

ZUCCARI, SCALIGERO E PANOFSKY¹

di Ghislain Kieft

Fino ad oggi il trattato in cui Federico Zuccari espose nel 1607 sotto il titolo *Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*² le sue teorie artistiche ha mancato di suscitare grande interesse fra gli storici dell'arte rinascimentale, che a volte persino confessano di considerarlo difficile e oscuro. Infatti le esposizioni del trattato che ritengo di una certa importanza sono fondamentalmente soltanto due. Nel 1924 Erwin Panofsky dedica una decina di pagine allo Zuccari nel suo *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*³, che dalla maggior parte degli storici dell'arte successivi verrà accolto quale fonte esclusiva della propria conoscenza delle teorie dello Zuccari, mentre soltanto nel 1974 Sergio Rossi pubblica su *Storia dell'Arte* il secondo studio importante e — conviene aggiungere — notevolmente migliore del primo.⁴ Oltre ad alcune divergenze, le due interpretazioni della teoria dello Zuccari partono da varie nozioni comuni, di cui mi propongo di illustrare tre che sono legate fra di loro, allo scopo di chiarire i miei motivi per respingere in fondo tutte e tre.

1) Panofsky e Rossi attribuiscono ambedue allo Zuccari l'opinione che nel processo della creazione artistica influisca una specie di ispirazione divina;

2) il problema che lo Zuccari ci presenta sarebbe, secondo i due autori, di carattere gnoseologico, avendo il trattato come argomento la discussione di una particolare facoltà conoscitiva propria del processo di creazione artistica;

3) e infine il trattato si mostrerebbe, a causa appunto della discussione di questo particolare argomento, sotto l'influsso del neoplatonismo, e in particolare di quello fiorentino di Marsilio Ficino. Ho presentato questi tre punti in maniera soltanto approssimativa: sono, infatti, leggermente più complicati, essendo, ad esempio, uno dei due autori un po' più esplicito dell'altro. Mi sembra comunque di aver riassunto in modo adeguato le opinioni di ambedue gli studiosi, con le quali, come ho già detto prima, non posso concordare. Per illustrare le mie obiezioni potrei cominciare un discorso dettagliato e alquanto noioso che dimostri le divergenze fra le presentazioni di Panofsky e Rossi, da un lato, e quella intesa dallo Zuccari nel suo trattato, dall'altro. Dovrei partire da una presentazione assai particolareggiata di alcuni principi della filosofia di Ficino; contrastare poi questa con il complesso di concetti aristotelici di carattere gnoseologico che sono presenti nella scolastica, specie da Tommaso d'Aquino, ma anche nella filosofia universitaria del Rinascimento, che — a mio parere — nella storia delle idee ha avuto più riscontro del neoplatonismo di Ficino. Sulla base di una notevole quantità di citazioni dal libro dello Zuccari potrei mostrare che il suo problema non è: in che modo l'artista si procura conoscenza sulla realtà, ma piuttosto: qual'è il rapporto fra — diciamo — abilità artistica, mente umana e prodotto artistico, il quadro per esempio, oppure la scultura o l'architettura. Una tale esposizione mi sembra però meno adeguata a questo saggio: ho paura che dopo qualche pagina tutti vi sarete addormentati. Cercherò quindi di fare un'altra cosa. Cercherò di mettere in dubbio le supposizioni di Panofsky e di Rossi confrontando le idee sull'arte dello Zuccari con un corpo a lui contemporaneo di idee teoriche e speculative su un'altra specie di attività umana, non sul terreno dell'arte ma su quello della lingua parlata e scritta. Dal Medioevo in poi sono stati pubblicati alcuni trattati importanti e di grande influenza che si pongono il problema: com'è possibile che la lingua umana serva da mezzo di comunicazione; sotto quali condizioni una

lingua si possa definire tale, ed infine — per noi cosa essenziale — qual'è la forma psicologica della lingua, detto in parole semplici, come funziona la conoscenza della lingua parlata nella nostra mente? Non discuteremo quindi il terreno dell'arte, nemmeno quello della poesia, e certamente non quello della logica e della gnoseologia. Parliamo della Grammatica; il termine generico usato per questi trattati è Grammatica Speculativa.⁵ Per varie ragioni è mia opinione che *L'Idea* dello Zuccari sia in qualche modo legata a ciò che viene proposto nella grammatica speculativa. Mi baso sulla familiarità tra la problematica grammaticale e il problema essenziale — almeno quello che considero essenziale — dello Zuccari; poi sull'uso parallelo di termini e concetti; e infine sul fatto che questo confronto è già stato fatto dai contemporanei dello Zuccari.

Per giungere a questo punto occorre ovviamente prima presentare alcuni elementi più o meno fondamentali della teoria dello Zuccari. Ci sono d'altronde nel trattato dello Zuccari molti aspetti finora mai studiati o notati che meritano nondimeno una maggiore attenzione. Voglio limitarmi ora a delle cose essenziali, che in genere per gli specialisti non sono nuove, ma che possono interessare anche persone meno specializzate; presento questi punti essenziali, inoltre, per mettere maggiormente in rilievo la divergenza d'opinioni fra me e Panofsky. Dunque, chi ha letto Panofsky si ricorda naturalmente che l'elemento più particolare del trattato dello Zuccari è la divisione fra Disegno Interno e Disegno Esterno. Per cominciare con l'ultimo: per Disegno Esterno lo Zuccari in fondo intende ogni cosa che nel mondo è conseguenza, o meglio, prodotto dell'ingegno umano. In questo contesto pensa non solo a opere d'arte di qualsiasi genere — benché queste abbiano evidentemente la sua maggiore attenzione — ma più in generale a tutto ciò che viene fatto dagli uomini. Perfino a delle cose più o meno immateriali: ad un certo momento chiama Disegno Esterno anche la strategia di un comandante militare nella battaglia o nell'assedio di una città. Queste cose e questi prodotti sono creazioni della mente umana: sono, più precisamente, creazioni del Disegno Interno.⁶ Il trattato dello Zuccari è diviso in due libri: il primo tratta il Disegno Interno, il secondo il Disegno Esterno e si sofferma anche in particolare sul rapporto fra questi due, quale lo Zuccari se lo immagina. Rivolgamoci ora soltanto al primo libro con il suo argomento: il Disegno Interno. Che cosa dobbiamo intendere per Disegno Interno? Elemento essenziale del discorso dello Zuccari è che la sua propria concezione di Disegno Interno va identificata con il più comune concetto filosofico di "Idea". Nella filosofia del periodo dello Zuccari una "Idea" è in fondo un complesso di pensieri, un concetto mentale di qualsiasi cosa nella realtà, un'immagine di qualcosa nel mondo materiale. È interessante sapere che una tale "Idea", nel caso dello Zuccari, è in senso metaforico conforme a un'immagine di qualcosa. Questa è una delle ragioni per designare questa "Idea" col nome "disegno". Questo chiarire il concetto di "Idea" con il concepirla come immagine mentale si ritrova in parecchi filosofi del Cinquecento, ad esempio ripetutamente nel Pomponazzi.⁷ E questa è stata per me una prima indicazione.

Panofsky nota giustamente che il termine "Idea", usato in questo modo, è solo nominalmente di origine platonica. Secondo Platone le cose che noi mortali osserviamo nel mondo sono in fondo riflessi di un ordine superiore, quello delle Idee. Le Idee sono entità di un genere ideale e non sono conosciute dagli uomini mortali. Si trovano fuori dalla mente. Le Idee di cui parla lo Zuccari, d'altra parte, si trovano solo nella mente. Non hanno nessun modo d'esistere fuori della conoscenza dell'uomo. Viene poi giustamente notato da Panofsky che in questa presentazione delle cose lo Zuccari si conforma piuttosto alla versione aristotelica della gnoseologia. Inoltre Panofsky è convinto che lo Zuccari abbia basato questa sua visione sulla *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino, e questo pare anche a me probabile. Devo però aggiungere che lo Zuccari deve aver avuto a disposizione una più diretta conoscenza di Aristotele, dato che in vari luoghi, anche importanti, adopera nozioni provenienti direttamente dal *De Anima* di

Aristotele, un libro veementemente discusso dai filosofi universitari del Cinquecento.⁸ Fino a questo punto sono quindi completamente d'accordo con l'esposizione di Panofsky. Ma vediamo adesso come continua questa sua interpretazione dello Zuccari. Dopo la constatazione che nella teoria dello Zuccari i disegni si dividono in interni ed esterni, i primi una specie di immagini mentali, gli ultimi i prodotti di queste immagini, Panofsky si chiede in che modo questi Disegni Interni arrivino nella mente. Nonostante la sua iniziale constatazione che la parte gnoseologica della teoria dello Zuccari dev'essere in prima istanza di origine aristotelico-tomistica, Panofsky si reca ora — senza d'altronde annunciarlo — in regioni platoniche. Sostiene, per cominciare, che lo Zuccari sia del parere che i Disegni Interni siano innati nella mente, impiantati da Dio stesso. L'idea che la nostra conoscenza sia innata non si ritrova né in Aristotele né in Tommaso, ma certamente in Platone. Per Platone il processo dell'acquisire conoscenza dev'essere caratterizzato come un raccogliere nella coscienza cose da sempre presenti nella mente, ma in uno stato ibrido. L'informazione che si raggiunge attraverso i sensi è solo di secondaria importanza, utile, ma non una 'conditio sine qua non'. Se, però, in secondo luogo, nell'interpretazione di Panofsky lo Zuccari afferma che la conoscenza non entra attraverso i sensi, si presenta la necessità di spiegare in che altro modo abbia potuto entrare nella mente. La risposta è che Dio ce l'ha data. Questa spiegazione di Panofsky deriva da alcuni passi del trattato in cui lo Zuccari parla del Disegno Interno come di una "Scintilla della Divinità", e in cui, alla fine del trattato, spiega la parola etimologicamente quale "segno di Dio".⁹

In termini d'arte e di teoria artistica questo significa che lo Zuccari, in un groviglio di termini, di concetti e di opinioni ora di carattere aristotelico, ora di impronta platonica, intende spiegarci che l'artista non raffigura una certa realtà sensoria, ma che le sue immagini sono riflessi di un Disegno Interno che gli è stato conferito dall'ispirazione divina. Pare quindi che l'artista lavori mediante un'ispirazione divina: creatività è infatti, secondo le parole di Panofsky, un "soffio di Dio", un "Ausfluß der göttlichen Gnade".¹⁰ Questo risultato dell'analisi non è soltanto, secondo me, scorretto, ma è addirittura una presentazione delle cose esattamente alla rovescia di quella intesa dallo Zuccari. Questa erronea presentazione di Panofsky dipende in primo luogo da alcune presupposizioni sul carattere dell'arte, delle opere d'arte e dell'abilità artistica, in secondo luogo dalla costruzione del libro *Idea* (quello di Panofsky) che parte da Platone per arrivare attraverso lo Zuccari, e questo non è possibile, più o meno linearmente al Bellori nel Seicento, e in terzo luogo — mi dispiace doverlo dire — da una lettura quanto mai disattenta del trattato dello Zuccari. Panofsky pare non aver notato la distinzione introdotta dallo Zuccari entro i diversi generi di Disegni Interni, tanti quanti le diverse fasi distinte dalla scolastica di Tommaso d'Aquino nel processo gnoseologico. Secondo Tommaso è impossibile chiamare 'conoscenza' le immagini, i 'fantasmata', che ci arrivano attraverso i sensi. Queste informazioni sensorie vanno rielaborate dalla mente. Bisogna che il fantasma diventi in prima istanza una "specie sensibile".¹¹ Questa specie sensibile non è altro che la consapevolezza di cose private, di individui. Se io dovessi osservare Panofsky, questo non produrrebbe altro che la consapevolezza di Panofsky quale individuo: è di quest'uomo chiamato Panofsky che saprò ancora che cosa è un uomo. E questo 'che cosa è un uomo' è l'unica cosa considerata "conoscenza". Occorre quindi rielaborare la specie sensibile — chiamata dallo Zuccari Disegno Interno Sensibile — e prepararla a qualcosa che conosce veramente, nel senso di una conoscenza di essenza, di "universalità". Soltanto dopo una seconda rielaborazione che cambia il Disegno Interno Sensibile in Disegno Interno Intellettuale la cosa ottiene un'astrazione sufficiente, diventa, cioè, abbastanza distaccata dalla materia, da essere conosciuta quale 'universale' dall'Intellectus, la parte più importante dell'anima. Sono sicuro che la presentazione di questo processo, minuziosamente esposta dallo Zuccari nel primo libro dell'*Idea*, deriva da Aristotele e da Tommaso d'Aquino. Alcune volte lo Zuccari parla quasi letteralmente della mente umana

come di una Tabula Rasa che ottiene la sua conoscenza attraverso i sensi.¹² Da nessuna parte si parla di conoscenza innata, oppure di Disegno o Idea innati. Posso ben capire, però, che cosa ha potuto indurre Panofsky a intendere la questione in questo modo. Ci troviamo davanti al fatto peculiare che Zuccari tende a non distinguere fra, diciamo, Disegni Interni quali oggetti del sapere — un'immagine nella mente raffigurante una cosa esterna in una veste universale — e quello che conosce, quello che sa, nel senso di una capacità mentale, un'istanza conoscitiva, e cioè il sopraddetto Intellectus, che esamina questo oggetto del sapere. Anche questo Intellectus come parte dell'Anima è un Disegno Interno — ora però non in quanto una specie di immagine nella mente, ma quale capacità intellettuale. In quanto l'intelletto conosce, lo Zuccari lo chiama Disegno Interno Speculativo, e in quanto è responsabile per le azioni umane lo chiama Disegno Interno Pratico.¹³ È questa un'altra divisione di Disegni Interni, che distingue fra pratico e speculativo, ma anche questa classificazione si trova nel *De Anima* di Aristotele.¹⁴ Inoltre è importante sapere che nel *De Anima* Aristotele chiama eterna e immortale la parte intellettuale dell'anima, paragonandola alla luce che rende visibili in senso spirituale, e cioè conoscibili, le cose del mondo materiale.¹⁵ Aristotele non si pronuncia sull'origine di questa luce, ma per i suoi interpreti cristiani era naturalmente ovvio che quest'origine fosse Dio. Questo spiega perché lo Zuccari ha chiamato questa parte attiva dell'anima, che conosce e agisce, quel Disegno Interno Speculativo e Pratico, quella "virtù intellettuale" una "scintilla della Divinità". L'uomo si distingue dagli animali appunto per questa capacità, ed è questo che lo rende partecipe della divinità. Ora sono giunto alla mia principale obiezione all'interpretazione di Panofsky, e cioè la caratterizzazione della teoria dello Zuccari come una particolare forma di gnoseologia dell'arte. Quest'interpretazione non è solo parziale ma perfino erronea. Un aspetto più importante e più interessante del trattato dello Zuccari è la sua concezione dell'Intellectus in quanto facoltà pratica, volta verso l'agire. La parte gnoseologica del trattato è relativamente breve e non contiene, come abbiamo visto, alcuna novità. Una diversa interpretazione del trattato mi pare più comprensibile e più promettente: una teoria, cioè, basata sulla convinzione che le immagini mentali sono indispensabili per produrre qualcosa. In senso pratico i Disegni Interni funzionano come modelli di quello che ci si propone di produrre. È la psicologia dell'abilità artistica che nell'*Idea* dello Zuccari viene discussa, e questo spiega perché la divisione aristotelica dell'intelletto fra pratico e speculativo affascina tanto lo Zuccari. In questo contesto lascerò per un attimo la parola allo Zuccari stesso che a pagina 15 dell'*Idea* dice:

...in noi sono due intelletti... Uno chiamato dai Filosofi intelletto speculativo, il cui fine proprio, e principale è l'intendere solamente. L'altro chiamato pratico, il cui fine principale è l'operare, o per dir meglio, esser principio delle nostre operationi: Si che se è necessario che ogni nostra operatione interna habbia qualche termine da lei prodotto, nel quale possa vedere ciò che desidera sapere. Bisogna per necessità conchiudere, che anco sian due i concetti, l'uno speculativo, in cui l'intelletto espressamente conosce ciò, che brama; e l'altro pratico, nel quale medesimamente dispone, & ordina distintamente ciò, che intende operare.

Anche in questa citazione incontriamo l'aspetto ambiguo del concetto Disegno Interno di cui parlavamo: non solo è da considerarsi un'immagine mentale, ma è allo stesso momento un principio che rende ragionevole e ordinato ogni agire. La funzione del Disegno Interno rispetto al Disegno Esterno è doppia: è il riflesso mentale del Disegno Esterno: l'artista parte dall'idea di che cosa fare; ma allo stesso tempo pensa anche a come farlo. Il modo di fare qualcosa è quindi pure rinchiuso nel Disegno Interno, come dimostrano fra l'altro le parole spesso usate "ordinare" e "disporre". Il 'che cosa' e il 'come' non vengono distinti dallo Zuccari nella parte pratica dell'intelletto. Quello che mi ha colpito in particolar modo — e con questo sono giunto alla fine di questa parte — è l'accettabilità in generale della teoria dello Zuccari. Se supponiamo — e almeno io lo suppongo — che lo Zuccari ci esponga in un gergo filosofico corrente in

quell'epoca una psicologia dell'abilità, del sapere come fare, anche in maniera globale, allora vi troviamo degli elementi comprensibili e accettabili anche per noi gente del Novecento. Il fatto, ad esempio, che la conoscenza del procedere — il modo in cui un insieme di azioni dev'essere organizzato per ottenere un determinato risultato — deve disporre in qualche modo di un deposito nel cervello; questo potremmo benissimo chiamarlo un Disegno Interno perché dev'essere in ogni caso isomorfo con il disegno esterno: che è il risultato di queste azioni (con isomorfo intendo dire che deve contenere la stessa quantità d'informazione). Inoltre adesso mi è più chiaro che il problema artistico del Rinascimento è un problema di abilità e non di gnoseologia. L'abilità di raffigurare, di fare immagini è qualcosa conquistata in quel periodo. Gli storici tendono a perdere di vista che fare un'immagine richiede una notevole capacità tecnica. Questa capacità umana di eseguire azioni talmente complicate è, almeno secondo lo Zuccari, un dono di Dio, un segno di Dio.

L'accettabilità di questa interpretazione dello Zuccari diventa, secondo me, ancora più ovvia quando confrontiamo questa concezione Disegno Interno / Disegno Esterno nell'arte e nella teoria artistica con alcuni concetti della teoria linguistica del Medioevo e del Rinascimento. Nel *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro, pubblicato nel 1654, troviamo questo passo: *L'intelletto umano in guisa di purissimo specchio, sempre l'istesso e sempre vario; esprime in se stesso, le immagini degli Obietti, che dinanzi à lui si presentano: & queste sono i Pensieri. Quindi, sicome il discorso mentale altro non è che un ordinato contesto di queste immagini interiori: così il discorso esteriore altro non è, che un'ordine di 'Segni' sensibili, copiati dalle Immagini mentali, come Tipi dall'Architipo.*¹⁶

Con l'introduzione di un'opposizione fra “discorso mentale” e “discorso esteriore” il Tesauro segue una tradizione che proviene dall'Antichità e arriva attraverso il Medioevo nel Rinascimento. Vediamo qualche esempio. Galeno dice che la parola “logos”, nel senso di sapere, va accompagnata dall'attributo “endiathos” che significa “interiore”.¹⁷ Sesto Emperico sostiene che l'uomo si distingue dall'animale non per il suo “prophorikos logos” — il parlare esteriore, il produrre suoni — ma per il suo parlare interiore, l'“endiathos logos”.¹⁸ Più tardi Abelardo parla in senso analogo dell'“intellectualis oratio”, e troviamo pure il termine “oratio mentalis”.¹⁹ Il pensare concepito come particolare forma di parlare mentale che precede il parlare reale è un concetto che troviamo pure in Anselmo²⁰, e finalmente pure in Tommaso d'Aquino: “verbo interiore” e “verbo esteriore”.²¹ Questo per quanto riguarda il Medioevo. Ai tempi dello Zuccari troviamo in un discorso di Torquato Tasso sull'idea o sul concetto questo passo: *Il concetto ... è quasi un parlare interno.*²² Ludovico Dolce, finalmente, dice nel 1575 nel *Dialogo sul Modo di Accrescere e Conservar la Memoria*:

*La onde il Geminiano [cioè un certo Giovanni di San Geminiano] paragona la memoria al ventre della Donna. Che, si come nel ventre si genera la creatura umana; così nella memoria (cioè nella spetie o forma serbata nella memoria) si viene a generare la Parola della Mente, che è quasi sua prole e parto.*²³

Benedetto Varchi paragona nella sua famosa relazione sul sonetto michelangiolesco *Non ha l'Ottimo Artista Alcun Concetto* il fare al parlare quando ci spiega il senso del termine ‘concetto’: *La qual significazione a fine meglio s'intenda, dovemo sapere che niuno non può né fare né dire cosa nessuna, la quale egli non s'abbia prima conceputa, o vero concetta nella mente, ciò è immaginata nella fantasia; onde tutto quello che noi ci avemo prima pensato di volere o dire o fare, si chiama concetto.*²⁴

L'analogia fra ‘fare’ e ‘parlare’ si trova esplicitamente anche nello Zuccari, là dove nel primo libro parla di *parlare, & operare tutte le cose, le quali sono però allumate, & guidate dal concetto del Disegno Intellettivo, forma singolare dell'anima, & virtù che la fà discorrere, & intendere compiutamente...*²⁵

Non voglio pretendere che esempi di questo genere abbondino nella letteratura dell'epoca, perché questo non è il caso. Avrete naturalmente indovinato che nel corso della mia ricerca sono stato colpito dalla dicotomia analoga fra 'verbum mentis' e 'verbum oris' — per dare un'altra coppia di concetti del genere²⁶ — e i poli zuccariani 'Disegno Interno' e 'Disegno Esterno'. In quel contesto mi sono interessato ad alcuni trattati grammaticali del tipo 'Grammatica Speculativa'. La grammatica speculativa si distingue dalle grammatiche comuni non solo per il fatto che si occupa della stesura di regole per qualsiasi lingua, ma anche perché spiega come vengono generate delle frasi corrette, o, con altre parole, qual'è il componente psicologico/mentale della competenza linguistica.²⁷ Nel Medioevo troviamo un gruppo di autori di grammatica speculativa, chiamati i "Modistae"²⁸, fra cui Tommaso da Erfurt, e nel Rinascimento esistono trattati di grammatica speculativa di, fra l'altro, Sanzio, Ramusio, Passio, Linacero, e nella cultura italiana, Tommaso Campanella, Benedetto Buonmattei e Girolamo Ruscelli.²⁹ È noto che dipendono in gran parte dalla grammatica speculativa di Giulio Cesare Scaligero, il *De Causis Linguae Latinae* pubblicato nel 1540.³⁰ Alcuni punti interessanti di quest'ultimo trattato sulla produzione linguistica quale processo mentale sono analoghi all'esposizione dello Zuccari su quello che ho chiamato 'abilità artistica'. Nella sua analisi della lingua e della competenza linguistica lo Scaligero si occupa in prima istanza della — diciamo — condizione umana: l'uomo è un 'animal sociale' che si distingue dagli altri animali perché è allo stesso tempo un 'animal divinum'. Con 'divinus' lo Scaligero intende dire che l'uomo è in grado di comportarsi in modo ragionevole, di agire in modo efficiente e giudizioso, di rendersi conto delle sue azioni, ecc. Secondo lo Scaligero la lingua è una di quelle azioni efficienti e ragionevoli. La 'oratio' — la lingua esteriore, quella percettibile — è composta dalle cosiddette 'dictiones' e queste 'dictiones' sono l'espressione esteriore di cose che sono nella mente: *Dictio est nota unius speciei, quae est in animo*.³¹ Qui, come sopra, il termine 'species' va inteso in senso aristotelico, esattamente come termini quali 'idea' e 'disegno interno': tutte cose mentali che rimandano direttamente a cose nella realtà. Non è quindi un problema che le specie sono riflessi di uno stato di cose nel mondo materiale: è una presupposizione, precisamente come nello Zuccari. Pure conforme a quella proposta dallo Zuccari è l'opinione dello Scaligero che l'oggetto della ricerca è il rapporto fra il complesso mentale e la sua espressione esteriore. L'essenza di una proposizione grammaticale è il suo essere efficiente e ragionevole: si tratta della bella forma della proposizione. Ed è questa appunto la differenza fra la lingua degli uomini e quella degli animali. La lingua di un animale è un 'sonus' o semplicemente una 'voce', mentre la lingua umana è 'sonus' o 'voce' più 'ratio'.³² In questo contesto è interessante osservare che lo Scaligero distingue accanto al suono un'altra cosa potenzialmente capace di portare messaggi, e cioè 'colore'. Nello stesso modo in cui, secondo lui, 'sonus' più 'ratio' è uguale a 'lingua', 'color' più 'ratio' è uguale a 'Pictura'.³³ Poi viene fatto ancora un altro paragone fra lingua e immagini o, se volete, fra lingua e arte. Nella sua descrizione della lingua lo Scaligero adopera la teoria di origine aristotelica sulle quattro 'causae'. Nella produzione della lingua si manifestano quattro cause o componenti: la 'causa materialis' è il suono, la 'causa formalis' è il concetto mentale, la species, l'Idèa che dall'uomo nella sua qualità di 'causa efficiens' viene aggiunta al suono per effettuare un certo scopo, che è la 'causa finalis'.³⁴ È facile paragonare questa nozione all'esempio famoso di Tommaso d'Aquino che per dimostrare la nozione delle quattro cause fa il paragone con un architetto che impianta e costruisce un edificio.³⁵ Nella *Poetica* dello Scaligero troviamo la stessa nozione quando la lingua viene paragonata allo scolpire una statua da un blocco di marmo. Il 'costruire' suono è analogo al 'costruire' una statua.³⁶ Nel trattato dello Scaligero non viene segnalata esplicitamente la dicotomia fra 'Verbum Mentis' e 'Verbum Oris', ma sarà chiaro che anche per lui la cosa mentale e la cosa espressa devono essere identiche di forma. E questa è stata la ragione per cui i Modistae come Tommaso da Erfurt hanno chiamato una specie di lingua pure il pensare che precede il parlare. Tommaso da Erfurt dà nella sua *Grammatica*³⁷

moltissima attenzione alla sintassi della lingua: la dizione nel senso mentale ha una doppia funzione, perché indica non soltanto il 'che cosa' (la semantica), ma anche il 'come' in senso sintattico; la dizione 'significat' — nel gergo dei Modistae — una cosa nella realtà, ma 'consignificat' come una 'pars orationis' — una parte della proposizione — la funzione sintattica della proposizione intera. Quello, però, che nel caso dello Scaligero ci colpisce subito è la quasi completa assenza proprio di queste considerazioni sintattiche. Manca una descrizione efficace della componente sintattica della lingua, e sembra che lo Scaligero con la sua descrizione funzionale delle 'species' quali cause della 'dictio' e dell' 'oratio' pensi alla semantica, mentre pure la coniugazione e la declinazione e anche l'ordine delle parole sono di grandissima importanza per la bella forma della proposizione. Nondimeno troviamo alcune isolate osservazioni di carattere sintattico. Nel capitolo secondo di *De Causis Linguae Latinae* lo Scaligero ci racconta che è necessario che colui che parla, prima di parlare, abbia ordinato la sua mente:

*...Necesse est omnia habeat in numeratio atque ordine disposita ante, quam animum ad dicendum appellat.*³⁸

La dizione, il 'verbum mentis', risulta quindi un'indicazione non solo della semantica ma anche dell'ordine delle parole, della sintassi; è curioso notare, poi, che l'uso dei termini è identico a quello dello Zuccari: anche quest'ultimo usa le parole 'ordine' e 'dispositione'. Colpisce infine anche il fatto che lo Scaligero aggiunge: *Quia naturam imitatur* — "perché (colui che parla) imita la natura". Questa, di nuovo, è una nozione aristotelica, spiegata dallo Zuccari in questo modo:

*E se vogliamo ancor sapere perché la Natura sia imitabile, è perché la Natura è ordinata da un principio intellettuale al suo proprio fine, e alle sue operazioni.*³⁹

Secondo lo Scaligero, un suono che vuol essere definito lingua deve subire tre operazioni linguistiche: la 'Formatio' è la semantica, la 'Compositio' è la sintassi; la 'Veritas' infine, che contiene un'analogia fra un'espressione linguistica, una proposizione e uno stato di cose nella realtà, non fa parte della grammatica. La grammatica si occupa di 'recte loquendi', non di logica, di dialettica o di gnoseologia.⁴⁰

Per concludere questa parte conviene tornare a Panofsky: in contrasto con quello che pare pensare Panofsky, l'artista, secondo lo Zuccari, non si occupa di 'veritas', ma di 'formatio' e di 'compositio'. La teoria artistica dello Zuccari non è una specie di 'epistèmè', come non lo è nemmeno la teoria linguistica dello Scaligero. L'interpretazione di Panofsky è di una portata abbastanza larga:

*Um es noch einmal zu sagen: Was dieser ganzen neuscholastischen Kunstspekulation, und namentlich den dem heutigen Denken nicht leicht zugänglichen Betrachtungen Zuccaris, ihre symptomatische Bedeutung verleiht, das ist nicht nur die — an und für sich schon höchst interessante — Aufnahme mittelalterlich-scholastischer Gedankengänge in die Kunsttheorie, sondern vor allem die Tatsache, daß hier zum ersten Mal die Möglichkeit der künstlerischen Darstellung als solcher zum Problem gemacht wird. Das Zurückgreifen auf die Scholastik ist nur Symptom — das eigentlich Neue besteht in einer Veränderung der geistigen Einstellung, die jenes Zurückgreifen möglich und nötig gemacht hat: Die Kluft zwischen Subjekt und Objekt ist nunmehr deutlich wahrgenommen worden, und sie wird dadurch überbrückt, daß eine grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen Ideenbildung und Sinneserfahrung versucht wird. Ohne daß die Notwendigkeit der sinnlichen Wahrnehmung bestritten würde, wird doch der Idee ihr apriorischer und metaphysischer Charakter zurückgegeben, indem das ideenbildende Prinzip des menschlichen Geistes unmittelbar vom göttlichen Erkennen abgeleitet wird.*⁴¹

Quello che Panofsky ci fa vedere non è una teoria artistica del Cinquecento, ma mi sembra essere in fondo una teoria del Novecento, di un secolo, quindi, in cui il problema del conoscere

e della realtà è diventato un problema artistico, come vediamo ad esempio nel cubismo e nell'espressionismo. In questo attuale periodo l'espressione dell' 'Idea' è certamente l'espressione di valori eterni, o, se volete, di un'estetica nell'opera d'arte. Panofsky trasmette queste nozioni fondamentalmente diverse alla teoria artistica dello Zuccari nello sforzo (*per sé* lodevole!) di dimostrare l'esistenza di un rapporto fra la teoria artistica della seconda metà del Cinquecento e l'arte di quell'epoca designata ora con il termine stilistico 'manierismo'. La teoria dello Zuccari ci viene infatti presentata nel capitolo intitolato "Teoria Artistica del Manierismo" a mio parere un'entità fittizia. Panofsky, come afferma lui stesso, ha preso il suo concetto di manierismo da Walter Friedländer, che mette l'accento sul carattere innaturale e artificiale del manierismo.⁴² Panofsky pensa di trovare nella teoria dello Zuccari una spiegazione di questa artificialità — ma certamente non a ragione, come ho cercato di dimostrare. E benché — come ho detto all'inizio — l'articolo di Sergio Rossi sia molto migliore e arrivi qualche volta vicino alla verità — la verità come la vedo io — il suo autore fa l'errore di aderire troppo facilmente all'opinione di Panofsky, senza chiedersi sufficientemente da quali supposizioni Panofsky fosse partito quando ha scritto il libro nel 1924. Un libro che dovrebbe portare l'indicazione 'cautius', come dice Panofsky stesso in una più recente edizione: "Mit Vorsicht zu benutzen".⁴³

Come mai questi due autori insistono tanto sull' "Ausfluß der göttlichen Gnade" oppure su "il componente elemento innatistico ed i richiami mistici"⁴⁴ nella teoria dello Zuccari? E come mai accentuano tanto l'origine aristotelica del pensiero dello Zuccari? A prima vista, ma pure dopo, ci sembra infatti assai insolito che un teorico segua dall'inizio alla fine fedelmente, ma anche intelligentemente, il Filosofo per scegliere in seguito, proprio quando si tratta di un'importantissima divergenza d'opinioni fra Aristotele e Platone, la parte del nemico, e cioè Platone. Penso di aver mostrato l'impossibilità di una tale manovra da parte dello Zuccari e ritengo probabile che la risposta alla mia domanda sia da trovare nella storiografia del manierismo. Ambedue gli autori partono infatti dall'idée reçue che l'arte del manierismo vada caratterizzata con concetti quale "innaturale", "artificiale", "spirituale", "anticlassica" eccetera, e che questo rappresenti veramente le aspirazioni degli artisti cinquecenteschi. Abbiamo visto che Panofsky si riporta con questa sua tesi a Walter Friedländer, che comincia la sua esposizione con un rinvio a un Locus Amoenus vasariano, quando cioè il Vasari sostiene che il Pontormo, durante il lavoro agli affreschi della Certosa del Galluzzo, abbia adoperato certe stampe di Dürer circolanti in quel momento a Firenze.⁴⁵ La condanna vasariana di questa derivazione non viene motivata con il presunto plagio, ma con il fatto che le stampe rappresentano la maniera tedesca, una condanna che non considero un'illustrazione di una mentalità tipicamente vasariana di campanilismo estetico — come si pensa in generale — ma una condanna di un certo modo di lavorare, corrispondente alla 'seconda maniera' che non sa ancora rappresentare le figure con la desiderata vivacità, come lo farà la 'terza maniera' all'epoca di Pontormo. Friedländer considera quest'atto del Pontormo sintomatico per il manierismo e grazie all'interpretazione di Dürer quale rappresentante dell'elemento nordico "innaturale", ma tanto "spirituale" del Gotico, riesce a caratterizzare il manierismo quale ritorno al Gotico medievale. Quest'opinione di carattere stilistico che interpreta il manierismo come una specie di neogotico viene in seguito teorizzata da Panofsky che fa coincidere con questo programma la teoria artistica dello Zuccari. Secondo Panofsky, Zuccari non si basa tanto su Aristotele e sui Peripatetici, quanto su Tommaso e sulla Scolastica, parlando infatti di "neuscholastischen Kunstspekulation". E anche Rossi presenta lo Zuccari esclusivamente quale tomista e probabilmente per le stesse ragioni: *Poiché spesso si insiste, da parte degli studiosi, sulla dipendenza dell'estetica manierista da quella medievale ed in particolare sui debiti di Zuccaro nei confronti dell'estetica tomistica, sarà bene affrontare, in via preliminare, se pur di sfuggita, questo importante aspetto teorico.*⁴⁶

In altro luogo ho già indicato la possibilità di un rinvio a Tommaso⁴⁷, ma ritengo nondimeno più convincente un'altra spiegazione per i debiti aristotelici dello Zuccari, una che non presuppone che un libro del 1607 sia ispirato alla filosofia di quattro secoli prima. Mi sembra più probabile che lo Zuccari si sia basato su delle fonti a lui contemporanee e non possiamo infatti negare l'esistenza di un altro corpo di idee nel Cinquecento, diverso da quello locale e temporaneo di Marsilio Ficino cum suis, tanto caro agli storici dell'arte. Possiamo perfino affermare che l'aristotelismo, quale veniva insegnato e imparato durante tutto il Cinquecento, era molto più 'di moda' o almeno molto più autorevole del neoplatonismo, e l'osservazione generale di Panofsky, nel suo saggio *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*⁴⁸, che *with an italian artist of the sixteenth century the presence of Neoplatonic influences is easier to account for than would their absence* va assolutamente respinta in quanto scorretta.⁴⁹ In questo periodo un libro quale il *De Anima* aristotelico viene minutamente discusso e commentato negli ambienti filosofici, quanto la *Etica Nicomachea* nei circuiti dei moralisti e la *Poetica* negli ambienti letterari, e basta dare uno sguardo sia pure superficiale alle filosofie e ai commenti di filosofi del Rinascimento a partire da Pietro Pomponazzi fino a Jacomo Zabarella per conoscere la fonte più diretta dello Zuccari.

Per Panofsky, invece, Platone e Ficino sembrarono fonti più naturali perché nella sua filosofia storiografica una tendenza artistica, sia essa stile o teoria, deve per forza coincidere nella sua essenza con dei fenomeni provenienti da altri campi della cultura, quale la filosofia, la letteratura, o la teologia, e gli elementi devono sempre essere in bilancio.⁵⁰

Ebbene, forse il neoplatonismo ficiniano era nel Rinascimento un fenomeno nuovo nel campo della filosofia, e forse il manierismo era nell'arte un fenomeno tipico del Cinquecento, tuttavia l'ispirazione di un artista 'manierista' quale lo Zuccari era nei suoi scritti di provenienza aristotelica. Poi l'epistemologia platonica, che descrive il processo conoscitivo in termini di Ricordo e Illuminazione, sembra di nuovo adattabile alla costruzione di una teoria artistica del manierismo. La 'neoscolastica' ora è subordinata — sebbene "an und für sich höchst interessant" — a "das eigentlich Neue", e cioè alla "Kluft zwischen Subject und Object" identificata dall'intuizione di Panofsky. E questa è pure l'opinione di Rossi:

*Era comunque, questa di Zuccaro, la premessa teorica necessaria per giustificare la gerarchia delle scienze e delle arti, che l'autore proporrà nella parte finale del suo scritto, e nel contempo per giustificare un'arte come quella tardo-manierista, in cui i problemi tipicamente figurativi relativi all'adozione come modelli degli stili dei grandi maestri rinascimentali, venivano ridotti a livello puramente linguistico, proprio perché l'arte figurativa cessava di essere riproduzione o chiave interpretativa del mondo per divenire 'operazione poetica' alla stessa stregua (anche con mezzi tecnici specifici) della poesia, del teatro, etc.*⁵¹

Ma è al contrario scorretto interpretare il trattato dello Zuccari come apologia del manierismo, comunque sia il significato attribuitogli in questo secolo. Non ha niente a che fare con uno 'stile' specifico, è un trattato che cerca di spiegare quali sono i processi della mente umana quando uno impara a disegnare e quando uno disegna. E non dimentichiamo che lo Zuccari muore nel 1609, nello stesso anno in cui muoiono Caravaggio e Annibale Carracci, artisti che di solito non vengono considerati rappresentanti del manierismo.

Quando faccio un paragone fra certi aspetti dello Zuccari e la Grammatica Speculativa non è mia intenzione sostituire l' "Ut Pictura Poesis" di Rossi con un "Ut Pictura Grammatica" o qualcosa del genere.⁵² Non voglio affermare che lo Zuccari proponga una qualche teoria dell'arte, costruita secondo le linee del parlare o che compete col parlare, ma semplicemente che la problematica presentata dallo Zuccari riguarda la psicologia del disegnare, esattamente come altri suoi contemporanei si interessano alla psicologia del parlare.

Lo Zuccari non è esplicito quanto ai rapporti fra il disegnare in fase mentale e il disegnare come atto della mano. Il Ruscelli, invece, parla nel 1581 dei rapporti fra il parlare in fase mentale e il parlare come movimento della bocca:

Et dicono [i filosofi], che la voce è aere, il quale si manda fuori per la via del canale o arteria della gola. La onde, perche oltre alla già detta percossion d'aere, che facciano con la ditta, e d'ogn'altra tale, vi è ancor il fiato, che così per la via del canale et arteria della gola uscendo percuote l'aere, e non fa voce, per questo Platone, e i suoi vi aggiunsero che esso aere così percosso di tanto forza che si faccia udire. Ma perche essi non spiegano quivi altrimenti, come, o da qual motore, e con quale strumento tal percossione si faccia, io per quei che n'han bisogno soggiunserò alle già dette diffinitioni questo sentimento, cioè, che essendo la voce aere percosso, o percossion d'aere come è già detto, questo percossione si faccia per movimento della volontà, la quale adopera la virtù motrice dell'anima; e questa per istrumento adoperi insieme col cuore gli spiriti, cioè la parte sottilissima del sangue, de' quali nel seguente Capitolo si ragionerà pienamente. Questi spiriti adunque movendo, o percotendo l'aere, che nello spirare e respirare truovano in tal canale della gola, e prendendo forza dalla detta virtù motrice; et idea della forma della volontà, riempiono tal canale o arteria più o meno secondo che grossa o sottile divisiano di formar la voce. Et così spingendo come violentemente fuori quell'aere lo vengono, inquanto alla parte materiale ad imprimere della natura loro, o più tosto s'imprimono e s'uniscono seco; e così tal'aere impresso per la materia e qualificato, e formato pur divisamente della volontà e per la forma del canale, onde esce, viene à percuotere quell'aere che truova fuori della bocca, e subito l'imprime della qualità e della forma sua.⁵³

Poscritto: il 25 ottobre del 1985 ho presentato questo saggio in forma di relazione all'Istituto Interuniversitario Olandese di Storia dell'Arte a Firenze. Nel 1987 David Summers pubblicò *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, nel cui capitolo 13, intitolato "The Spark of God", dedica alcune pagine interessanti alla teoria artistica dello Zuccari.⁵⁴ Anch'egli arriva alla conclusione che l'interpretazione di Panofsky non è sostenibile: lo Zuccari va visto — afferma anche Summers — come un purissimo aristotelico. Concordando con Summers nelle linee generali, vorrei però mettere alcuni accenti un po' diversi. Ritengo l'importanza dell'Intellectus Practicus per lo Zuccari molto più grande e più interessante di quanto non pensi Summers (spero di averlo spiegato sopra). Le conseguenze sono esposte tracciando un legame con le Grammatiche Speculative del Medioevo e del Rinascimento.

Non dubito, quindi, che la teoria dello Zuccari riguardi davvero in qualche senso un capitolo della storia della 'Aesthetica', ma credo che sia ancora meglio considerarla come una 'Poetica' nel senso originale della parola: una teoria sulla produzione di cose.

NOTE

- ¹ Ringrazio i miei colleghi Jeroen Stumpel, Paul van den Akker e Nicolette Bartelink per l'aiuto e l'interesse. Traduzione dall'olandese a cura di Harald Hendrix.
- ² F. Zuccari, *L'Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti del Cavalier Federico Zuccari, Divisa in Due Libri*, Torino 1607. Poi in D. Heikamp (ed.), *Scritti d'arte* di Federico Zuccaro, Firenze 1961.
- ³ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlino 1960 (New York/Hagerstown/San Francisco/Londra 1968).
- ⁴ S. Rossi, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro*; 1. *Disegno Interno e Disegno Esterno*, in: *Storia dell'arte*, 20, 1974, pp. 37-56.
- ⁵ Vedi: G.A. Padley, *Grammatical Theory in Western Europe, 1500-1700*, Cambridge 1976; *id.*, *Grammatical Theory in Western Europe, 1500-1700: Trends in Vernacular Grammar I*, Cambridge 1985, e. E.L. Bursill-Hall, *Speculative Grammars of the Middle Ages*, L'Aja/Parigi 1971.
- ⁶ Zuccari (n. 2), *Idea*, lib. 2, cap. 3, p. 12: "E se poi altre arti non hanno bisogno di Disegno, ò modello esterno nell'operare: ma più sono di essemplio esterno altrui, ò d'intelligenza esterna di quelle opere, come quella del soldato per essemplio nella guerra, nella quale per farsi pratico, è necessario leggere historie de' più valorosi, e prudenti guerrieri; servire nella militia al lungo, osservare i fatti egregij de' più saggi, e coraggiosi, et in quella havere buon giuditio naturale nell'osservare tutte le cose necessarie da sapere in quella professione, per non perdere con vergogna, ma vivere con gloria, et acquisto. Nientedimeno in queste arti, si vede che hanno bisogno del Disegno almeno interno, come tutte le altri, et in questo sotto di questo militano." Vedi anche: lib. 1, cap. 15, p. 44.
- ⁷ P. Pomponazzi, *De immortalitate animae*, Bologna 1516, cap. XII: "quoniam, quantumcumque immateriale vel universale cognoscamus, semper nobis formamus aliquod idolum in cogitativa, in quo illud speculamur; ut et Divus Thomas ibidem dicit [Summa Theologiae, lib. 1, art. 7 qu. 84]: modo tale idolum est quoddam singulare ut singulariter repraesentans, ratioque ad illud tendit..." Vedi anche: *Aristotele, De Anima*, III. 7.431A.
- ⁸ Vedi anche: G. Kieft, *Disegno Interno en Disegno Esterno; een Renaissance theorie over mentale beelden en artistieke productie*, in: *Handelingen van het 37e Nederlands filologencongres*, Amsterdam/Maarssen 1982, pp. 363-371.
Per quanto riguarda l'influsso di Aristotele sul pensiero rinascimentale, e in particolare l'importanza del *De Anima*, elenco soltanto gli studi più importanti: A. Halliday Douglas, *The Philosophy and Psychology of Pietro Pomponazzi*, Cambridge 1910; B. Nardi, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze s.a.; *id.*, *Studi su Pietro Pomponazzi*, Firenze 1965; G. di Napoli, *L'Immortalità dell'anima nel Rinascimento*, Torino 1963; P. O. Kristeller, *Renaissance Thought, the Classic, Scholastic and Humanistic Strains*, New York 1961; *id.*, *Renaissance Thought and its Sources*, New York 1979; *id.*, *Le thomisme et la pensée Italienne de la Renaissance*, Montreal/Parigi 1967; *id.*, *La Tradizione aristotelica nel Rinascimento*, Padova 1962; A. Poppi, *Saggi sul pensiero inedito di Pietro Pomponazzi*, Padova 1970; *id.*, *Introduzione all'aristotelismo padovano*, Padova 1970; C.B. Schmitt, *Philosophy and Science in Sixteenth-Century Universities: Some Preliminary Comments*, in: J.E. Murdoch e E.D. Sylla (ed.), *The Cultural Context of Medieval Learning*, Dordrecht 1975, pp. 485-573; C.B. Schmitt, *Towards a Reassessment of Renaissance Aristotelianism*, in: *History of Science*, 11, 1973, pp. 159-193; H. Skulsky, *Paduan Epistemology and the Doctrine of One Mind*, in: *Journal of the History of Philosophy*, 5, 1968, fasc. IV, pp. 341-361.
- ⁹ Scintilla della Divinità: Zuccari (n. 2), *Idea*, passim. Segno di Dio: *ivi*, lib. 2, cap. 16.
- ¹⁰ Panofsky (n. 3), p. 51.
- ¹¹ Vedi per esempio: E. Gilson, *Le thomisme*, Parigi 1947; O. Hamelin, *La théorie de l'intellect d'après Aristote et ses commentateurs*, Parigi 1951; E.R. Harvey, *The Inward Wits; Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, Warburg Institute Surveys VI, Londra 1975, pp. 53-61.
- ¹² Zuccari (n. 2), *Idea*, lib. 1, cap. 11, p.24: "Però Aristotele conoscendo questa verità, disse, che l'anima nostra non tutta, cioè secondo tutte le sue parti, o virtù; ma secondo la parte superiore dell'intelletto, & origine, e luogo proprio delle forme spirituali rappresentanti tutte le cose; mà che però ella nella sua creazione non ha presso di se queste forme; mà per mezzo de' sensi l'acquista, e la rassomiglia ad un'ampio, e polito quadro di noi altri Pittori preparato per ricevere tutte quelle figure, che gli faranno dipinte; ma da se stessa niuna forma, od ombra di forma ritiene..." (Vedi anche: Zuccari [n. 2], *Idea*, lib. 2, cap. 9, p. 46). Questo brano inequivocabile ma non citato da Panofsky si trova alla stessa pagina dove Panofsky ha trovato ciò che serve da prova per la sua tesi (Panofsky [n. 3], nota 211): "Ecco la necessità, che tiene l'anima nostra dei sensi per intendere e principalmente per formare il suo Disegno interno. E perché gli esempi facilitano le cose, io apporterò un esempio in che modo nella mente nostra si formi il Disegno. Però dico, che siccome per formare il fuoco il fucile batte la pietra, dalla pietra n'escon faville, le faville accendon l'esca, poi appressan-

dosi all'esca i solfanelli, s'accende la lucerna: così la virtù intellettuale batte la pietra dei concetti nella mente umana; e il primo concetto, che sfavilla, accende l'esca dell'immaginazione, e move i fantasmi e le immaginazioni ideali; il qual primo concetto è interminato e confuso, né dalla facoltà dell'anima o intelletto agente e possibile è inteso. Ma questa favilla diviene a poco a poco forma, idea, e fantasma reale e spirito formato di quell'anima speculativa e formativa; poi s'accendono i sensi a guisa di solfanelli, e accendono la lucerna dell'intelletto agente e possibile, la quale accesa diffonde il suo lume in ispeculazione e divisione di tutte le cose; onde nascono poi idee più chiare e giudizi più certi, presso de' quali cresce l'intelligenza intellettuale nell'intelletto alla cognizione o formazione delle cose; e dalle forme nasce l'ordine e la regola, e dall'ordine e regola l'esperienza e la pratica: e così vien fatta luminosa e chiara questa lucerna". Cfr. *Tommaso d'Aquino*, *De Veritate*, XI 1 ad resp.: "Primae conceptiones intellectus quae statim lumine intellectus agentis cognoscuntur per species a sensibilibus abstractae." e il commento di *Romano Alberti*, esegeta dello Zuccari (*Origine et Progresso dell'Academia del Disegno...*, Pavia 1604; ed. *D. Heikamp* [n. 2], p. 33): "...essendo vero, come è verissimo, & volgarmente noto quello che Aristotile, e tutta la scola de Filosofi vogliono, che non sia cosa nell'intelletto, che prima non sia stata ne i sensi, essendo egli qual tavola rasa, e pratica con i sudetti mezzi, che di altra maniera non sarebbe qual tavola rasa,..."

¹³ Zuccari (n. 2), *Idea*, lib. 1, cap. 8.

¹⁴ *Aristotele*, *De Anima*, III.10.433A-433B.

¹⁵ *Ivi*, III.5.430A-430B.

¹⁶ *E. Tesauro*, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Torino 1654 (ed. *A. Buck*, fac.sim.), p. 15.

¹⁷ Questi esempi si trovano in: *G. Nuchelmans*, *Het mentaals, de taal van het denken*, in: *Leuvense bijdragen. Tijdschrift voor Germaanse filologie*, 61, 1972, pp. 295-309. *Galenus*, in *Hippocratis De Medici Officina*, in: *C.G. Kühn* (ed.), *Opera Omnia*, Lipsia 1821-1833, XVIII, 2, pp. 649, 650.

¹⁸ *Sesto Emperico*, *Adversus Mathematicus*, VIII, p. 275.

¹⁹ *Abelardo*, *De Interpretatione*, in: *B. Geyer* (ed.), *Peter Abaelards philosophische Schriften*, in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters*, XXI, 1-3, Münster 1919-1927, pp. 327, 27 seg., 374, 21 seg.

²⁰ *Anselmo*, *Monologion* 10, *Patrologia Latina*, ed. *J.P. Migne*, tomo 158, p. 158.

²¹ Cfr. *Summa Theologiae*, II 2 q.83 art. 12 en III q.21 art. 3.

²² *E. Battisti*, *l'Antirinascimento*, Milano 1962, p. 30.

²³ *L. Dolce*, *Dialogo sul Modo di Accrescere e Conservare la Memoria*, ed. Venezia 1586, p. 10.

²⁴ *B. Varchi*, *Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi*, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnole Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile Arte..., in: *P. Barocchi* (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano/Napoli 1971-1976, tomo II, p. 1328.

²⁵ Zuccari (n. 2), *Idea*, lib. 1, cap. XIII, p. 36.

²⁶ *Tommaso d'Aquino*, *De Veritate*, q.4 art. 1-2.

²⁷ Vedi nota 5.

²⁸ *G. L. Bursill-Hall* (ed.), *Grammatica Speculativa of Thomas of Erfurt*, Londra 1972; e *P. A. Verburg*, *Taal en functionaliteit*, Wageningen 1952.

²⁹ *T. Campanella*, *Philosophiae Rationalis Partes Quinque Prima Pars (Grammatica)*, Parigi 1638; *B. Buonmattei*, *Delle Cagioni della Lingua Toscana*, Venezia 1623; *G. Ruscelli*, *De Commentariis della Lingua Italiana Libri VII*. Ne' quali...si tratta tutto quello, che alla vera e perfetta Notitia di detta Lingua s'appartiene, Venezia 1581.

³⁰ *Padley* 1985 (n. 5), pp. 250-268. *J.C. Scaligero*, *De Causis Linguae Latinae*, Lione 1540.

³¹ *Scaligero* (n. 30), lib. III, cap. 66, pp. 137-140.

³² *Scaligero*, *ibidem*.

Vedi anche: *G.J. Lubrman*, *C.C. Passius*, *T. Linacer*, *J.C. Scaliger en hun beschouwing van het werkwoord*, Groningen 1984.

³³ *Scaligero* (n. 30).

³⁴ *Padley* 1976 (n. 5).

³⁵ Per esempio: *De Potentia*, q.3 art. 16; e in *Aristotele: Phys.* II 194B-195A e *Meta.* 1013A-1014A.

³⁶ *J.C. Scaligero*, *Poetices Libri Septem*, Lione 1561, lib. II, cap. 1, p. 55.

³⁷ Vedi nota 28.

³⁸ *Scaligero* (n. 30), lib. 1, cap. 2.

³⁹ Zuccari (n. 2), *Idea*, lib. I, cap. 10, p. 22.

⁴⁰ *Scaligero* (n. 30), lib. I, cap. 1.

⁴¹ *Panofsky* (n. 3), pp. 50-51.

⁴² *W. Friedländer*, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1957; era in origine un'alocuzione inaugurale pronunciata a Friburgo nel 1914.

⁴³ *Panofsky* (n. 3), *Vorwort zur zweiten Auflage*.

⁴⁴ *Rossi* (n. 4), p. 48.

⁴⁵ *Vasari-Milanesi*, tomo 6, pp. 266-269: "Or non sapeva il Puntormo che i Tedeschi e Fiaminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare?"

⁴⁶ *Rossi* (n. 4), p. 40.

⁴⁷ Vedi nota 8.

⁴⁸ *E. Panofsky*, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, in: *Studies in Iconology*, New York 1962, p. 180.

⁴⁹ A sostegno della mia tesi cfr. i titoli citati in nota 8; altrettanto informativi sono: *H. Bredekamp*, *Götterdämmerung des Neoplatonismus*, in: *Kritische Berichte*, 14, 1986, IV pp. 39-44, e in particolare l'articolo di *E. Garin*, *Il Pensiero*, in: *M. Salmi* (ed.), *Michelangelo, artista, pensatore, scrittore*, Novara 1965, pp. 529-541.

⁵⁰ Vedi anche *M. Holly*, *Panofsky and the Foundation of Art History*, Ithaca/Londra 1984.

⁵¹ *Rossi* (n. 4), p. 48.

⁵² Il detto oraziano ha subito troppe metamorfosi: cfr. *J.R. Spencer*, *Ut Rhetorica Pictura: a Study in Quattrocento Theory of Painting*, in: *Journal of the Warburg Institute*, 20, 1957, 1-2, pp. 26-44; *J. Bolten*, *Ut Grammatica Pictura. A Method of Learning*, in: *Ars Auro Prior. Studia Joanni Białostocki Sexagenario Dicata*, Varsavia 1981, pp. 71-74; e *M. Baxandall*, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford 1971, pp. 121-139. Per una critica più precisa su questo fenomeno storiografico, vedi: *J. Stumpel*, *Speaking of Manner*, in: *First word & image conference proceedings*, Amsterdam 1988, pp. 246-263.

⁵³ *Ruscelli*, *Commentarii*, lib. 1, cap. 4.

⁵⁴ *D. Summers*, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, pp. 283-310.

ZUSAMMENFASSUNG

Seit Erwin Panofsky 1925 in seinem Buch "Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie" etwa zehn Seiten der Kunsttheorie Federico Zuccaris widmete, sind nur wenige Studien erschienen, die sich dieses interessanten Themas annahmen. Manche Autoren bekennen, daß ihnen Zuccaris "Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti" von 1607 schwierig und unklar erscheint, und, sofern sie sich dazu äußern, übernehmen sie Panofskys Interpretation. Diese läßt sich auf drei Hauptpunkte zusammenfassen:

1. Nach Panofsky vertritt Zuccari die Auffassung, daß der künstlerische Schöpfungsvorgang letzten Endes auf der göttlichen Eingebung beruhe.
2. Die von Zuccari in der "Idea" aufgeworfenen Fragen betreffen eine besondere Form von Epistemologie, von Erkenntnislehre im Bereich des Künstlerischen.
3. Zuccaris Traktat ist stark beeinflusst von der Metaphysik der Neuplatonik, wie sie von Marsilio Ficino vorgetragen wurde.

Der Verfasser des vorliegenden Beitrags weist diese drei Feststellungen zurück. Er gelangt zu einer ganz anderen Leseart von Zuccaris Text, indem er ihn zeitgenössischen linguistischen Erörterungen über den Prozeß der Sprachfindung gegenüberstellt.

Im Mittelalter und in der Renaissance entstand eine sogenannte *Grammatica Speculativa*, die sich von den üblichen Grammatiken insofern unterschied, als sie nicht nur die Struktur der Grammatik analysierte, sondern zu erklären versuchte, woher bei allen menschlichen Wesen die Fähigkeit kommt, zu sprechen und miteinander zu kommunizieren. Der Verfasser versucht aufzuzeigen, daß diese Grammatiktraktate in Wortwahl und Formulierung in auffälliger Weise Zuccaris Text ähneln. Er kommt so zu dem Schluß, daß das eigentliche Problem, das Zuccari beschäftigt, etwa dem entspricht, das sich den Grammatikern stellt, d.h. die Frage: Wie ist es möglich, daß menschliche Wesen — im Unterschiede zu den Tieren — fähig sind, verständliche Darstellungen zu schaffen?

Zuccari erwähnt zwar einige Male Plato, doch scheint er keineswegs vom Platonismus oder Neuplatonismus beeinflusst zu sein. Wenn er über erkenntnistheoretische Fragen spricht, so erläutert er diese ganz in der Art des Aristotelismus, von dem er eine detaillierte Kenntnis besessen haben muß.

Zuccaris Traktat verdient vor allem dort Beachtung, wo er den menschlichen Geist aufgliedert in den *Intellectus Speculativus* und in den *Intellectus Practicus*. Diese fundamentale Unterscheidung zwischen rationalem Verstehen einerseits und rationalem Verhalten andererseits findet sich bekanntlich in der Schrift des Aristoteles "De Anima", die im Cinquecento lebhaft diskutiert wurde. Hier vertritt Aristoteles die These, daß der Mensch seine Unternehmungen auf ein angestrebtes Ziel hin zu organisieren vermag und daß er ferner aus einem geistigen Repertoire die zum Erreichen des Ziels notwendigen Mittel auswählen kann.

Was Zuccari über die menschliche Fähigkeit, die Welt wiederzugeben, schreibt, geht im wesentlichen in die gleiche Richtung und ist insofern auch vergleichbar den Äußerungen der Grammatiker über das, was den Menschen in den Stand setzt zu sprechen. Auch sie unterscheiden zwischen einer Art geistiger Sprache, die die Möglichkeiten des Sprechens bereitstellt, und der äußeren Sprache, d.h. der Sprachpraxis, die auf dieser inneren Kapazität beruht. Wenn dieser Vergleich zutrifft, erscheint Zuccaris bekannte Unterscheidung zwischen *Disegno Interno* und *Disegno Esterno* in einem neuen Licht, denn *Disegno Interno* kann dann keineswegs mehr gleichgesetzt werden mit so etwas wie "göttlicher Eingebung".

Im letzten Teil des Beitrags versucht der Verfasser aufzuzeigen, wie Panofsky zu seiner (irri- gen) Bewertung der Kunsttheorie Zuccaris gelangt. Die Antwort liegt in der besonderen Stilcharakterisierung, die der Manierismus zu Beginn unseres Jahrhunderts erfahren hat: er sei ausgesprochen künstlich, unnatürlich und spirituell. Wenn Zuccari ausführt, die Kunst der Darstellung beruhe auf dem Geist, so sieht darin Panofsky offensichtlich einen Versuch, die "Unnatürlichkeit" manieristischer Kunst zu legitimieren durch den Hinweis auf die Überlegenheit der geistigen Kraft des Menschen über die Macht der Natur. Zuccaris Theorie hat jedoch mit "manieristischer" Kunst nichts zu tun.