologus*, conferisce alla poesia una connotazione sacrale e rivelante che le consente di occupare un posto privilegiato nel sistema delle arti. P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, (1951), Firenze, Alinea, 1985, p. 11.

[12] F. de Hollanda, *Della pittura antica* XII, in *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003, p. 42.

menti umani a uno stato selvatico, costituisca una chiave di lettura per mettere a fuoco le dinamiche simboliche che convergono a delineare l'identità dell'artista. Tuttavia, sul piano antropopoietico [13], questo modello rappresentativo, pur aprendo all'artista l'orizzonte della libertà creativa, risulterà perdente, poiché il paradigma attraverso cui sarà possibile l'ascesa intellettuale delle arti obbedirà al principio della *ratio* e della compostezza formale all'insegna dell'armonia e della grazia.

Le biografie degli artisti sono ricche di aneddoti che mettono in luce i comportamenti selvatici di alcuni personaggi, talvolta collegandoli esplicitamente alla tipologia del malinconico. Ad esempio Giovanni Baglione riferisce a proposito dello scultore fiammingo Jacob Cornelisz Cobaert, o Copè come fu chiamato in Italia: "vivea come una bestia, né voleva, che in casa sua v'entrasse uomo, o donna [...] nemico dei ragionamenti, e dell'umana conversazione [...] fu solitario, sospettoso e malinconico" [14]. Già da questo ritratto si evince che la degenerazione allo stato ferino è connotata dall'assenza di ragione e di parola. Inoltre è significativo che ne *Le Vite* di Giorgio Vasari molti artisti siano definiti "bestiali" perché i loro istinti e le loro passioni sfuggono al controllo razionale. È il caso del collerico Andrea del Castagno ("Dipinse in Santa Maria del Fiore l'imagine di Niccolò da Tolentino a cavallo, e perché lavorandola un fanciullo che passava dimenò la scala, egli venne in tanta còlera, come bestiale uomo che egli era, che sceso gli corse dietro insino al canto de' Pazzi" [15]) o del lussurioso frate Filippo Lippi spinto da "furore amoroso, anzi bestiale" e "tanto venereo, che vedendo donne che gli piacessero, se le poteva avere, ogni sua facultà donato le arebbe [...]. Et era tanto perduto dietro a questo appetito, che all'opere prese da lui quando era di questo umore, poco o nulla attendeva", ma vano sarebbe usare la frusta contro questi spiriti liberi e selvaggi perché, come ammette lo stesso Vasari, "l'eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini" [16].

Negli artisti il parallelo con la bestialità diviene sinonimo di libertà e possibilità di esprimere, senza vincoli civili e sociali, le proprie fantasie creative.

[13] Il concetto di "antropopoiesi", elaborato dalla riflessione antropologica, indica un processo costante e intrinseco all'essere umano, con cui esso, attraverso miti, riti e altri dispositivi culturali, costruisce e proietta all'esterno un'immagine di sé, condizionando i modelli rappresentativi degli altri, e a sua volta rimanendo condizionato da quelli. Cfr. C. Calame, M. Kilani, *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, Lausanne, Payot, 1999; M. Kilani, *Cannibalismo e antropopoiesi o del buon uso della metafora*, in *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 261-306.

[14] G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti*, Roma, Stamperia Andrea Fei, 1642, pp. 100-1.

[15] G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Firenze, Giunti, 1968), Roma, Newton Compton, 1997, p. 236; edizione elettronica consultata http://www.liberliber.it/biblioteca/v/vasari/index.htm (7/3/2011).

[16] Ivi, p. 230.

Non a caso tale qualificazione si accompagna spesso ad aggettivi come "astratto", "capriccioso", "fantastico", "strano" che sottolineano l'indole del genio [17]. Così Amico Aspertini è definito "persona astratta [...] e fuor di squadra dall'altre" [18] e Parmigianino "malinconico e strano" ed è descritto "con la barba e chiome lunghe e mal conce, quasi un uomo sabatico" [19]. Tali artisti, infatti, trascurano il loro aspetto e hanno abitudini rozze, come Piero di Cosimo che "teneva una vita da uomo più tosto bestiale che umano. Non voleva che le stanze si spazzassino, voleva mangiare allora che la fame veniva, e non voleva che si zappasse o potasse i frutti dello orto" [20], insomma conduceva un'esistenza "selvatica", nell'inosservanza delle regole civili. Infine coloro che subiscono tale degradazione fisica e morale giungono a preferire la compagnia degli animali a quella degli uomini, come Giovan Antonio Bazzi, detto il Sodoma, che "era bestiale, licenzioso e fantastico" [21]. La sua vita fu sempre "stratta e bestiale", perciò fu "condotto pazzamente nella vecchiezza a stentare miseramente" e per le tante "bestialità e le pazzie" fu "degno veramente del nome di Mattaccio" [22]. La connotazione della follia è ricorrente in questi artisti: riguardo all'Aspertini, Vasari dichiara che "per l'arte e la stranezza della vita, bestialissimamente impazzò" [23] e in un passaggio significativo su Piero di Cosimo: "se Piero non fusse stato tanto astratto, et avesse tenuto piú conto di sé nella vita, avrebbe fatto conoscere il grande ingegno che aveva, e sarebbe stato adorato, dove egli per la bestialità sua fu piú tosto tenuto pazzo" [24].

In realtà il binomio 'bestialità-pazzia' non è un conio del Rinascimento. Già nella cultura greca il comportamento bestiale (*theriotes*) di alcuni uomini è considerato uno stato morboso causato da cattive abitudini o da follia (Aristotele, *Etica Nicomachea* VII,5) [25]. D'altronde tale nesso trova ovvio fondamento nell'assenza di *ratio* che connota entrambi i comportamenti e li esonera da qualsiasi valutazione morale [26].

[17] R. Le Mollé, *George Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le "Vite"*, Grenoble, Ellug, 1988, in part. cap. VII: *Le bizzarre et le capricieux ou le vocabulaire de l'insolite et de l'extravagant*, pp. 153-208.

[18] Vasari, *Le vite*, p. 436.

[19] Ivi, p. 449.

[20] Ivi, p. 328.

[21] Ivi, p. 519. Sull'inconsueta abitudine di allevare in casa vari tipi di animali: ivi, p. 602.

[22] Ivi, p. 605.

[23] Ivi, p. 436.

[24] Ivi, p. 329.

[25] Sulla scorta di Aristotele anche Dante (*Inf.* XI,81-83) sottolinea il collegamento con la pazzia: "Non ti rimembra di quelle parole / colle quai la tua Etica pertratta / le tre disposizion che 'l Ciel non vuole, / incontinenza, malizia e la matta / bestialidade".

[26] Aristotele si sofferma sul comportamento umano degenerato, chiamato *theriotes*, nel VII libro dell'*Etica Nicomachea*, all'interno di una riflessione dedicata al vizio, all'intemperanza

Ma la pazzia, in quanto condizione opposta alla razionalità, è proprio lo *status* che consente di attingere all'ispirazione divina. Tuttavia Platone, ritenendo tale irrazionalità eticamente dannosa, bandiva poeti e artisti dalla Repubblica, che doveva esser retta solo dai filosofi, gli unici in grado di giungere attraverso l'argomentare dialettico a cogliere le idee[27]. Le passioni, infatti, devono essere domate e controllate, come mette a fuoco emblematicamente nel *Fedro* (246a-246e) col famoso mito del cocchio alato. Al contrario il poeta, che in preda alla mania riceve come un vate l'ispirazione direttamente dal dio, è privo di tale autocontrollo e in modo inconsapevole produce versi ignaro della *techne*[28]. Secondo un principio radicato nella tradizione greco-latina, proprio la *techne* distingue l'uomo dagli altri animali[29], in quanto *zoon politikon*[30], ovvero essere vivente che padroneggia l'arte della politica; infatti, la vita in comunità fondate su 'regole' civili, sociali e culturali costituisce la caratteristica specifica dell'uomo[31], quale unico 'animale' dotato di ragione e di parola[32]. Al contrario la mancanza di razionalità comporta la perdita dei connotati della civiltà e di conseguenza determina l'emarginazione. Non è un caso che Aristotele sembri collocare la *theriotes* tra i popoli lontani in uno spazio altro[33]. La de-

e all'incontinenza. In quest'ultima categoria egli include anche i malinconici, per la veemenza di ciò che sentono e per l'assenza di ragionamento (*Eth. Nich.* 7.7,1150b), benché non li colleghi esplicitamente alla *theriotes*. Secondo Aristotele nella *theriotes* si manifesta la completa mancanza di controllo razionale che, nell'ordinarietà del vivere umano, regola ogni scelta anche quella volta verso il vizio e la malvagità: di conseguenza tale attitudine, proveniente dalla parte più istintuale dell'animo, non può essere soggetta a valutazione etica. M. Soardi, *Né uomo, né bestia. Riflessioni sulla theriotes a partire dal VII libro dell'Etica Nicomachea*, in *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, a cura di V. Andò e N. Cusumano, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2010, pp. 77-88.

[27] Sulla dottrina delle idee si veda il saggio di D. Ross, *Platone e la teoria delle idee*, (Oxford, 1951), Bologna, il Mulino, 2001.

[28] Platone, *Ione* (533e-534a), tr. it. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001, p. 115: "Tutti i buoni poeti epici non per possesso di arte, ma perché sono ispirati e posseduti dal dio compongono tutti questi bei poemi".

[29] G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

[30] Aristotele, *Politica* I,1253a. Cfr. anche *Eth. Nich.* IX,9,1169b (tr. it. di A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, p. 237): "L'uomo infatti è un essere politico [*zoon politikon*] e portato naturalmente alla vita in società".

[31] Cfr. l'importanza attribuita alla *societas* nel *De beneficiis* (IV,18,2-3) di Seneca. F. Tutrone, *Confini in discesa. Rappresentazione della violenza e della bestialità nella cultura romana*, in *Come bestie?*, pp. 209-33.

[32] Nella cultura classica la superiorità umana sugli animali è fondata sul possesso della ragione, e di conseguenza della parola, benché esistano anche voci contrastanti. Cfr. Plutarco, *L'intelligenza animale; il Grillo (Le bestie sono razionali)*, *Moralia* 985-92. Sulla parola come elemento distintivo: Aristotele, *Politica* I,2,1253a. Il libro della *Genesi* (2,20) prosegue su questa scia quando afferma che Dio diede all'uomo una compagna in modo che avesse qualcuno con cui parlare e individua l'affermazione dell'autorità di Adamo sulla fauna nel momento in cui la nomina.

[33] Aristotele, *Problemata* XIV,1,909,13-17. Secondo Aristotele l'uomo bestiale o ferino

generazione a uno stato bestiale nella cultura classica si qualifica, sul piano simbolico, all'interno della dialettica alto-basso. La posizione eretta, la possibilità di sollevare gli occhi al cielo e volgersi alla contemplazione delle verità e allo studio dei misteri dell'universo è propria dell'uomo[34], mentre la bestia, e così anche l'uomo volgare[35], è prono, con lo sguardo al suolo, schiavo dei sensi e dedito alla soddisfazione dei bisogni materiali[36].

Il Rinascimento accoglie le categorie concettuali della cultura classica, rielaborandole e ricontestualizzandole. Così nella rappresentazione antropopoietica dell'artista melanconico alcuni connotati tipici della sfera bassa e bestiale, come il comportamento selvatico, solitario e asociale, spesso si fondono con l'attitudine meditativa propria del filosofo e dello studioso. Esemplare testimonianza è data dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, in cui la complessione della malinconia è rappresentata come un uomo dal volto fosco, con in mano

(*theriodes*) è raro fra gli uomini civili, mentre lo si trova fra i barbari (*Eth. Nich.* VII.1.1145a); sulla base di quest'affinità tra animali e barbari viene giustificata la loro schiavitù. Nel Rinascimento tali affermazioni daranno fondamento ideologico allo schiavismo imposto alle popolazioni selvagge del nuovo continente, considerate dalla cultura europea affini alle bestie o "posseduti dal Maligno". La tesi della bestialità degli Indios ebbe origine dai *conquistadores* dell'America latina e fu sostenuta in ambiente spagnolo soprattutto da J.G. de Sepúlveda. Cfr. G. Gliozzi, *Adamo e il Nuovo Mondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, in part. pp. 286ss. Cfr. il noto testo di T. Todorov, *La conquista dell'America. La scoperta dell'altro*, Torino, Einaudi, 2005.

[34] Platone, *Timeo* 90a. Sulla superiorità dell'uomo rispetto agli animali in virtù della posizione eretta cfr. Cicerone, *La natura degli dei* 2.56.40 e *Leggi* 1.9.26; Sallustio, *Congiura di Catilina*, 1.1-2; infine Ovidio (*Metamorfosi*, 1.75ss.), per cui l'uomo è "sacro" e dominatore di tutti gli altri esseri viventi, in virtù del dono, conferitogli da dio, di "guardare verso le stelle". Un testo classico sul pensiero degli antichi riguardo agli animali è U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977. Cfr. G. Lanata, *Antropocentrismo e cosmocentrismo nel pensiero antico*, in *Filosofie e animali nel mondo antico*, a cura di S. Castiglione e G. Lanata, Pisa, ETS, 1994, pp. 18-49.

[35] Nel trattato sulle *Parti degli animali* (4.10,686a-b) Aristotele afferma la differenza tra uomo e animale anche sul piano della struttura stessa del corpo, contrapponendo la posizione eretta del primo al "nanismo" (*nanodes*) del secondo. Tutti gli animali, in confronto all'uomo, sono simili a nani poiché hanno la parte superiore più grande rispetto a quella inferiore che sopporta il peso e provvede alla locomozione, di conseguenza sono costretti a procedere quadrupedi e proni al suolo. M. Vegetti, *Figure dell'animale in Aristotele*, in *Filosofie e animali nel mondo antico*, pp. 123-37. Si radica probabilmente su queste tesi aristoteliche l'affermazione di Cennini (*Libro dell'arte*, LXX, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, p. 118): "degli animali inrazionali non ti chonterò, perché non aparai mai nessuna misura", un pregiudizio che è superato da Leon Battista Alberti, quando nel *De equo animante* affronta per la prima volta il problema delle proporzioni del cavallo.

[36] Nella *Repubblica* di Platone l'anima che va rotolandosi nel fango della sua ignoranza è assimilata al maiale [535e]; e più avanti [586ab] coloro che, dediti ai piaceri, non conoscono né saggezza né virtù "come animali, guardano sempre in basso, col capo chino a terra e alle mense si rimpinzano di pastura e si accoppiano" (tr. it. di E.V. Maltese, Milano, Newton Compton, 1997, p. 473). Per approfondimenti si veda P. Pinotti, *Gli animali in Platone: metafore e tassonomie*, in *Filosofie e animali nel mondo antico*, pp. 101-22.

un libro e con la bocca bendata. La rinuncia alla parola, espressione precipua del *logos* che spinge alla socialità, è confermata dalla presenza del passero, uccello solitario[37].

Ma la fusione di questi elementi provenienti in parte dalla sfera bassa (selvatichezza, asocialità, solitudine) in parte dalla sfera alta (attitudine contemplativa e riflessiva) avviene già nella tarda antichità, con la diffusione del cristianesimo. Tra i monaci e gli eremiti, soprattutto in Siria e in Egitto, la regressione a un *modus vivendi* selvatico, solitario e a contatto con gli animali, costituisce una forma di ascesi che mira alla perfezione attraverso l'umiliazione corporale[38]. L'adozione di un abito di pelli o la nudità, coperta solo da lunga barba e capelli, acquistano il valore simbolico di ritorno alla condizione edenica e primigenia, anteriore al peccato originale, in cui Adamo viveva in armonia con gli animali senza vergogna e peccato[39].

Pertanto il monachesimo orientale contribuì a diffondere l'idea che la solitudine favorisce il raccoglimento e la contemplazione, attitudini influenzate, secondo l'astrologia medievale, da Saturno[40]; infatti, Dante nel XXI canto del *Paradiso* pone proprio in questa sfera le anime speculatrici, guidate da Pier Damiani e san Benedetto, e da questo pianeta fa innalzare la scala splen-

[37] C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, pref. di M. Praz, Milano, TEA, 1992, pp. 61-64.

[38] Ma già nella cultura pagana i seguaci del filosofo Antistene erano definiti in modo spregiativo "cinici" dalla parola greca "cane", poiché professavano una vita secondo natura, randagia e solitaria, alla ricerca di una felicità conseguibile solo attraverso un rigido rigore morale nel disprezzo degli agi e delle comodità che poteva offrire la vita in società. Cfr. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma-Bari, Laterza, 1975², p. 207: "Antistene era soprannominato puro Cane", usava come unico indumento il mantello e portava con sé solo un bastone e una bisaccia.

[39] Il fenomeno della bestializzazione assume tutt'altro significato tra i guerrieri nordici e germanici che indossano la maschera animale per acquisire attraverso un transfert magico le virtù fisiche degli animali feroci. Tuttavia, sia nel caso degli eremiti e degli anacoreti, sia nel caso dei guerrieri, la bestializzazione può portare alla follia, secondo una convinzione, diffusa tra gli antropologi, che le due nature, quella dell'uomo e quella dell'animale, non possono coesistere: coloro che trasgrediscono i limiti perdono la ragione. Nelle raffigurazioni artistiche e letterarie, infatti, la follia è spesso collegata con i tratti dell'uomo selvatico: si pensi all'episodio della pazzia di Ercole, eroe boschivo caratterizzato da un'arma primitiva come la clava, o a quella di Orlando che divenuto "furioso" si libera degli abiti, vagando nudo per i boschi. M. Eliade, *Le chamanisme et les technique archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968²; J. Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XVIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 277-83.

[40] Spesso d'altronde l'iconografia dei temperamenti raffigura il malinconico come un monaco. Secondo quanto afferma A. Chastel, un importante manoscritto astrologico (Anton Hauber, *Planetenkinder und Sternbilder*, Strasbourg, Heitz, 1906, fig. 8), conservato nella biblioteca di Tubinga, rappresenta il pianeta di Saturno con l'immagine simbolica di un monaco con sulla spalla un Tau azzurro. A. Chastel, *"La tentazione di Sant'Antonio" o il sogno del malinconico*, in *La malinconia nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di A. Brilli, Urbino, Quattro Venti, 1982, p. 16.

dente che conduce alla visione della divinità[41]. Così la solitudine selvatica, che la cultura greca condannava in quanto rifiuto del *logos* e di conseguenza sintomo di degenerazione bestiale, viene riscattata dal misticismo monastico e diviene occasione per avvicinarsi a Dio. D'altronde già Aristotele, consapevole che l'attività filosofica necessita spesso di un raccoglimento e di una concentrazione inconciliabili con la vita politica e sociale, riconosceva alla condizione esistenziale del solitario la possibilità di un'alternativa tra lo *status* bestiale o divino: "chi non può entrare a far parte di una comunità o chi non ha bisogno di nulla, bastando a se stesso, non è parte di una città, ma è o una belva o un dio"[42]. E Ficino, privilegiando la seconda opzione, conferma la necessità della solitudine per la riflessione filosofica, quale *status* imprescindibile perché la mente conquisti quella libertà che la rende strumento del divino ("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 il più prossimo possibile alle cose divine e quasi loro strumento"[43]).

Questa tradizione culturale converge nel ritratto del melanconico, come attestano i versi del poemetto in ottave, *La nuova Sfera* (1514), del domenicano 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 fantastico"[44]. I primi due versi rimandano alle origini mediche della melanconia e si ricollegano alla teoria degli umori. I successivi delineano l'aspetto malaticcio e trasandato del *bohémien ante litteram*, dedito ai vizi e alle passioni e talvolta in preda a uno stato depressivo senza via d'uscita. Infine i riferimenti alla solitudine e all'aspetto monastico sottolineano l'attività contemplativa e creativa, come conferma, nella chiusa, il cenno all'ingegno fantastico.

Pertanto nella cultura del Rinascimento, erede di quella classica, gli uomini selvatici e solitari vengono emarginati perché diversi. Un artista raffinato come Vasari non poteva che disprezzare questa condotta, pur riconoscendo dietro tale diversità l'indole del genio. Al furore creativo che opera a intervalli egli antepone l'esercizio di una pratica costante. Inoltre per Vasari anche l'attività intellettiva, se esula dai tempi appropriati e dalla giusta misura e costringe l'artista a una vita selvatica e solitaria, è condannabile. Infatti, l'ecces-

[41] Su questi temi cfr. il fondamentale saggio di Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno e la melanconia*, pp. 240ss.

[42] Aristotele, *Politica* I,1253a,27-28.

[43] M. Ficino, *Sulla vita*, I,6, p. 108.

[44] 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.

sivo sforzo rende sterile l'ingegno e cattiva la maniera, privandola di facilità e grazia. L'artista così "diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paulo Uccello, il quale, dotato dalla natura d'uno ingegno sofistico e sottile, non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili et impossibili [...] Per le quali considerazioni si ridusse a starsi solo e quasi salvatico" [45].

Pertanto nel Rinascimento si fa strada l'idea che un certo *modus vivendi* rustico e solitario sia tipico di un'attitudine speculativa e filosofica che comporta il trascurare le più comuni norme igieniche e civili. Così di Bartolomeo Torri, che studiava a Roma presso Giulio Clovio, ci racconta Vasari: "trascurando costui la vita sua e pensando che lo stare come filosofaccio sporco e senza regola di vivere e fuggendo la conversazione degl'uomini, fusse la via da farsi grande et immortale, si condusse male affatto" [46]. E ancora più duramente si esprime nei confronti di Jacone e della sua masnada di amici che amavano vivere, come si diceva allora, "alla filosofica", ovvero "viveano come porci e come bestie, non si lavavano mai né mani, né viso, né capo, né barba, non spazzavano la casa e non rifacevano il letto se non ogni due mesi una volta, apparecchiavano con i cartoni delle pitture le tavole e non bevevano se non al fiasco et al boccale" [47]. Come osserva con disappunto Giovan Battista Armenini (*Dei veri precetti della pittura*, 1586), si tratta di uno stile di vita molto diffuso tra gli artisti, in quanto ritenuto espressione di eccellenza e singolarità [48], ma che è ben lontano dalle "virtù e maniere, delle quali dev'essere ornato un buon pittore" [49]. Pertanto invita a star lontani dai "vizi delle pazzie e delle selvatichezze, né si stia astratti, né si faccia il bizzarro con disconci fatti [...] perciocché queste cose sono proprie degli uomini abbietti e vili" [50]. Sulla stessa linea è Vasari che contrappone a questo stile di vita "selvatico" un altro modello – a suo parere più consono alla dignità della professione –, emblematicamente rappresentato da Raffaello [51]: l'artista "gentiluomo" ele-

[45] Vasari, *Le vite*, p. 164.

[46] Ivi, p. 528.

[47] Ivi, p. 610.

[48] G. Armenini, *Dei veri precetti della pittura* (1586), III, XV, a cura di S. Ticozzi, Milano, Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1820, p. 314: "è entrato un maledetto abuso negli animi delle genti volgari, e forsi anche de' savi, ai quali pare come naturale, che non possa essere pittore molto eccellente, che non sia macchiato di qualche brutto e nefando vizio, e che appresso non sia accompagnato da un umor capriccioso e fantastico per molte bizzarrie di cervello; e il peggio è che molti sciocchi di quest'arte si vanno nutricando in simile errore con una affettata e malinconica bizzarria, [...] tenendosi perciò esser molto singolari".

[49] Ivi, p. 320.

[50] *Ibid.*

[51] Vasari, *Le vite*, p. 352: "la maggior parte degl'artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza che, oltre all'avergli fatti astratti e fantastichi, era stata cagione che molte volte si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro de' vizii

gante, raffinato e dotato di grazia, secondo il modello propugnato da Baldassar Castiglione[52].

La distanza tra le due tipologie emerge dal *Dialogo di Pittura* (1548) del padovano Paolo Pino. Nell'aspetto questo "pittore-cortegiano"[53], aggraziato e di buone maniere, è ben lontano dall'aspra selvatichezza del melanconico: non deve indossare "drappi lerci e camise succide"[54], ma abiti disegnati con sobria eleganza, come il pittore descritto da Leonardo[55]; deve abborrire i vizi, evitare la crapula e la libidine, non deve frequentare persone vili e ignoranti e soprattutto "mai stare senza un servitore"[56]. L'immagine dell'artista viene così ricondotta, lontano dagli eccessi di una condotta bestiale, verso un modello che s'iscrive all'interno dei parametri della *ratio*[57]. Non è un caso

che la chiarezza e splendore di quelle virtù che fanno gli uomini immortali, fu ben ragione che, per contrario, in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell'animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia et ottimi costumi". Di contro lo scultore e architetto fiorentino Giovanfrancesco Rustichi, essendo per natura sincero e privo di ambizioni, non riusciva ad adattarsi alla vita di corte e preferì "star sempre da sé e far vita quasi da filosofo"; anche di costui Vasari mette in rilievo le bizzarre abitudini e la coabitazione con gli animali (ivi, p. 637 e p. 639).

[52] Il concetto di grazia acquista un significato importante nel *Libro del Cortegiano* (Venezia, 1528) e da lì avrà ampia diffusione in tutta la trattatistica, anche figurativa, e in particolare nel *Da pintura antiga* di Francisco de Hollanda, dove indica, in senso neoplatonico e teologico, un'investitura celeste. Sul platonismo di Castiglione cfr. Ch. Raffini, *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic and Political Approaches in Renaissance Platonism*, New York, Peter Lang, 1998. In generale sul tema della grazia cfr. M. Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Torino, UTET, 2008; R. Milani, *I volti della grazia. Filosofia, arte, natura*, Bologna, il Mulino, 2009.

[53] Il modello del "pittore-cortegiano" era stato lanciato da Castiglione, secondo il quale l'artista, al pari dell'uomo di corte, si doveva dilettare di varie attività mondane tra le quali la pittura, sempre operando con "sprezzatura", una virtù che consente di compiere qualsiasi cosa, apparentemente col minimo sforzo. Sulla sprezzatura si veda P. D'Angelo, *Celare l'arte. Per una storia del concetto "Ars est celare artem"*, "Intersezioni", 2 (1986), pp. 321-41; E. Saccone, *"Grazia", "Sprezzatura", "Affettazione" in the Courtier*, in *Castiglione. The Ideal and the Real in the Renaissance Culture*, a cura di R.W. Hanning e D. Rosand, New Haven-London, Yale UP, 1983; M.T. Ricci, *La grazia in Baldassar Castiglione: un'arte senz'arte*, "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", XXXII, 2 (2003), pp. 235-45.

[54] P. Pino, *Dialogo di Pittura*, in P. Barocchi, cur., *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 137.

[55] Nel Rinascimento indossare un abito di velluto, stoffa allora rara e pregiata, consentiva agli artisti di assimilarsi ai signori, esibendo l'avvenuto affrancamento dalla classe subalterna della condizione artigianale; come nota Pinelli, è probabile che Leonardo si riferisse proprio a sontuosi abiti di velluto quando, per dimostrare la superiorità della pittura sulla scultura, descrive il pittore "ben vestito" "et ornato" mentre, allietato da musiche e letture, dipinge in uno studio elegante e signorile che contrasta con il rumoroso disordine regnante nella bottega dello scultore. A. Pinelli, *Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana*, "Ricerche di storia dell'arte", 34 (1998), pp. 5-34, in part. p. 5.

[56] Pino, *Dialogo di Pittura*, pp. 136-37.

[57] La contrapposizione tra ragione e bestialità si riscontra anche nell'*Extraordinario libro* di Sebastiano Serlio (Lione, 1551). In questo testo Serlio manifesta un certo spirito antivitruvia-

che un razionalista come Leon Battista Alberti consideri la "maninconia" che fa cercare la solitudine non un attributo dell'ingegno, ma uno stato di sofferenza da cui fuggire[58]. La produzione letteraria e artistica deve essere frutto non di un'Idea partorita in un momento di furia irrazionale, ma di una costante e metodica *ratio*, basata sullo studio e sull'esercizio[59]. La stessa bellezza è il risultato della *concinnitas*, ovvero è armonia e proporzione e per conseguirla occorre attenzione alle regole e una pratica costante.

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. Spesso nel corso dei secoli la libertà creativa dell'artista ha rifuggito le regole del vivere civile per assumere comportamenti selvatici, asociali, nell'abbandono alle passioni e ai sensi. Nel Rinascimento erano chiamati melancolici, in età romantica maledetti o anche scapigliati; tutti sono stati messi al bando dalla società, ma nella discesa verso gli abissi più bestiali dell'animo hanno saputo trovare la libertà e trarre ispirazione per innalzare la loro arte a vette divine.

no, proponendo soluzioni architettoniche sorprendentemente licenziose e individuando persino un ordine bestiale, frutto di un "furore architettico" che tradisce la ragione per abbandonarsi alla fantasia. Pertanto Serlio definisce "bestiale" sia l'ordine, in cui la profusione ornamentale ha la meglio sulla regola e sulla semplicità, sia l'architetto bizzarro che va continuamente in cerca di novità. M. Carpo, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'Extraordinario libro di Sebastiano Serlio*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 70-82.

[58] L.B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, III, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, p. 97,

[59] Id., *De pictura*, III,56, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 96: "Fugge gl'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i bene essercitatissimi appena discernono". È evidente che l'"idea" cui fa cenno Alberti non è riconducibile alla linea metafisica di ascendenza platonica, ma ha un fondamento razionale. 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. Ho già trattato approfonditamente queste tematiche in *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, ("Supplementa" n. 12), Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2004.