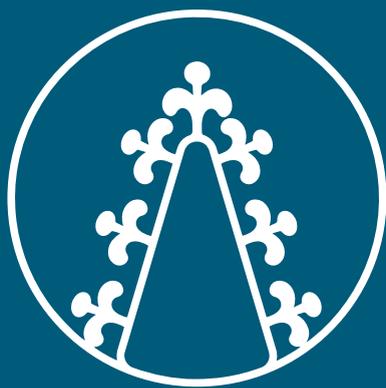


L'IDEEA

Testi Fonti Lessico



ANNO I · FASCICOLO 1 · 2024



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



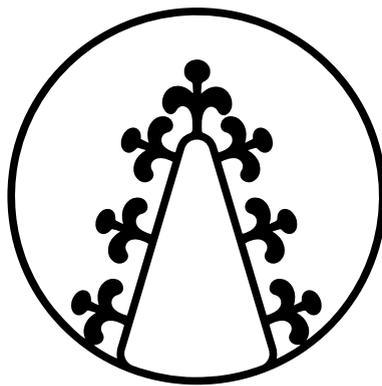
PRIN 2022



IDEA
Corpus Digitale Zuccari

L'IDEEA

Testi Fonti Lessico



ANNO I • FASCICOLO 1 • 2024

LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica
& di storia del disegno**

Periodico annuale (in due fascicoli)
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)
David Ekserdjian (University of Leicester)
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)
<https://lidea.abaroma.it/>

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Open Access

Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

Testi Fonti Lessico

URL <https://lidea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-1-178>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178)

Sommario

Angela Dressen Leonardo's Bestiary as a Reading Key for Moral Allegories	7
Barbara Tramelli Lomazzo's Colors, Leonardo's Colors	33
Nino Nanobashvili Alessandro Allori's <i>Ragionamenti delle Regole del Disegno</i>: A New Perspective on the Formation of the First Drawing Manual	49
Elisabetta Patrizi «Poiché l'Academie assottigliano gli ingegni et li fanno più accorti e vivaci»: Educational Models of the Accademia del Disegno in Rome	69
Tommaso Ghezzani La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi	87
Ciro Perna Su un'inedita ecfraasi di Romano Alberti	97
Marco Biffi Federico Zuccari nella lessicografia italiana	103
Barbara Patella Filippo Baldinucci lessicografo: parole dell'arte del disegno (e non solo)	109

ABSTRACT

A partire dal *Corpus hermeticum* risulta di fondamentale importanza l'intersezione tra la speculazione filosofico-teologica e l'azione magico-civile, incarnata dai simulacri animati. Lo stretto legame tra le misure divine delle statue viventi e il canto poetico, modulato secondo precise proporzioni linguistiche, è infatti codificato stabilmente. Gli insegnamenti ermetici vengono poi impiegati da Marsilio Ficino. Seguendo questo filone di indagine, scopo del contributo è quello di esaminare il rapporto tra arte statuaria e magia poetica all'interno del filone ermetico-platonico, in particolare riguardo a tre grandi protagonisti italiani; appunto Ficino e, dopo di lui, Giulio Camillo e Francesco Patrizi da Cherso.

Starting from the Corpus Hermeticum the intersection between philosophical-theological speculation and magical-civil action, embodied by animated simulacra, was of fundamental importance. The close link between the divine measurements of the animated statues and the poetic song, modulated according to specific linguistic proportions, was strongly codified. The hermetic teachings were deeply used by Marsilio Ficino. Following this line of investigation, the aim of this contribution is also to examine the relationship between statuary art and poetical magic within the Hermetic-Platonic trend, in particular regarding two great protagonists of it in Italy, after Ficino: Giulio Camillo and Francesco Patrizi da Cherso.

PAROLE CHIAVE Rinascimento • platonismo • Marsilio Ficino • Giulio Camillo • Francesco Patrizi • scultura • magia • poesia • psicologia • Italia

KEYWORDS Renaissance • Platonism • Marsilio Ficino • Giulio Camillo • Francesco Patrizi • sculpture • magic • poetry • psychology • Italy

CITA COME Tommaso Ghezzani, *La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi*, «L'IDEA», I.1 • Testi Fonti Lessico, 2024, pp. 87-95, DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-295](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-295)

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/la-scultura-dellottimo-artista-palingenesi-estetico-amorosa-in-marsilio-ficino-giulio-camillo-e-francesco-patrizi-295>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.178-295](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.178-295)

OPEN ACCESS

© 2024 Tommaso Ghezzani •     4.0

PEER-REVIEW

Presentato 23/06/2024

Accettato 10/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

La scultura dell'«ottimo artista». Palingenesi estetico-amorosa tra Marsilio Ficino, Giulio Camillo e Francesco Patrizi

✦ Tommaso Ghezzani

Bryn Mawr College, Pennsylvania (USA)



Nel *Corpus hermeticum* l'intersezione tra la speculazione filosofico-teologica e l'azione magico-civile assume un ruolo centrale; questo aspetto è significativamente incarnato anche attraverso la tradizione dei *simulacri animati*. Soprattutto a partire dall'*Asclepio*, viene appunto codificato uno stretto legame tra le misure divine delle statue viventi e il canto poetico, modulato secondo precise proporzioni linguistico-musicali. Questi insegnamenti ermetici vengono radicalmente utilizzati da Marsilio Ficino che, entro specifiche coordinate platoniche, si concentra soprattutto sulla potenza magico-operativa delle armonie poetiche, piuttosto che sulla pratica concreta delle arti figurative, che allora si stavano faticosamente guadagnando un posto tra le arti liberali. Ciononostante, nelle opere di Ficino, le connessioni analogiche tra la produzione poetica e la creazione di statue viventi rimangono molto significative e non sfuggiranno ai platonici del Cinquecento.

Seguendo questa linea di indagine, lo scopo del seguente saggio è di esaminare il rapporto tra arte statuaria, filosofia e magia entro la corrente ermetico-platonica in Italia tra XV e XVI secolo. Dopo aver osservato, a partire dal *Corpus hermeticum*, le connessioni analogiche tra questi registri, si indagherà la rielaborazione ficiniana, evidente soprattutto nel *De vita coelitus comparanda*. Ci si soffermerà, poi, sulla ricezione di questa eredità in Giulio Camillo e in Francesco Patrizi da Cherso, due tra le voci ermetico-platoniche più autorevoli di tutto il Cinquecento europeo. Nei testi di Camillo il rispecchiamento di questi registri, che in Ficino sembrava stabilirsi su un piano più metaforico che reale, viene infatti tracciato in modo assai più radicale: le misure del corpo umano e le misure magiche del linguaggio finiscono per sovrapporsi. Infine ci si soffermerà su Patrizi e, soprattutto,

sulla sua monumentale *Poetica*. Significativamente egli intitola un'intera parte della sua opera: *Deca Plastica*. L'opera del poeta, ermeticamente concepito come filosofo-mago, si presenta come quella dell'abile scultore, rafforzando il legame tra l'amore fisico e l'esperienza poetica, legame peculiare dell'opera di Patrizi.

Arte statuaria e poesia nel *Corpus hermeticum*

L'arte statuaria ha un rilievo particolare nel *Corpus hermeticum*. Essa viene infatti presentata in dei contesti ambigui, in cui la pratica tecnica viene continuamente sfumata attraverso il ricorso ad aspetti esoterici. Proprio a partire da queste ambiguità gli intellettuali della prima modernità teorizzano le più disparate applicazioni della scultura¹. Il fare generativo, innescato dall'amore dell'artefice, con importanti ricadute magico-operative, presenta appunto un'evidente legittimazione nell'*Asclepio*. In questo trattato, infatti, il dio ermetico assegna all'essere umano, come compito imprescindibile, il prendersi cura del mondo terreno, agendo e generando in esso; il mezzo corporeo risulta dunque necessario². L'attività pratica non deve però svincolarsi dall'altra missione umana, ossia ammirare e venerare la divinità. L'amore verso la perfezione divina è dunque completato dall'azione generativa, e l'arte poetica entra in questo contesto come attività più importante. Si dice che³

non senza ragione il coro delle Muse è stato mandato quaggiù, tra gli uomini, dalla somma divinità, evidentemente perché il mondo terreno non sembrasse troppo rozzo, se fosse stato privo della dolcezza delle melodie, e perché invece potesse essere celebrato dalle lodi musicate dai canti degli uomini Colui che, pur essendo uno solo, è tutti gli esseri e padre di tutti gli esseri, e così, ad accompagnare le lodi celesti, non mancasse nemmeno sulla terra la soavità dell'armonia.

¹ Sulla natura e la fortuna del *Corpus hermeticum*, ci si limita a rimandare ai classici YATES 1966, pp. 1-189, e GARIN 2006. Cfr. inoltre MUCCILLO 1996; VASOLI 2008; LUCENTINI-COMPAGNI 2001.

² Cfr. ERMETE/RAMELLI 2018, pp. 526-528. In generale sull'*Asclepio*, cfr. PARRI 2005.

³ ERMETE/RAMELLI 2018, pp. 529-531: «nec inmerito in hominum coertum Musarum chorus est a summa diuinitate demissus, scilicet ne terrenus mundus uiderit incultior si modorum dulcedine caruisset, sed potius ut musicatis hominum cantilenis concelebraretur laudibus, qui solus omnia aut pater est omnium, atque ita caelestibus laudibus nec in terris harmoniae suauitas defuisset».

La poesia, insieme alla sua componente musicale, riesce a compiere contemporaneamente le due missioni dell'essere umano di «prenderci cura delle cose terrene e amare la divinità»⁴.

Tuttavia, tra i passi più controversi e allo stesso tempo di più ampia risonanza, si devono annoverare quelli relativi alla pratica teurgica, con particolare riguardo all'animazione dei simulacri. Vi sono due sezioni in cui se ne parla: nel primo caso, il fare produttivo umano è concepito come imitazione del fare creativo divino; così come il dio supremo crea gli dèi celesti a sua immagine, l'essere umano produce degli dèi artificiali secondo la propria. La duplice missione umana, contemplativa e produttiva, viene ribadita anche in questo contesto: «non solo è illuminato, ma illumina anche. Non solo progredisce verso Dio, ma produce anche gli dèi»⁵. In questa direzione, l'umanità «persevera nella suddetta imitazione della divinità, sicché, come il Padre e Signore ha fatto gli dèi eterni, perché fossero simili a lui, così l'umanità raffigura i propri dèi a somiglianza del proprio volto»⁶.
Questi dèi artificiali sono⁷

statue animate, piene di intelletto e di soffio vitale, che compiono tante e tali opere! Sono statue che conoscono in anticipo il futuro e che lo predicono con le sorti, con i profeti ispirati da loro, con i sogni e in molti altri modi; che causano malattie agli uomini e che le curano anche, e che producono gioie e dolore secondo i meriti.

In un gioco di rispecchiamenti, sebbene gli dèi artificiali siano basati sulla figura umana e non su quella divina, bisogna tuttavia ricordare che anche l'essere umano è immagine della divinità, sebbene incarnato, dunque le sue creature serbano, in certa misura, le stesse proporzioni divine. Non a caso l'operato di queste statue contribuisce a preservare e ad alimentare l'*harmonia mundi*, ora ispirando profezie, ora distribuendo premi e punizioni, assumendo dunque anche delle istanze etico-sociali. Il fare generativo umano, complementare alla contemplazione e alla conoscenza della divinità, ha dunque delle concrete ricadute sulla realtà mondana, mediando e catalizzando il rapporto di rispecchiamento tra l'*alto* trascendente e il *basso* terreno.

Nel secondo passo, in cui si parla di animazione dei simulacri, Ermete si fa più specifico. Gli esseri umani, infatti, non possono creare l'anima delle statue *ex nihilo*, bensì «evocando anime di dèmoni o di angeli, le introdussero nelle immagini sacre con riti misterici santi e divini, per potere avere la facoltà di fare del bene e del male tramite questi simulacri»⁸. Si ribadisce inoltre il nesso,

sopra accennato, tra statue e attività medica, evidenziando così un rapporto privilegiato e duraturo tra medicina, corporeità, e magia, che esploderà durante il Rinascimento. Ermete, ricordando questi simulacri, dice ad Asclepio⁹:

‘un esempio, o Asclepio, ne è il tuo avo, il primo inventore della medicina, al quale è consacrato un tempio sul monte della Libia accanto alla costa dei cocodrilli, tempio in cui giace il suo uomo terreno, ossia il corpo [...]: ancor oggi, grazie al suo potere divino, egli offre ai malati tutti i soccorsi che anche prima era solito fornire grazie all'arte della medicina’.

In questo caso il corpo del simulacro non è costruito artificialmente, poiché si tratta di una salma, ma il meccanismo teorico è lo stesso. Ermete si fa inoltre più specifico sulle pratiche necessarie per animare i simulacri; la poesia e la musica tornano in primo piano¹⁰:

‘E di questi dèi che sono considerati terreni, o Trismegisto, quale è la natura?’
‘È costituita, o Asclepio, da erbe, pietre, di aromi, che contengono in sé una virtù occulta di efficacia divina, e per questo motivo si dilettono di sacrifici frequenti, di inni, di elogi e di suoni soavissimi che producono una melodia in un concento di armonia celeste. Sicché quella parte celeste può introdursi nel simulacro grazie ai frequenti riti, e, lieta, sopportare la compagnia degli umani, permanendo per lunghi tempi’.

Anche se la costruzione del simulacro richiede specifici materiali, sembrerebbe tuttavia soprattutto la ritualità del canto poetico, plasmato sull'armonia celeste, a favorire e mantenere l'ingresso delle anime divine dentro le statue.

Ricapitolando, nel *Corpus hermeticum* si può rintracciare una forte centralità conferita al fare poetico ma anche *edificatorio* (ossia l'arte statuaria), circoscritti entro la sfera mistico-religiosa. La dimensione amorosa è analogamente inserita nell'ottica di un rapporto tra essere umano e divinità e da questo rapporto nasce appunto la lode poetica verso il dio supremo che, innanzitutto, vuole essere conosciuto e dunque celebrato dalla sua creatura umana. La poesia plasma inoltre anche le realtà inferiori, informandole della natura del superiore. Di questa fondamentale tradizione gli intellettuali della prima modernità enfatizzeranno essenzialmente aspetti come il nesso analogico tra i diversi livelli che caratterizzano la realtà, e la capacità operativa dell'essere umano, in grado di cogliere e di utilizzare questi nessi che agiscono su più contesti, tutti relazionati tra loro: religioso, magico-filosofico, ma anche politico, ribadito più volte nell'equazione tra

⁴ *Ibid.*, p. 531: «ut et terrenum cultum et diuinitatis posset habere dilectum».

⁵ *Ibid.*, p. 557: «non solum inluminatur uerum etiam inluminat, nec solum ad deum proficit, uerum etiam conformat deos» (*ibid.*, p. 556).

⁶ *Ibid.*, p. 557: «in illa diuinitatis imitatione perseuerat, ut, sicuti pater ac dominus, ut sui simile essent, deos fecit aeternos, ita humanitas deos suos ex sui uultus similitudine figuraret».

⁷ *Ibid.*, pp. 557-559: «statuas animatas sensu et spiritu plenas tantaque facientes et talia, statuas futurorum praescias eaque sorte; uate, somniis multisque aliis rebus praedicentes, inbecillitates hominibus facientes easque curantes, tristitam laetitiamque pro meritis».

⁸ *Ibid.*, p. 585: «euocantes animas daemonum uel angelorum eas indiderunt imaginibus sanctis diuinisque mysteriis, per quas idola et bene faciendi et male uires habere potuissent».

⁹ *Ibid.*, p. 585: «aus enim tuus, Asclepi, medicinae primus inuentor, cui templum consecratum est in monte Libyae circa litus crocodillorum, in quo eius iacet mundanus homo, id est corpus [...], omnia etiam nunc hominibus adiumenta praestans infirmis numine nunc suo, quae ante solet medicinae arte praebere».

¹⁰ *Ibid.*, pp. 585-587: «Et horum, o Trismegiste, deorum, qui terreni habentur, cuiusmodi est qualitas? Constat, o Asclepi, de herbis, de lapidibus et de aromatibus diuinitatis naturalem uim in se habentibus. et propter hanc causam sacrificiis frequentibus oblecantur, hymnis et laudibus et dulcissimis sonis in modum caelestis harmoniae concinentibus, ut illud, quod caeleste est, et caelestius et frequentatione inlectum in idola possit laetum, humanitatis patiens, longa durare per tempora».

prosperità sapienziale e prosperità civile. Queste sono del resto le principali tre istanze del tre volte grande Ermete.

Le statue mentali di Marsilio Ficino

Marsilio Ficino, che interpreta le fonti ermetiche come base di una catena sapienziale saldata al platonismo e al neoplatonismo, è appunto il primo grande divulgatore moderno del *Corpus hermeticum*, oltre che dei dialoghi platonici. Padre del nuovo platonismo fiorentino, edifica un sistema filosofico basato sul tema dell'amore, concepito come *trait d'union* tra tutti i ranghi del creato, e sul tema dell'essere umano innamorato come microcosmo e *artifex* universale. La continuità che caratterizza la Creazione è vista infatti come parallela alla continuità istituita tra le discipline umane, in particolare tra filosofia, religione e prassi magica. In questo senso l'operazione intellettuale di Ficino ha un carattere fortemente estetico¹¹.

Egli appunto, enfatizzando certi motivi in verità già presenti nella riflessione platonica e neoplatonica, oltre che in quella aristotelica, presta molta attenzione al lato *sensibile* del processo anamnastico. Se la verità intellettuale è già presente in modo innato nell'anima, che stando alla psicologia ficiniana non può essere toccata direttamente da ciò che è materiale, tuttavia il pungolo dell'esperienza sensibile rimane centrale per avviare il processo anamnastico. In questo processo assumono un ruolo fondamentale la facoltà immaginifica inferiore, ossia l'*immaginazione* (cioè la potenza che riproduce l'esperienza sensibile), e la facoltà immaginifica superiore, ossia la *fantasia* (cioè la potenza che la rielabora attivamente). Anche per queste vale il principio innatistico, come per le astratte e superiori facoltà intellettive; anche il pensare per *immagini* è così una progressiva riaccensione di immagini già presenti ma sopite¹². Dunque l'esperienza sensibile, se correttamente immagazzinata, offre l'occasione all'essere umano di riscoprire la propria essenza razionale-trascendente.

Tali rappresentazioni mentali relative alle facoltà immaginifiche vanno intese in modo sostanzialmente tangibile, come se si generassero davvero delle piccole forme fisiche dentro l'organo cerebrale, le quali, se rispettano determinate *proporzioni*, riescono a liberare le forme sopite innate, ben più perfette. Queste *statuine* o *pitture* immaginative-spirituali, se vogliono innescare l'anamnesi, non devono essere fisse e statiche, bensì devono comportarsi dinamicamente; bloccarsi sull'immagine fisica e contingente della bellezza del proprio amato, ad esempio, ferma la risalita anamnastica, per la quale è necessario che tali immagini evolvano verso la loro forma superiore del bello ideale. A riprova della tangibile concretezza di queste rappresentazioni

mentali, chiamate *φαντάσματα* nella psicologia aristotelica, basti ricordare un passo dalla settima orazione del *Libro dell'amore* (ca. 1469) in cui, discutendo della malattia amorosa, si osserva come¹³:

E però nessuno di voi si maravigli, se udissi alcuno innamorato avere concepito nel corpo suo alcuna similitudine della persona amata. [...] E però più forte e fermo [l'amante] cogita, sì che non è maraviglia che il volto della persona amata, scolpito nel cuore dell'amante, per tale cogitatione si *dipinga* nello spirito, e dallo spirito nel sangue s'imprima [...]. Rifansi e membri pe'l sangue el quale da' rivoli delle vene corre: adunque maraviglieràti tu se 'l sangue, di certa similitudine dipinto, la medesima ne' membri *disegni*, in modo che finalmente Lysia riesca simile ad Phedro in qualche *colore, o lineamento, o affecto, o gesto?*

La metafora poetica molto in voga dell'immagine dell'amato scolpita nel cuore dell'amante è qui spogliata della sua letterarietà e reinterpretata in un'ottica specificamente medico-fisiologica. Attraverso la presenza del sangue dell'amato dentro l'amante (condotto dai raggi spirituali oculari), l'immagine del primo è letteralmente *scolpita*, fissata staticamente, nella radice del sostrato immaginifico del secondo, dove si forma lo *spiritus* (ossia il vapore sanguigno che media il corpo e l'anima nella fisiologia ficiniana). Essa trasmette poi i propri connotati addirittura al corpo dell'amante, attraverso la mediazione del sangue.

Dunque, l'*opera d'arte* scultorea, plasmata dalle facoltà immaginifiche, non solo può essere staticamente dannosa o perfettamente dinamica, ma in entrambi i casi dà l'impressione di assumere vita propria. Il cuore o il cervello (a seconda del paradigma fisiologico di riferimento) sembrano così ospitare dei veri e propri piccoli simulacri animanti. In questo caso specifico si descrive il simulacro di una memoria corrotta e bloccata, che in modo quasi *parassitario* assorbe la vita del suo stesso scultore¹⁴.

Non stupisce che in una certa tradizione di trattatistica medica coeva sulla cura della malattia d'amore si prescrivano degli impacchi da frizionare sulla parte posteriore della testa. Nella divisione degli scompartimenti del cervello, secondo la medicina aristotelico-galenica, infatti, la *celletta* della facoltà mnemonica era collocata nella parte terminale dell'organo; scaldare la zona posteriore della testa significava dunque quasi *sciogliere* fisicamente i piccoli simulacri operanti nel contenitore cerebrale¹⁵. Sempre nella stessa direzione, Ficino connota la sensazione uditiva poetica come *corporea* e vitale. Nel *De vita coelitus comparanda* afferma appunto che¹⁶

la materia del canto è più pura e assai più simile al cielo della materia di una medicina. È infatti aria, calda o tiepida in verità, che ancora spira e in

¹¹ Cfr. soprattutto CHASTEL 1975. Egli mostra efficacemente il forte peso della tematica *artistica* in Ficino, sebbene dimostri anche come il filosofo, nonostante qualche apertura verso le arti figurative, ancora non completamente emancipate dalle servili arti meccaniche, considerasse la produzione poetica come forma artistica privilegiata, dimostrandosi in questo senso ancora un umanista più che un intellettuale propriamente moderno. Cfr. inoltre LAZZARIN 2011.

¹² In particolare, sull'immaginazione in Ficino, cfr. soprattutto FELLINA 2014 e la bibliografia in esso raccolta.

¹³ FICINO/NICCOLI 1987, pp. 201-202 (corsivi miei).

¹⁴ Sugli aspetti *parassitari* dell'amore corrotto, cfr. soprattutto COULIANO 1987, pp. 28-32.

¹⁵ Per un *focus* sulla medicina della malattia d'amore, cfr. in particolare CIAVOLELLA 1992.

¹⁶ FICINO/TARABOCHIA CANAVERO 1995, p. 271 (corsivi miei). «Iam vero materia ipsa concentus purior est admodum coeloque similior quam materia medicinae. Est enim aer et hic quidem calens sive tepens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artubusque compositus sicut animal, nec solum motum ferens affectumque praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aerium et rationale quodammodo dici possit» (FICINO/KASKE-CLARK 1998, p. 358; corsivi miei).

un certo modo vive, composta nelle sue parti e membra come un *animale*, e non solo ha in sé il movimento e manifesta l'affetto, ma porta in sé anche un significato, quasi di una mente, tanto che si può in un certo modo definire un *animale aereo*.

Come i prodotti immaginifici derivati dalla sensazione visiva, ovviamente anche quelli uditivi, qui presentati come organismi palpitanti di vita, partoriti dalla mente del poeta, attecchiscono sottoforma di φαντάσματα nel sostrato spirituale del fruitore.

Si è osservato come i temi ermetici, attraverso la mediazione platonica di Ficino, vengano declinati secondo una prospettiva che ne enfatizza la tematica amorosa e la concezione dell'essere umano come microcosmo e *alter deus/artifex*. Tutto il creato, infatti, è tenuto insieme dal vincolo d'amore che agisce principalmente in una doppia direzione, contemplativa e generativa; l'inferiore tende verso il superiore come proprio compimento, e il superiore genera e cura l'inferiore. Tale rispecchiamento amoroso non si esaurisce in un rapporto binario, bensì rimanda verso un'ideale bellezza superiore universale, radice comune sia dell'ente inferiore sia dell'ente superiore. In questo concerto del Creato l'essere umano si inserisce come sintesi perfetta: contempla l'intelligibile attraverso le facoltà intellettuali-razionali e plasma il mondo materiale, rimarcandone la traccia divina, attraverso le facoltà immaginifiche e nutritive.

Tuttavia, le facoltà immaginifiche godono, a loro volta, di uno statuto mediano; possono infatti influenzare la fisiologia corporea ma anche farsi spiragli verso la contemplazione, sostenendo le facoltà razionali. Anche in quest'ultimo caso, la loro istanza contemplativa è legata all'istanza generativa, dal momento che operano attraverso la generazione di φαντάσματα. Perché questi prodotti fantastici sostengano attivamente la contemplazione, essi devono essere in grado di conformarsi secondo le belle forme innate dell'anima, facendosi perfettamente dinamici. Dunque, le facoltà immaginifiche non devono essere eccessivamente appesantite dalla dimensione fisica. Attraverso un disciplinamento corporeo-immaginativo, oltre che razionale, le tracce latenti del sigillo divino, che l'essere umano reca in sé opite, possono essere infatti *riesumate*, dando luogo a una *vis* operativa massimamente efficace. Le stesse potenze immaginifiche sono connotate come dei veri e propri *artisti* divini per quanto riguarda la generazione dei φαντάσματα; attraverso lo *spiritus*, mediatore tra l'anima e il corpo, queste facoltà plasmano infatti delle *sculture* psichiche, o meglio dei veri e propri simulacri palpitanti di vita. Se plasmati secondo le tracce del disegno ideale trasmesso da una memoria sana, essi contribuiscono a fare riemergere le immagini divine innate, e dunque a rafforzare la memoria stessa, rendendo più bello e conforme al piano divino tutto il complesso psicosomatico, così come l'essere umano attraverso le proprie arti abbellisce e cura il mondo.

Tutte le analogie ficiniane ci riconducono ai passi dell'*Asclepio* sopra analizzati. Il fatto che in Ficino tali immagini vengano ribadite a più riprese dimostra la sua fiducia verso l'*Ars* specificamente umana, utilizzata appunto come chiave ermeneutica di tutto il creato e della stessa operatività divina. Nel capitolo III del Libro XIII della *Theologia platonica*, dedicato alle arti e al governo, si afferma appunto che¹⁷

le arti umane sono in grado di realizzare da sé tutto ciò che realizza la natura stessa, come se noi non fossimo servi, ma emuli della natura [...]. Insomma, l'uomo imita tutte le opere della natura divina e perfeziona, corregge ed emenda le opere della natura inferiore.

Non a caso gli esempi che corroborano questa tesi sono tratti in prima battuta dalle mirabili capacità figurative, soprattutto scultoree, dei sommi artefici, capaci di fondere la propria arte con la generazione della vita, simulata o reale. Vengono citati Zeusi, Apelle, Prassitele, Archita Tarantino e, ovviamente, i sacerdoti egizi dell'*Asclepio*¹⁸. L'essere umano, divino scultore, è dunque un *alter deus* e un *alter natura*, imitatore ma anche correttore, e dunque produttore perfetto.

La stessa trattatistica artistica inizia, dunque, a inglobare le ambigue istanze magico-iniziatiche, le cui ricadute sapienziali e operative tuttavia saranno sviscerate soprattutto nel Cinquecento¹⁹. Nonostante queste vivaci analogie, infatti, Ficino non si metteva certo a scolpire o a dipingere; l'attività artistica privilegiata dal filosofo erano la poesia e la musica, strumenti del resto fondamentali sin dalla tradizione ermetica per animare le statue. Ai simulacri di pietra Ficino sembra anteporre gli impalpabili simulacri spirituali plasmati dall'immaginazione, sollecitata da quegli *animali aerei* che sono le armonie poetico-musicali. L'impiego più fruttuoso dell'opera scultorea è, nella sua traduzione in φαντάσμα, immaginifico, capace di alimentare la memoria e avviare l'anamnesi attraverso le sue porzioni divine.

Se il mirabile scultore riesce a disvelare il disegno ideale soggiacente al creato, andando a correggere e ad abbellire il mondo attraverso la produzione di simulacri, lo stesso vale per il microcosmo umano, brulicante di *statue* psicologiche. Risulta così definitivamente legittimato il rispecchiamento tra le *belle* misure del mondo, quelle del prodotto artistico e quelle della mente umana.

Le statue anatomico-memoriali di Giulio Camillo

Sulla centralità culturale di Giulio Camillo, la storiografia è ormai concorde²⁰. Retore, filosofo, cabalista, mago, alchimista, la sua visione del mondo e dell'essere umano si inserisce a pieno titolo nel processo di consolidamento della tradizione platonica, attraverso la fondamentale mediazione ficiniana.

¹⁷ FICINO/VITALE 2017, p. 1225: «humanae artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli. [...] Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat».

¹⁸ *Ibid.*, p. 1224. Utile poi, per una panoramica storica sugli ambigui confini tra l'arte figurativa e la sua capacità di imitare/riprodurre la vita, BETTINI 1992.

¹⁹ In questa direzione, cfr. ad esempio CORTESI BOSCO 2016.

²⁰ Su Camillo cfr. soprattutto i classici YATES 1964, pp. 129-172; STABILE 1974; BOLZONI 1984. Per ulteriori rimandi bibliografici, cfr. BOLZONI 2015, pp. 9-128, da integrare con PUTTI 2020; SEIP 2020 e 2022.

A complicare questa tradizione, già arricchita tramite i nuovi impulsi qabbalistici²¹, in Camillo interviene anche il peso della nascente enfasi sull'indagine anatomica. In questo senso, vi sono dei forti legami tra l'indagine retorico-mnemotecnica di Camillo, le sue ricerche alchemiche e i suoi riferimenti specificamente anatomici. Il vero sapiente riesce, attraverso queste relazioni, a farsi sia retore sia alchimista sia medico-anatomista, ma, di fatto, anche *scultore*. Le facoltà immaginifiche e l'*ars* per controllarle diventano la chiave di accesso attraverso la quale l'essere umano, riscoprendo le innate chiavi del sapere sopite nella propria anima, riesce a dominare sia il mondo naturale sia il mondo trascendente attraverso la visualità. In questo caso, i simulacri viventi non vengono confinati nella dimensione psichica ma acquistano letteralmente carne e sangue in un peculiare connubio di *ars* e *sermo*, chiara testimonianza della radicalizzazione di Camillo sull'operatività umana rispetto alla precedente tradizione ficiniana.

Il progetto a cui Camillo lavora per tutta la vita è l'edificazione di un grande *teatro universale*, inteso come un dispositivo pansofico. Egli voleva racchiudere tutto il reale in una serie di immagini mnemoniche che, seguendo i precetti dell'arte della memoria, dovevano essere disposte appunto, attraverso un preciso ordine, entro un'architettura teatrale. Era previsto che tale costruzione, da edificare innanzitutto nella memoria, fosse realmente allestita; di questa versione è attestato tuttavia solo un prototipo²². Quello che ci interessa in questa sede è di osservare una delle prime testimonianze di tale grandioso progetto, e delle implicazioni che ne derivano. In una lettera che Camillo scrive a Marcantonio Flaminio (ca. 1525), si fornisce appunto una versione primigenia del sistema mnemonico, in cui, sorprendentemente, il modello strutturale non era fornito da un'opera architettonico-teatrale²³:

da una parte avevamo la maniera in alcuno edificio da Cicerone principalmente tenuta; dall'altra quella di Metrodoro ne' dodici segni del cielo, dove trecentosessanta luoghi secondo il numero de' gradi gli erano famigliarissimi. Ma veggendo ne l'una poca dignità, ne l'altra molta difficoltà, et ambedue forse più alla recitazione che alla composizione acconcie [...] rivolgemmo tutto 'l pensiero alla meravigliosa *fabrica* del corpo umano. Avvisando, se questa è stata chiamata picciol mondo per avere in sé parti che con tutte le cose del mondo si confacciano, potersi a qualunque di quelle accomodare secondo la sua natura alcuna cosa del mondo, e conseguentemente le parole quella significanti.

In quanto microcosmo, il corpo umano poteva fornire la corrispondenza universale riguardo a ogni cosa del mondo, in modo relativamente semplice. Al contrario, l'impiego di architetture, come suggeriscono le fonti mnemotecniche

pseudo-ciceroniane e ciceroniane, forniscono una base poco versatile, laddove impiegare il sistema astrologico-zodiacale, alla maniera del retore ellenistico Metrodoro di Scepsi, risulta invece troppo difficile²⁴.

In questo senso, continua Camillo, facendo sfoggio di importanti fonti mediche e di filosofia naturale²⁵:

or quale opra uscì mai fuori delle mani dell'eterno maestro più divina dell'uomo? Certo niuna. E ciò sicuramente posso dire non solamente per aver con alcuna diligenza corso più volte il divino *Timeo*, in che Platone è tutto d'intorno all'umano corpo con grande meraviglia occupato, le opere di Galeno sopra ciò, Aristotele, Cornelio Celso, Marco Tullio nel secondo della *Natura dei Dei*, Plinio, Lattanzio e molti altri che sopra tale *fabrica* con divini pensieri sono dimorati; ma per essermi ancora da uno eccellente anatomista omai in due corpi umani, di membro in membro, il divino magistero mostrato.

L'impatto visivo e l'ordine che emergono dal corpo, in particolare dal corpo *anatomizzato*, illustrano perfettamente l'operazione mnemonica, a cui Camillo punta. D'altra parte, l'impiego del corpo umano come *luogo* mnemonico era una pratica già diffusa nella mnemotecnica tradizionale, che, nel corso del secolo, continua a serbare una certa importanza²⁶. In ogni caso, ciò su cui risulta importante soffermarsi è come il tema dell'essere umano-microcosmo acquisti una dimensione di artificialità.

Per connotare il corpo, infatti, Camillo utilizza il lemma *fabrica*, di derivazione ciceroniana; lo stesso Cicerone è, tra l'altro, esplicitamente richiamato. Questo lemma veniva impiegato, tra le altre occorrenze, in ambito specificamente architettonico e inteso come il processo di costruzione dell'edificio²⁷. Cicerone, relativamente al corpo degli animali, parlava di «*admirabilis fabrica membrorum*» e, relativamente al corpo umano, di «*incredibilis fabrica naturae*» (Cic. *nat. deor.*, II, 121). Il corpo, a partire da questo pretesto, inizia dunque a essere visto come composto su cui l'essere umano può radicalmente agire attraverso un'arte specifica. Tuttavia, nell'allestimento definitivo del sistema mnemonico di Camillo, prevarrà soprattutto il modello che era stato scartato nella lettera a Flaminio.

Ciononostante, il teatro viene anche descritto come una «*mentem et animum fabrefactum*»²⁸, serbandone dunque certe istanze del sistema corporeo. Non a caso, nel discorso *Pro suo de eloquentia teatro, ad Gallos Oratio*, Camillo ne parla come un elemento che può innescare l'afflato amoroso, come se si trattasse del corpo fisico dell'amato, che nella platonica *scala amoris* si incideva nella memoria dell'amante e avviava il processo anamnastico, in questo contesto demandato all'armonia sensibile della struttura teatrale: «*infatti [questa mente artificiale] si presenta tutta ai sensi, si butta tutta nelle loro braccia, così che la si può abbracciare, la*

²¹ Cfr. soprattutto *IL RINASCIMENTO PARLA EBRAICO* 2019.

²² Cfr. VIGLIUS 1941.

²³ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 6 (corsivo mio).

²⁴ Su Metrodoro e il suo sistema, cfr. YATES 1964, pp. 1-26.

²⁵ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 7 (corsivo mio).

²⁶ Sull'arte della memoria classica e sulla sua ricezione moderna, cfr. soprattutto i classici ROSSI 2000 e YATES 1964, aggiornati sulla base delle importanti constatazioni storiografiche in MATTEOLI 2019.

²⁷ Per una panoramica sui poliedrici impieghi del lemma, cfr. CARLINO 2013.

²⁸ VIGLIUS 1941.

si può stringere, come qualcosa che si ama»²⁹. Nella più tarda concezione del progetto, dunque, viene chiaramente conservato anche il modello mnemonico basato sull'essere umano come microcosmo. Il lemma *fabrica* permette di capire come Camillo ponesse già l'accento sul carattere artificiale sia del corpo, aperto dall'anatomista, sia dell'anima, aperta dal retore-filosofo: tutte queste istanze collimano nella *sintesi* del mago-scultore che, impadronitosi delle misure divine del corpo e del discorso, cioè impadronitosi di *res* e *verba*, ri-edifica i simulacri viventi, palpitanti di simpatie amorose.

Camillo, alla luce del suo entusiasmo verso le osservazioni anatomiche, non vuole solo cogliere i segreti del corpo umano, ma pretende di risalire alle medesime radici della vita, declinando tali conoscenze in direzione esoterica, come del resto si poteva dedurre dal suo continuo riferimento a immagini e a fonti ermetiche e cabalistiche. Nel *Trattato delle materie* (ca. 1535), risulta cruciale un riferimento, per quanto apparentemente solo incidentale, nientemeno che alla creazione artificiale di un neonato, un vero e proprio *homunculus*³⁰:

è il vero che ancor vive una persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata, la qual, benché vergognosamente, pur confessa aver per artificio di ambicchi e di altri istromenti accommodati all'opera già più anni prodotto un bambino, il qual, come prima venne alla luce, fu abbandonato dalla vita.

Ma è soprattutto nel *Discorso in materia del suo teatro* (ca. 1530) che, sotto la maschera di un innocuo parallelismo metaforico, egli rivela³¹:

Ho già letto, credo in Mercurio Trismegisto, che in Egitto già erano fabricatori di statue tanto eccellenti che, condotta che aveano alcuna statua alla perfetta proporzione, ella si trovava animata da spirito angelico, perché tanta perfezione non poteva star senz'anima. Simili a così fatte statue io trovo le parole per virtù della composizione, l'ufficio della quale è, com'io dissi, di tenere in proporzion grata all'orecchio tutte le parole che possano vestir concetto umano, preponendo, posponendo, et interpretando. Le quai parole, subito che sono messe nella loro proporzione, si trovano sotto l'altrui prononzia quasi animate d'armonia.

Il riferimento è alle statue magiche descritte nell'*Asclepio*, su cui già ci si è soffermati. Le misteriose misure capaci di catturare la vita, di cui si parla nel testo ermetico, sono da Camillo rielaborate in chiave *estetica*: la struttura della bellezza codificata dalla parola, capace di fissarsi nella memoria e di rivelarne i contenuti più profondi, costituisce così la chiave della vita stessa, *sub specie statuaria*.

Del resto, proprio tra 1400 e 1500, sul modello classico, torna

in auge la pratica di decorare gli spazi abitativi con immagini pittoriche e soprattutto scultoree tratte dalla storia e dalla mitologia. Le statue, in particolare, vanno ad abbellire i giardini che si trasformano in veri e propri teatri secondo complesse coreografie, che talvolta si caricano di misterici sensi riposti, come il rispecchiamento di precisi disegni astrologici³². Non è inoltre insolito che quei giardini, oltre ai fini decorativi e ai sensi riposti che assumevano, fossero anche impiegati a livello specificamente mnemotecnico. Emblematica di tutti questi utilizzi è la tarda testimonianza di Emanuele Tesauro, che risulta dirimente per una corretta lettura della semantica statuaria, a cui Camillo si mostra fortemente legato³³:

Perché volendo il Principe Tomaso terminar tutti gli Angoli de' Quadri del Perterro con qualche statua misteriosa sopra i suoi Piedistalli che compievano il numero di 61 si come quel giardino nella Primavera pare un cielo stellato di fiori; così vennemi in pensiero di rappresentare in ogni Statua una delle *Imagini celesti*, che uguagliano appunto quel numero [...] nella forma, che da' Poeti, secondo le lor favole misteriose ci vengono effigiati. Et di ciascuna statua formai un'Emblema col suo Epigramma nel Piedistallo, per dichiarar la Favola, et applicarla a qualche moral Documento. Si che veggendosi [...] chiunque passeggiasse per il Giardino, potesse vedere il cielo in terra, et conoscere quasi tutte le favole de' Poeti, et imparar documenti utili alla vita humana.

Le statue poetiche di Francesco Patrizi

In fin dei conti, nell'esperienza culturale rappresentata dalle indagini di Ficino e Camillo, che affonda le sue condizioni di esistenza nel linguaggio visivo della memoria e nell'autocontrollo dell'immaginario, collimano molte delle più grandi esperienze della cultura del Cinquecento, tutte in relazione tra loro. Come si è osservato in apertura, ci sono soprattutto due filoni che, nel XVI secolo (italiano prima ed europeo poi), si sovrappongono continuamente secondo differenti gradazioni: la produzione retorico-poetica e la progressiva rivalutazione ed emancipazione dell'arte figurativa.

Nella *Poetica* di Aristotele, che tra Quattro e Cinquecento vede la propria ampia diffusione³⁴, viene appunto rimarcato il peso filosofico-veritativo della produzione letteraria³⁵. Nell'imitazione poetica, ossia un'imitazione perfetta, non vengono rappresentate le accidentalità ma le essenze universali in tutta la loro purezza, al di là dell'esperienza ordinaria. Il legame tra testualità, memorabilità e visualità viene ribadito più volte nella *Poetica*, in cui subentrano numerosi paragoni, non solo tra il testo poetico e l'arte figurativa, ma anche tra il testo poetico e il corpo organico. Per essere massimamente efficace l'opera poetica deve potere essere abbracciata complessivamente dall'occhio della mente e, dunque, dalla memoria così come un corpo, per essere ammirato nel suo

²⁹ «tota enim sensibus obiicitur, tota etiam ita sese brachiis dat, ut tamquam cara, tamquam amabilis amplecti, stringique possit» (CAMILLO 1587, p. 39, trad. it. del passo ripresa da BOLZONI 2015, p. 36).

³⁰ CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990, p. 130.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² Cfr. soprattutto FAGIOLO 1980 e KUWAKINO 2011.

³³ TESAURO 1675, p. 473.

³⁴ Cfr. soprattutto GARIN 1973.

³⁵ Cfr. ARISTOTELE/DONNINI 2008, pp. 61-63 (IX, 1451 a 36-b 12).

insieme, non deve essere né troppo ridotto né troppo esteso: «come per i corpi e gli animali bisogna che abbiano una grandezza, ma che questa sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così anche per i racconti: devono avere un'estensione, ma questa deve essere facile da ricordare»³⁶. Parallelamente, la produzione figurativa va assumendo un nuovo valore conoscitivo e veritativo, non inferiore a quello del testo scritto. Letterarietà e figuratività si sovrappongono in una comune mistione che fa capo alla nuova e potente visualità conoscitiva di cui l'essere umano è investito. Michelangelo, ben consapevole di questa rivoluzione, descrive l'«ottimo artista» come colui che è in grado di rimuovere il «superchio» dalla materia grezza, disvelando così l'opera d'arte scultorea³⁷. In questo senso, l'arte figurativa agisce come l'autentica attività filosofico-letteraria, ripulendo e riplasmando l'esperienza del mondo dalle accidentalità per risalire alla trama ideale dell'essere.

Ed è proprio a partire da questa sovrapposizione che uno tra i più tenaci oppositori dell'aristotelismo cinquecentesco, Francesco Patrizi, fonda la propria disamina estetica. Avido lettore di Ficino, come egli stesso dichiara³⁸, e curatore di un'importante edizione di opere di Camillo³⁹, declina le istanze del platonismo rinascimentale verso direzioni abbastanza inedite e talvolta insolite⁴⁰. Oltre all'interesse verso gli aspetti più disincantati della riflessione politica, desunti dall'opera di Niccolò Machiavelli, Patrizi intrattiene anche importanti dialoghi con i circoli che gravitano attorno alla figura dell'eterodosso filosofo-naturalista Bernardino Telesio, enfatizzando così la dimensione naturalistica all'interno della tradizione platonica. Nella riflessione di Patrizi ha anche un ruolo centrale la sfera linguistica; non a caso l'attenzione verso le arti del discorso (retorica e dialettica), concepite come i nuovi strumenti per rifondare il sistema del sapere, era uno dei temi più caldi del Cinquecento europeo.

Per i nostri scopi riveste un ruolo centrale la sua monumentale *Poetica* (1586-1588), composta a Ferrara ma rimasta incompiuta e per la maggior parte inedita, formata da sette deche⁴¹. In particolare risulta assai emblematica la quarta deca, ossia la *Deca Plastica*; qui Patrizi mostra l'applicazione concreta del fare poetico, teorizzato nelle deche precedenti. Rimarcando le proprie distanze dall'idea della poesia aristotelicamente intesa come imitazione⁴², egli fa leva sulla radice etimologica del lemma *poesia*. Patrizi indica l'attività poetica non come un imitare bensì come un *plasmare*; in questo senso il poeta si connota come un vero e proprio artista figurativo. Così specifica Patrizi relativamente alla *finzione* letteraria⁴³:

diciamo che questo verbo fingere noi intendiamo per quello stesso che i Greci dissono con quest'altro πλάττω, e fingere πλάττειν, e πλάσις, finzione, e plasma, figmento e cosa finta. La quale *plasis* i latini appellarono: *fictio*, e *formatio*, e *formatura*; e l'artefice del fingere quelli dissero *plastes*, e questi *fictor*, *creator*, *conditor*. E nel significato loro compresero colui che, o di cera, o di gesso, o di creta, o di argilla, o di stucco, o d'altra materia molle questa, o quella figura formava. E questo fare Orazio così espresse: 'Argilla quidvis imitatur uda' [Epist., II, 2, 8]. E Plinio la così fatta arte, con nome greco, nominò: plastica [Nat. hist., XXXV, 43, 132]. E ciò sia dichiarazione del nome, e del fatto sia quest'altro che, sì come la cera, o il gesso, o l'argilla di informe massa, per arte, prende e questa e quella figura e forma, e ciò si dice fingere e πλάττειν, e formare, e figurare, e quanti altri derivati di qui nascere possono, perchè d'una figura prima datale in altra si muti e dicasi trasformare, e trasfigurare, ed altri simiglianti.

Dopo questo *excursus* terminologico, dunque, si può affermare che⁴⁴

chi bene considera questa finzione, e questa formatura, e questa trasformazione, e trasfigurazione, vederà che ch'ella altro non è che dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed apparenza: ciò è una forma nuova, o rinnovata. E se il fingere è formare, o trasformare, e questo è fare, questo fare sarà facitura; e il fingitore, o formatore, o riformatore, o trasfiguratore si dirà anco fattore e facitore. E non disdirà che il poeta, che facitore si disse essere, quando finga ne' suoi poemi, o formi, o trasformi la materia dalla sua prima forma in una nuova.

L'artista *plastico* e il poeta condividono, dunque, la medesima capacità artistica. Viene così ribadita l'immagine del poeta-scultore che, plasmando la sua opera, dà una nuova forma alla realtà, e, se autenticamente ispirato, ne riporta a galla le strutture vere e profonde, al di là della quotidiana realtà apparente. Patrizi si rivela, quantomeno in questo aspetto, molto più influenzato da Aristotele di quanto non voglia ammettere (o di quanto si renda conto). Inoltre, anche in questo caso, a suggellare definitivamente il profondo legame tra esperienza letteraria ed esperienza figurativa, subentra il tema amoroso così come si era osservato sia in Ficino sia in Camillo. L'importante peculiarità del modello poetico teorizzato da Patrizi è proprio quella di suscitare un'esperienza estetica che ricalchi di fatto l'esperienza erotico-amorosa⁴⁵. Nella *Deca Ammirabile* viene, infatti, portata avanti l'analogia, ben radicata in tutta l'opera, tra testo poetico ed essere vivente. Scrive Patrizi che «certamente a noi pare che il mirabile tale dea essere nel poema, quale è la mente, o la ragione, nell'huomo»; e così come

36 *Ibid.*, pp. 51-53 (VII, 1450 b34-1451 a8).

37 «Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sé non circonscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all'intelletto» (MICHELANGELO/NOE GIRARDI 1960, p. 82, vv. 1-4). A tal proposito, si tenga presente l'ampio commento squisitamente filosofico, indubbiamente non troppo fedele, che Benedetto Varchi allestisce per questo sonetto: cfr. VARCHI 1549.

38 Cfr. PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1975.

39 Cfr. CAMILLO 1560.

40 Per una panoramica sulla vita e le opere di Patrizi, cfr. soprattutto PALUMBO 2014; SCAPPARONE 2012; MUCCILLO 2002. Per ulteriori rimandi bibliografici e valutazioni storiografiche, si rimanda a GHEZZANI 2023.

41 Per un inquadramento complessivo, *ibid.*, pp. 137-152.

42 In realtà, Patrizi ha una concezione errata della *imitazione* genuinamente aristotelica, sulla scia dell'errata lettura di numerosi interpreti coevi; cfr. ANDRISANO 2002.

43 PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, III, pp. 18-19.

44 *Ibid.*, III, p. 19.

45 Su questo aspetto specifico, cfr. soprattutto GHEZZANI 2023, pp. 117-179.

la ragione «riluc[e]» attraverso la bella manifestazione sensibile di tutta l'equilibrata struttura corporea, «così doverà il mirabile non in questa, o in quella, parte del poema mandare i raggi suoi, ma diffondergli per tutte». Il poeta deve dunque «per tutte le parti sue fare il mirabile risplendere»⁴⁶.

A riprova di ciò, il *mirabile*, cioè l'essenza della poesia secondo Patrizi, nel momento in cui viene fruito, ha un effetto mediatore sull'anima umana, analogo, anche in questo caso, al duplice effetto (virtuoso o vizioso) dell'esperienza erotica per come viene declinata nella tradizione platonica. La *meraviglia*, ossia la reazione psicologica alla fruizione del mirabile,⁴⁷

sarà da dire movimento quasi portatore de' moti della ragione alla parte bassa, co' quali la forza sua rintuzza, e infievolisce [...]. Ed è parimente la meraviglia portatrice de' moti affettuosi alla ragione, quando eglino, contro a lei quasi congiurati, e la percuotono spesso e la intronano, sì che o la ammortano, o in tutto le tolgono ogni potere, sì che più non si senta. E si può perciò dire la potenza ammirativa essere tra queste due potenze quasi un Euripo.

Se, dunque, la corretta fruizione poetica, così come la retta contemplazione della bellezza fisica, conduce a un equilibrio psicosomatico che predispone al perfezionamento conoscitivo, vi è tuttavia il rischio che la marea affettiva travolga il registro razionale. Non a caso, come era stato precedentemente dichiarato nella *Deca Istoriale*, le strumentazioni poetiche «bene adoperate, sono atte a disporre ad ogni altro abito di virtù gli animi umani; sì come, male usate, possono il contrario»⁴⁸. Per Patrizi questo è il modo, dunque, più ottimale attraverso cui l'esperienza amorosa può essere *artificialmente* gestita dal filosofo-mago. Non si tratta più dell'edificazioni di simulacri viventi mentali, o di simulacri viventi reali, quanto piuttosto di un'esperienza estetica integrale che applica il vincolo amoroso non tanto all'organismo cosmico, come accadeva in Ficino e in Camillo (per quanto a differenti gradazioni), ma alla sfera specificamente umana. In questo senso, Patrizi mostra una concezione di magia, intesa come specificamente inter-umana e, dunque, peculiarmente politica, che segna le sue distanze rispetto alle precedenti stagioni culturali di Ficino e, soprattutto, di Camillo. Quello che in ogni caso rimane costante, relativamente all'elaborazione della fruizione filosofico-letteraria, è significativamente il ricorso all'esperienza visuale dell'arte figurativa, soprattutto di quella scultorea che, forse meglio di ogni altra, riesce a porre l'accento sia sul fare attivo della «mano» dell'«ottimo artista» sia sull'ambigua verosimiglianza rispetto alla figura umana, organismo palpitante e vivente.

Artisti, filosofi, e poeti, sotto l'egida della *prisca philosophia* ermetico-platonica, collaborano dunque verso una comune concezione di *ars* integrale, capace di ricalcare le *misure* dell'occhio della mente e, allo stesso tempo, le segrete misure dell'anima e della vita umana. ❧

⁴⁶ PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, II, pp. 329-330.

⁴⁷ *Ibid.*, II, p. 362.

⁴⁸ PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971, I, pp. 280-281.

❧ Bibliografia

ANDRISANO 2002

Angela M. Andrisano, *Patrizi e il «meraviglioso»: le fonti classiche*, in Francesco Patrizi. *Filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di Patrizia Castelli, Firenze 2002, pp. 65-72.

ARISTOTELE/DONINI 2008

Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Torino 2008.

BETTINI 1992

Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BOLZONI 1984

Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

BOLZONI 2015

Lina Bolzoni, *Introduzione*, in Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, con «l'idea dell'eloquenza», il «de transmutatione» e altri testi inediti, a cura di Lina Bolzoni, Milano 2015 pp. 9-128.

CAMILLO 1560

Giulio Camillo, *Il secondo tomo dell'opere di M. Giulio Camillo Delminio*, Venezia 1560.

CAMILLO 1587

Giulio Camillo, *Pro suo de eloquentia theatro, ad Gallos Oratio*, Venezia 1587.

CAMILLO/SODANO-CHIODO 1990

Giulio Camillo, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di R. Sodano e D. Chiodo, Torino 1990.

CARLINO 2013

Andrea Carlino, *Anatomia umanistica: Vesalio, gli Infiammati e le arti del discorso*, in *Interpretare e curare. Medicina e salute nel Rinascimento*, a cura di Maria Conforti, Andrea Carlino e Antonio Clericuzio, Roma 2013, pp. 81-86.

CHASTEL 1975

André Chastel, *Marsile Ficino et l'art*, Genève 1975.

CIAVOLELLA 1992

Massimo Ciavolella, *Eros e Memoria nella cultura del Rinascimento*, in *La cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna 1992, pp. 319-333.

CORTESI BOSCO 2016

Francesca Cortesi Bosco, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto, Dürer, Giorgione*, Padova 2016.

COULIANO 1987

Iona P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago - London 1987.

ERMETE/RAMELLI 2018

Ermete Trismegisto, *Corpus hermeticum*, a cura di Ilaria Ramelli, Milano 2018 (prima edizione, *Corpus hermeticum*, a cura di Arthur Darby Nock e André Jean Festugière, I-IV, Paris 1991).

FAGIOLO 1980

Marcello Fagiolo, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1980, pp. 125-141.

FELLINA 2014

Simone Fellina, *Modelli di episteme neoplatonica nella Firenze del '400*, Firenze 2014.

FICINO/NICCOLI 1987

Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze 1987.

FICINO/TARABOCHIA CANAVERO 1995

Marsilio Ficino, *De vita*, a cura di Alessandra Tarabochia Canavero, Milano 1995.

FICINO/KASKE-CLARK 1998

Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, edited by Carol V. Kaske e John R. Clark, Tempe 1998.

FICINO/VITALE 2017

Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, a cura di Errico Vitale, Milano 2017.

GARIN 1973

Eugenio Garin, *La diffusione della «Poetica» di Aristotele dal secolo XV in poi*, «Rivista critica di storia della filosofia», 28, 1973, pp. 447-451.

GARIN 2006

Eugenio Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Pisa 2006.

GHEZZANI 2023

Tommaso Ghezzi, *Il Platonico innamorato. Poesia, Amore, Magia in Francesco Patrizi da Cherso*, Firenze 2023.

IL RINASCIMENTO PARLA EBRAICO 2019

Il Rinascimento parla ebraico, a cura di Giulio Busi e Silvana Greco, Milano 2019.

KUWAKINO 2011

Koji Kuwakino, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2011.

LAZZARIN 2011

Francesca Lazzarin, *Poesia e filosofia in Marsilio Ficino*, in *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*, a cura di Bernhard Huss, Patrizia Marzillo e Thomas Ricklin, Berlin - New York 2011, pp. 229-247.

LUCENTINI-COMPAGNI 2001

Paolo Lucentini, Vittoria Perrone Compagni (a cura di), *I tesi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Firenze 2001.

MATTEOLI 2019

Marco Matteoli, *Nel tempio di Mnemosine. L'arte della memoria di Giordano Bruno*, Pisa 2019.

MICHELANGELO/NOE GIRARDI 1960

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Bari 1960.

MUCCILLO 1996

Maria Muccillo, *Platonismo, ermetismo e «prisca theologia». Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Firenze 1996.

MUCCILLO 2002

Maria Muccillo, *La dissoluzione del paradigma aristotelico*, in *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di Cesare Vasoli, Milano 2002, pp. 506-533.

PALUMBO 2014

Margherita Palumbo, s.v. Patrizi, Francesco, in *Dizionario biografico degli italiani*, 81, Roma 2014, <www.treccani.it>.

PARRI 2005

Ilaria Parri, *La via filosofica di Ermete. Studio sull'Asclepius*, Firenze 2005.

PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1969-1971

Francesco Patrizi, *Della Poetica*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, I-III, Firenze 1969-1971.

PATRIZI/AGUZZI BARBAGLI 1975

Francesco Patrizi, *Lettere ed opuscoli inediti*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze 1975.

PUTTI 2020

Elena Putti, *Il Theatro Universale di Giulio Camillo Delminio: dall'inedito manoscritto genovese a nuove prospettive critiche fra storia, filosofia e contemporaneità*, Roma 2020.

ROSSI 2000

Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 2000.

SCAPPARONE 2012

Elisabetta Scapparone, Patrizi, Francesco, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Filosofia*, Roma 2012.

SEIP 2020

Oscar Seip, *Giulio Camillo's Theatro della sapientia. Theatres of Knowledge in the Early Modern period*, Tesi di Dottorato di Ricerca, University of Manchester, A.A. 2020.

SEIP 2022

Oscar Seip, *Giulio Camillo's Theatre of Knowledge Revisited. On the Locality of Renaissance Knowledge Production in The Digital Age*, «Nuncius», 37, 2022, pp. 59-83.

STABILE 1974

Giorgio Stabile, s.v. Camillo, Giulio, detto Delminio, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 218-228.

TESAURO 1675

Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Bologna 1675.

VARCHI 1549

Benedetto Varchi, *Due lezioni di messer Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di messer Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentissimi pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Firenze 1549.

VASOLI 2008

Cesare Vasoli, *Note su tre teologie platoniche: Ficino, Steuco e Patrizi*, «Rinascimento», 48, 2008, pp. 81-10.

VIGLIUS 1941

Viglius ab Aytta, qq, in *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, a cura di Helen M. Allen e Heathcote W. Garrod, I-XII, Oxford 1941, X, pp. 29-30.

YATES 1964

Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London - Chicago 1964.

YATES 1966

Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1966.