



TIBOR KLANICZAY

LA LOTTA ANTIARISTOTELICA
DEI TEORICI DEL MANIERISMO

Nella prima metà del Cinquecento, parallelamente al maggior splendore della letteratura e dell'arte rinascimentali, le riflessioni critiche e teoriche, nonché le numerose opere di retorica e di poetica prepararono le condizioni necessarie per una prima e vera sintesi delle idee e dottrine estetiche del Rinascimento.¹ La rinnovata retorica classica, l'ideale platonico della bellezza e gli insegnamenti della *Poetica* di Aristotele costituirono tali componenti principali che si fusero in una unità armoniosa nelle opere teoriche degli anni 1540, in particolare in quelle di Girolamo Fracastoro (*Naugerius sive de poetica dialogus*, 1540), del giovane Benedetto Varchi (*Lezione della maggioranza delle arti*, 1546) e di Francesco Robortello (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*). Allorché però, nacquero queste opere, la grande utopia del Rinascimento – l'armonia tra un uomo e mondo, natura ed arte, realtà e bellezza – stava già svanendo. Nel secondo quarto del secolo si stavano gradualmente indebolendo le basi economiche e sociali sulle quali era fiorita l'arte e la letteratura rinascimentali

¹ Per l'estetica del Rinascimento in generale vedi le opere seguenti: SIR ANTHONY BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940; AUGUST BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, «Beihäfte zur Zeitschrift für Romanische Philologie», 94; CESARE VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959, pp. 325-433; BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I-II, Chicago 1961; ROCCO MONTANO, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli 1962.

ed era in crisi il sistema ideologico umanistico che aveva permeato la vita intellettuale dell'epoca. Era già passato il momento storico fortunato, in cui gli obiettivi terrestri, umani e le aspirazioni trascendentali in senso platonico potevano sembrare congruenti, allorché l'artista poteva essere contemporaneamente creatore sovrano della bellezza e servo del bene pubblico. Una volta disgregate le basi, anche la pratica artistica prese a deviare dalle norme ideali e si sviluppò la variante tardiva del Rinascimento, il manierismo.

Dalla moltitudine di opere che variavano e portavano avanti le tesi della teoria rinascimentale della letteratura e dell'arte, cominciarono a svilupparsi e a consolidarsi due tendenze principali. In una di queste possiamo riconoscere l'estetica del manierismo che difende e conserva, sia pure deformandoli e rinnovandoli arditamente, gli ideali fondamentali del Rinascimento, nell'altra, invece, vediamo un'estetica « ufficiale », classicistica e sostenuta dalla Controriforma che, in definitiva, spianò la strada alla teoria e all'arte barocche.

In questa polarizzazione, il ruolo di catalizzatore fu assunto dalla *Poetica* di Aristotele. I suoi primi commentatori vi avevano ancora trovato dei punti di riferimento per una teoria razionale, umanistica della letteratura, prestando attenzione principalmente a ciò che in essa era conciliabile con l'ideale della bellezza platonica. Il suo studio sempre più approfondito, diretto non tanto alla comprensione più precisa possibile di ciò che il filosofo greco voleva dire, quanto piuttosto a cercare nell'opera le conclusioni che potevano essere applicate al presente, aveva condotto molti a considerare la *Poetica* quale espressione della verità assoluta, del prestigio incontestabile, quale norma obbligatoria e unico dogma possibile nella letteratura. La critica è sempre propensa ad adottare la soluzione più comoda; è più facile giudicare appoggiandosi meccanicamente ad una concezione ben elaborata che non prendere una posizione autonoma, analizzando in modo creativo i nuovi fenomeni. Aristotele offriva una ricetta pronta per la critica delle opere letterarie ed artistiche. La *Poetica* presentava inoltre il vantaggio di non essere in contrasto in nessun punto con

gli insegnamenti della Chiesa cattolica che, grazie al concilio di Trento, stava riorganizzando le sue file, mentre non si poteva dire la stessa cosa per le speculazioni artistiche di ispirazione platonica. L'autore di una delle poetiche, le più monumentali, Giulio Cesare Scaligero non esita ad affermare a proposito di Aristotele nella sua opera intitolata *Poetices libri septem* (1561) che egli è « imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus ».²

Principio pericoloso, anche se verso la metà del XVI secolo non avevano in effetti a disposizione una teoria della letteratura più meditata e più scientifica di quella di Aristotele. Le sue tesi potevano essere utilizzate in modo creativo, adeguandole razionalmente alle condizioni dell'epoca, ma anche come randello contro ogni aspirazione originale, nuova. Anzi, le affermazioni del « dittatore perpetuo » della poetica potevano essere interpretate facilmente anche in modo unilaterale, oppure, interpretando arbitrariamente le sue affermazioni, si potevano investire del suo prestigio di « imperatore » anche dei principi a lui estranei. Tutte queste possibilità e pericoli, nati dalle diverse interpretazioni degli insegnamenti e dell'esempio di Aristotele e dei grandi classici antichi, sono dimostrate chiaramente dalle polemiche letterarie che continuarono a lungo verso la metà del secolo. La prima si scatenò a proposito del teatro.

Il dibattito fu provocato dalla comparsa del nuovo indirizzo della tragedia, all'inizio degli anni 1540. Giovambattista Giraldi-Cinzio presentò nel 1541 la sua opera intitolata *Orbecche* alla corte di Ferrara; mentre Sperone Speroni lesse per la prima volta nel 1541 o nel 1542 la sua tragedia *Canace* davanti ai membri dell'Accademia degli Infiammati di Padova. La caratteristica di ambedue le opere è che, esagerando gli orrori e raffigurando in modo impressionante il crimine, si allontanano dall'ideale rinascimentale dell'armonia, quindi possono essere considerate a buon diritto le antesignane della tragedia

² P. 359. V. BUCK, *op. cit.*, p. 152.

manierista e barocca. Benché, secondo la dedica³ dello scrittore ferrarese all'*Orbecche*, egli abbia tenuto presente le indicazioni della *Poetica* di Aristotele, la sua opera successiva, la tragedia intitolata *Didone*, letta nel 1543 davanti al principe di Ferrara, fu colpita da una critica decisa in nome di Aristotele. Varie osservazioni del critico sconosciuto rimproveravano a Giraldi-Cinzio di non aver rispettato alla lettera le norme della *Poetica*. Così, per esempio, egli disapprovava che lo scrittore avesse incluso degli dei tra i protagonisti, cosa che Aristotele biasimava, inoltre il fatto che avesse suddiviso la tragedia in atti e in scene, come mai avevano fatto i greci, in base ai quali Aristotele aveva elaborato le sue regole; infine reclamava che *Didone* non somigliava ad *Edipo re*, considerato dell'autore della *Poetica* quale modello perfetto della tragedia.

Giraldi-Cinzio rispose a questa pedante argomentazione in una lettera dissertatoria indirizzata nello stesso anno al principe di Ferrara.⁴ Rispondendo ai singoli punti, egli precisava che, a proposito delle osservazioni della *Poetica*, non si dovevano tener presenti le prescrizioni concrete ispirate alla letteratura greca, bensì l'obiettivo per il quale Aristotele era giunto a queste conclusioni generali. In effetti, *Didone* si discosta da *Edipo re*, ma è proprio seguendo le indicazioni di Aristotele che, da un tema diverso, è nata una tragedia di genere diverso. « E se forse – scrive – in qualche parte mi son partito dalle regole che da Aristotele per conformarmi co' costumi de' tempi nostri, l'ho fatto coll'esempio degli antichi »⁵ – e qui si riferisce al fatto che Euripide aveva sviluppato l'azione in modo diverso da Sofocle, come anche i romani avevano fatto rispetto ai greci. Merita osservare il riferimento ai « costumi de' tempi nostri » che, di fronte all'imitazione servile degli esempi classici, significa la formulazione dell'esigenza di essere moderni. Le leggi della tragedia non sono tanto chiuse – scrive

³ BERNARD WEINBERG, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, I, Bari 1970, pp. 409-413, « Scrittori d'Italia », 247.

⁴ *Ibid.*, I, pp. 469-486.

⁵ *Ibid.*, pp. 484-485.

poi nel prologo della sua *Altile* (1543) – da non poter trasgredire alle regole, al servizio « dei tempi, degli spettatori e della materia ». E se ora gli antichi poeti fossero qui – aggiunge – anch'essi « cercherian sodisfare a questi tempi, a spettatori, a la materia nuova ».⁶

Contemporaneamente alla critica che colpì *Didone* di Giraldi-Cinzio, anche l'altro autore di tragedie, Sperone Speroni fu colpito da un attacco. Il fiorentino Bartolomeo Cavalcanti nel suo scritto intitolato *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1543) critica, ugualmente in base alla *Poetica* di Aristotele, ma le sue osservazioni hanno prevalentemente un carattere morale e stilistico. Egli rimprovera al professore padovano che il suo dramma non esercita l'effetto morale desiderato, eppure la tragedia ha in primo luogo il compito di insegnare. L'amore incestuoso tra i due fratelli Canace e Macareo, i protagonisti principali del dramma dello Speroni, che si svolge sotto gli occhi del pubblico, costituisce invece una lezione indesiderabile, che non è corretta in modo adeguato neppure dalla punizione finale che li colpisce. Il critico giudica stravagante, loquace e nebuloso lo stile della *Canace* e, secondo lui, lo Speroni non ha tenuto conto della particolare qualità stilistica, obbligatoria nella tragedia.⁷ In ambedue le accuse c'è qualcosa di vero, ma per noi, ora, non è interessante la valutazione della *Canace*, quanto piuttosto lo sviluppo delle posizioni aristoteliche ed antiaristoteliche collegate alla teoria della letteratura. Sotto questo aspetto è molto istruttiva la spiegazione dello Speroni che, più di un decennio dopo, aveva preso le difese del suo dramma in ben due opere (*Apologia contra il Giudizio fatto sopra la Canace*, 1554; *Lezioni in difesa della Canace*, 1558). In queste, egli cerca di presentare la sua opera come se fosse in armonia con la *Poetica*, ma finisce con una affermazione sorprendente, secondo cui le regole di Aristotele servono per gli scrittori principianti, mentre « coloro, che intendono l'arte, possono anco col giudizio, che hanno

⁶ *Ibid.*, I, pp. 487-491.

⁷ WEINBERG, *A History ...*, II, pp. 920-921.

allungarsi da i precetti, et far qualche cosa anche, che non sia da l'arte insegnata, et in questo si dimostra la sua eccellenza ».⁸ Accanto all'ideale della modernità, quindi, fa la sua comparsa anche un altro argomento importante da opporre al classicismo aristotelico: l'indipendenza dai precetti dello scrittore più qualificato che, d'altronde, è in armonia con la posizione platonica.

Giraldi-Cinzio e Speroni cominciarono a volgersi nelle loro tragedie in una direzione diversa rispetto al Rinascimento maturo; *l'Orlando furioso* (1516) scritto un buon quarto di secolo prima fu, invece, l'opera che forse rappresentò nel modo più perfetto il Rinascimento. Ciò nonostante, il dogmatismo aristotelico attaccò anche quest'opera verso la fine degli anni 1540. In questo dovette avere la sua parte l'epopea di Giangiorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548), con cui egli tentò di introdurre nella letteratura italiana il poema epico antico di stile omerico e virgiliano, attenendosi severamente alle regole della *Poetica* di Aristotele. I critici ed i lettori vedevano a buon diritto una differenza fondamentale tra l'*epopea* e il *romanzo*, coltivato dall'Ariosto. Non vi poteva essere il minimo dubbio che solo il primo corrisponde al modello classico. Nessuno però osò attaccare apertamente il « divino » poeta, nei circoli universitari ed accademici, tuttavia, cominciarono a parlare dei « difetti » dell'*Orlando furioso*. Ne mettevano in dubbio l'utilità morale; gli rimproveravano di non seguire i poeti antichi e che il romanzo non è imperniato su un unico eroe e su un'azione principale; giudicavano indecorose le molte digressioni liriche, le lamentele amorose, nonché il fatto che persone di basso grado si mescolavano con i nobili; cioè « cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla *Poetica* di Aristotele ». Giovambattista Pigna aveva riassunto con queste parole le critiche sentite in una sua lettera⁹ indirizzata al suo maestro, Giraldi-Cinzio, invitandolo

⁸ Cit. da WEINBERG, *op. cit.*, II, p. 925.

⁹ Vedi il testo in GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti estetici*, Milano 1864, II, pp. 154-156.

a dare la risposta adeguata. La lettera, unitamente alla risposta del già noto autore di teatro, fu pubblicata nel 1554 in un piccolo volume,¹⁰ ma nello stesso tempo ambedue cercarono di illustrare le particolarità del *romanzo* anche in libri separati. Quello del Pigna (*I romanzi*, 1554) offre poco dal punto di vista del problema da noi esaminato, mentre ci dà molto l'opera del Giraldi-Cinzio, intitolata *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1554).

Nel dibattito sull'Ariosto, Giraldi-Cinzio sviluppa e generalizza il principio della modernità, già menzionato a proposito delle tragedie e – per la prima volta nella critica letteraria – convalida la sua esposizione con una argomentazione storica. Riconoscendo il ruolo della lingua e dei fatti sociali e culturali nella formazione delle tradizioni, egli afferma che come la lingua latina deriva da quella greca e i costumi dei romani derivano da quelli greci, così anche gli italiani, in quanto a lingua, al modo di vita e di parlare, di maneggiare le armi, di cavalcare, ecc. sono i seguaci dei francesi, dei provenzali, degli spagnoli. È naturale, quindi, che mentre i romani come Virgilio, imitavano le epopee greche, gli italiani sono, anche nella poesia, gli eredi delle tradizioni dei popoli ad essi vicini. Epoche diverse, costumi diversi, un'altra lingua esigono « altri modi di poeteggiare ». Questo è ciò che richiede anche il pubblico che non si interessa al mondo del modello letterario classico e neppure al modo di vita dell'epoca raffigurata dal poeta, ma vuol ritrovare i propri costumi, i propri sentimenti. Il capolavoro dell'Ariosto aveva soddisfatto proprio questa esigenza, i suoi cavalieri, pur vivendo nell'epoca di Carlo Magno, sentivano, pensavano, amavano e sognavano proprio come i contemporanei dello scrittore.

Giraldi-Cinzio aveva stabilito erroneamente la parentela tra le lingue, facendo derivare il latino dal greco e strappando le lingue romanze dal latino, pure aveva riconosciuto giusta-

¹⁰ Il titolo dell'opuscolo: *Lettera di M. Giovambattista Pigna ove egli chiede al Signore Giraldi la ragione della poesia dell'Ariosto, et insieme il modo di difenderlo dalle opposizioni.*

mente la connessione e le particolarità delle diverse epoche e cioè che, di fronte alle culture e alle letterature classiche dell'antichità, gli spagnoli, i francesi, i provenzali e gli italiani rappresentavano una civiltà diversa. Mentre l'epopea è il genere rappresentativo dei primi, il romanzo lo è dei secondi. L'eccellente critico, di conseguenza, giunge a buon diritto al risultato che il genere del romanzo della sua epoca e della sua nazione ha diritto allo stesso rango, alla stessa autorità dell'epopea dei greci e dei latini. Anche il romanzo ha le sue leggi, sottolinea, ma queste non sono analoghe a quelle descritte da Aristotele e da Orazio. Essi non potevano conoscere né la lingua italiana, né i poemi epici scritti dagli italiani, di conseguenza non potevano neppure stabilirne le regole. I precetti di Aristotele continuano ad essere validi per le opere e per la letteratura in base ai quali sono state create, ma non possono essere applicati ad altri generi di altre lingue e di altre epoche.¹¹

Giraldi-Cinzio non respinge quindi la poetica normativa, ma protesta solo contro l'assolutizzazione delle norme e l'imitazione obbligatoria dei modelli classici. « Dico, che non debbono gli autori che sono giudiziosi e atti a comporre, — scrive — così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, avrebbero anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore ». ¹² Il riconoscimento del diritto a rinnovare lo costringe quindi a fare appello alla libertà dello scrittore, al talento, al dono ricevuto da madre Natura, giungendo così a conclusioni simili a quelle del già citato Sperone Speroni: il talento, il genio eleva lo scrittore sopra le norme, i modelli, i predecessori.¹³

¹¹ GIRALDI-CINZIO, *op. cit.*, I, pp. 49-51; II, pp. 159-161; C. GUERRIERI CROCETTI, G. B. Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI, Genova 1932, pp. 16-62; WEINBERG, *A History ...*, II, pp. 960-963, 967-970, 988-990.

¹² Ed. cit., I, p. 49.

¹³ Giraldi Cinzio ha ricapitolato, ancora una volta, le sue tesi in una lettera di 1557, indirizzata a Bernardo Tasso. Ed. WEINBERG, *Trattati ...*, II, pp. 453-476.

A questa argomentazione che spianava la via alla letteratura che conservava, rinnovandoli, i risultati della letteratura rinascimentale, cioè alla tendenza manierista, il campo opposto diede una risposta chiara. Antonio Sebastiano Minturno, nella sua *L'arte poetica* (1564) prese così posizione contro gli scrittori di romanzi e i loro giustificatori: « E benché essi per mostrare che vaglion molto d'ingegno e di dottrina, s'ingegnino d'introdurre nuova arte poetica al mondo: non però sono di tanta autorità, che creder più loro che ad Aristotele et ad Horatio si debba. Ma se l'arte insegnataci da costoro con l'esempio dell'Homerica poesia è vera: non veggio com'un'altra diversa da quella darsene possa. Perciò che uno è la verità: e quel, che una volta è vero, convien che sia sempre, et in ogni età ... ». ¹⁴ Minturno non lascia dubbio: al posto del talento e del sapere dello scrittore deve affermarsi sempre e ovunque la legge eterna e immutabile. Ciò che nella critica alla tragedia di Giraldo-Cinzio era solo un'osservazione letteraria, qui si presenta già con una validità metafisica.

Dalla polemica discussa sino ad ora si delineano univocamente due nodi dello scontro tra le opinioni: il primo è la questione della fedeltà ai modelli classici e alla natura, cioè la questione dell'imitazione; il secondo è il problema del fine, della tendenza morale dell'arte. Contro le tendenze più libere, innovatrici, proiettate verso il manierismo – come abbiamo visto, – si era opposta la critica conservatrice che esigeva il rispetto assoluto delle regole classicistiche, aristoteliche, l'osservazione esatta dei modelli antichi e della natura e il rispetto degli aspetti morali. Le posizioni di quest'ultima si erano rafforzate notevolmente negli anni 1550, radicalizzandosi anche teoricamente.

Mentre, originalmente, gli umanisti, citando la definizione di Orazio, indicavano il fine della poesia: « prodesse et delectare », negli anni '50 al posto dell'ambivalenza dell'insegnamento e del diletto, del suo equilibrio oraziano, subentrò – sulle orme di Aristotele – il primato del *docere*. I commenta-

¹⁴ P. 36. V. GUERRIERI-CROCETTI, *op. cit.*, p. 5.

tori della *Poetica* presero a sottolineare sempre più unilateralmente i rilievi del filosofo che sottolineavano la funzione pedagogico-morale della poesia. Di pari passo con il rafforzamento della tendenza dell'utilitarismo morale, presero a trasformare la tesi aristotelica, secondo la quale la poesia non raffigura la realtà effettiva, bensì la verosimiglianza, in quel postulato pedagogico, secondo il quale il poeta deve raffigurare ciò che dovrebbe essere. Ormai mancava solo che la poetica di Aristotele fosse collegata all'etica aristotelica, cosa che fece Benedetto Varchi, il quale negli anni '40 aveva ancora unificato i principi platonici e aristotelici nei suoi scritti di teoria d'arte. Nelle sue *Lezioni della poetica*, tenute nel 1553-1554, così disse: « è adunque il fine del Poeta far perfetta, e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere e rappresentare cose che rendono gli uomini buoni e virtuosi, e per conseguente felici ».¹⁵ Al posto della morale laica qui si afferma già l'aspetto religioso-morale, come anche nella determinazione di un altro scrittore, Scipione Ammirato: « il fine della poetica è indur nell'anima la virtù discacciandone il vizio ». (*Il Dedalione ovvero del poeta dialogo*, 1560).¹⁶ È comprensibile quindi, che nell'affermazione dei principi aristotelici, o giustificati con Aristotele, non era più interessata solo la pedanteria dei professori, ma anche la santa teologia. Anzi, se pensiamo alla frase del Varchi, secondo la quale le arti che « invece di arrecare giovamento alla vita le portano nocumento, devono essere non meno trascurate e fuggite dagli uomini che vietate e punite dalle leggi » – ci appare già l'ombra dell'Inquisizione.¹⁷

La critica controriformistica, quindi, aveva introdotto una interpretazione dogmatica sia dell'imitazione che del ruolo pedagogico dell'arte. Questa posizione limita la libertà d'azione dell'artista, lo costringe nel ruolo di esecutore tecnico del compito prescritto. Tutto ciò significava la liquidazione delle

¹⁵ V. GIUSEPPE TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino 1920, p. 98.

¹⁶ Edizione moderna in WEINBERG, *Trattati ...*, II, pp. 477-512.

¹⁷ TOFFANIN, *op. cit.*, p. 100.

conquiste della teoria d'arte del Rinascimento. La difesa, il mantenimento dei principi rinascimentali incombeva all'estetica manierista. Però, nella corrente della polarizzazione sempre più forte, ciò era possibile solo in modo sempre più estremo, allontanandosi in non pochi punti dagli ideali originali del Rinascimento verso la direzione opposta, completando così la crisi dell'estetica rinascimentale.

La tappa forse più importante di questo processo è data dalla *Poetica* di Francesco Patrizi. Patrizi fu colui che elaborò nel modo più coerente la sua teoria antiaristotelica della poesia, creando in tal modo l'unico grande e vero ordinamento poetico del manierismo.

Nel corso della sua attività filosofica e scientifica multilaterale, solo verso il 1580 prese ad elaborare la sua poetica. La discussione sulla poesia epica era tornata allora di attualità in seguito alla comparsa dell'opera geniale del Tasso, buon amico del Patrizi. In un primo momento la *Gerusalemme liberata*, pubblicata nel 1581, poteva sembrare, infatti, un ritorno assoluto all'epopea classica di Omero e Virgilio, di fronte alla moda del romanzo. Ciò aveva dato quindi occasione per la ripresa della vecchia polemica per discreditarne il genere del romanzo e personalmente Ariosto, e per dimostrare la giustezza delle norme aristoteliche. Il primo ad approfittare dell'occasione fu Camillo Pellegrino, col suo *Il Carafa, o vero della epica poesia*, in cui condannava l'Ariosto. A questo scritto, apparso nel dicembre del 1584, il Patrizi rispose già nel gennaio del 1585 con il titolo *Parere in difesa dell'Ariosto*.¹⁸ Qui egli riprende gli argomenti di Giraldo-Cinzio, ma mentre il suo predecessore si limitava a pretendere una interpretazione storica e tollerante della *Poetica* di Aristotele, la posizione del Patrizi di fronte a questa grande autorità è già nettamente di rifiuto. Egli giunge alla conclusione secondo cui « gli insegnamenti poetici d'Aristotele non erano né propri, né veri, né bastanti a costituire arte scienziata di poetica, né a formar poeta

¹⁸ Cfr. WEINBERG, *A History ...*, II, pp. 997-1000.

alcuno, né a giudicarlo ».¹⁹ Vale la pena di citare subito la risposta diametralmente opposta del Tasso a questo proposito: « i principii d'Aristotile sono proprii, e veri, e bastanti ad insegnarci l'arte della poesia e a formar i poemi, e a mostrarci la maniera di giudicarne, contra quello ch'afferma il Patricio ». (*Discorso sopra il Parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto*, 1585).²⁰

Siamo giunti così alla sostanza della polemica e, nello stesso tempo, al confronto ormai aperto tra l'estetica manierista e quella barocca che andava sviluppandosi. Il Patrizi non attacca l'opera del Tasso, altamente apprezzata anche da lui, il Tasso non mette in dubbio la grandezza dell'Ariosto; l'oggetto della polemica è la *Poetica* di Aristotele. Il Pellegrino, il Tasso e tanti altri difendono quest'ultima con tutte le loro forze, mentre il Patrizi fece un tentativo per distruggere completamente il « dogma aristotelico » nella sua opera imponente intitolata *Della poetica*.

Dei dieci volumi progettati, solo due furono stampati nel 1586: *La deca historiale* e *La deca disputata*. Il primo è, in realtà, una storia della letteratura; perfezionando il metodo di Giraldi-Cinzio, il Patrizi costruisce sul materiale storico le sue conclusioni teoriche. I fatti storici sono per lui gli strumenti che permettono di « poter poi da queste tutte cose ritrarre e l'essenza del poeta, e i veri uffici suoi, e i veri e propri fini, e le vere e essenziali forme de' poemi, e i mezzi da condurle alla loro perfezione ».²¹

All'inizio del secondo volume, il Patrizi dichiara che, dopo la rassegna storica, si dovrebbe passare già alla composizione della poetica, ma poiché « certe dottrine a verità contrarie hanno già fisse molto alte radici », ²² è necessario ripulire prima la via che conduce alla verità. Così egli dedicò il secondo volume alla polemica, alla smentita metodica della *Poetica* di

¹⁹ *Ibid.*, I, p. 600.

²⁰ *Ibid.*, II, p. 1015.

²¹ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, ed. critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, I, Firenze 1969, p. 188.

²² *Ibid.*, II, p. 7.

Aristotele e di tutte le recenti poetiche, basate su quest'ultima, — per questo gli diede il titolo *La deca disputata*. Il bersaglio principale della sua critica è la teoria dell'imitazione, ma non risparmia neppure le altre tesi del filosofo antico.

Fino agli ultimi tempi, la storia della critica vedeva in Patrizi solo un critico acuto che — con le parole di Benedetto Croce — « sa muovere dubbi, scorgere inconseguenze, accumulare ruine; ma non sa costruire ».²³ Le altre parti costruttive della sua poetica, erano infatti rimaste sconosciute e ne siamo a conoscenza solo da quando l'instancabile Paul Oskar Kristeller trovò nel 1949 i manoscritti di altri cinque volumi del 1586-1587, che furono poi pubblicati dall'Aguzzi Barbagli nel 1969-1971. In tal modo, la grande opera del Patrizi è divenuta accessibile e può essere studiata solo nei nostri giorni.²⁴

In contrasto con l'uso generale, il Patrizi non parte dalle teorie già esistenti e dalla loro giustezza presupposta, bensì dall'« uso dei poeti » e dalla pratica così attinta.²⁵ Lo stesso metodo fu usato dal Vasari scrivendo le sue *Vite*, solo che questi non ordinò le sue constatazioni teoriche e non dovette affrontare direttamente l'autorità del grande filosofo antico. Patrizi fu però costretto a confrontare ogni tesi essenziale della poetica aristotelica con la materia storica, dimostrando in tal modo che l'« uso dei poeti » non giustifica tali tesi o le giustifica solo in parte, oppure che le regole di Aristotele sono in armonia solo con la pratica di certi poeti. Egli fa, per esempio, una critica minutissima delle opinioni relative agli obiettivi pedagogici e dilettevoli della poesia. A proposito della tesi aristotelica secondo la quale le cose devono essere raffigurate come dovrebbero essere, come lo afferma il « saccente » Scaligero, egli si chiede se Omero aveva formato Achille come un cavaliere

²³ BENEDETTO CROCE, *Francesco Patrizi e la critica della retorica antica*, in B. C., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1910, p. 308.

²⁴ Cfr. l'introduzione di Aguzzi Barbagli all'edizione citata e il saggio di LINA BOLZONI, *La « Poetica » di Francesco Patrizi da Cherso: Il progetto di un modello universale della poesia*, « Giornale Storico della Letteratura Italiana », 1974, pp. 357-382; 1975, pp. 33-56.

²⁵ PATRIZI, *ed. cit.*, II, pp. 205-206.

senza macchia e paura, o aveva raffigurato Agamennone e gli altri capi « conformemente all'ideale del buon re e del buon pastore dei popoli ». Passando in rassegna gli eroi delle opere epiche conosciute, fino al Goffredo del Tasso, egli trova che l'unico degno di esempio sarebbe l'eroe dell'epopea cavalleresca (1583) dell'insignificante Curzio Gonzaga, Fidamante, grazie alle sue virtù cavalleresche, ai suoi costumi e alla fedeltà in amore.²⁶ Per quanto riguarda il diletto che è considerato particolarmente da Castelvetro, questo « arguto spositore » di Aristotele, come vera funzione della poesia, egli fa riferimento al fatto che, inizialmente, la poesia aveva un carattere profetico, rituale, fioriva nei luoghi sacri e, nei primi tempi, sostituiva anche la filosofia e solo molto più tardi si erano sviluppati i suoi generi più popolari.²⁷ Una delle forze principali dell'argomentazione del Patrizi è che egli si appoggia sull'intera materia storica, mentre la *Poetica* di Aristotele e i suoi commentatori tenevano conto per lo più solo dell'epopea e del teatro. Benché anche il Patrizi dedichi una grande attenzione alla poesia epica nel formare la sua estetica ostile all'imitazione, pure il ruolo decisivo va ai generi non narrativi e non drammatici.

La mentalità basata sull'esperienza e sulla razionalità non oppone il Patrizi a questa o a quest'altra personalità, bensì al principio dell'autorità in genere. Mentre gli altri autori di poetica tendevano ad intraprendere, a spiegare nel modo più giusto possibile le tesi di Aristotele o di altre autorità, egli cerca invece ciò che dimostra la giustizia di esse. Allorché, per esempio, egli difende la ragione d'essere della poesia senza azione e rimprovera Aristotele per averla condannata, esce con questa frase: « Ma con quali ragioni ed argomenti? Certamente con niuni, ma con soli detti suoi, senza giamai provarli ».²⁸

La sua posizione con cui rifiutava le autorità, aveva finito per porlo in contrasto con quasi tutti i suoi contemporanei che,

²⁶ *Ibid.*, II, p. 150.

²⁷ *Ibid.*, II, p. 142.

²⁸ *Ibid.*, II, p. 128.

« uomini troppo più all'autorità che a fatti e alle ragioni credenti », considerano Aristotele loro duce, accettano come oracolo le sue dichiarazioni e, di conseguenza, fanno le loro constatazioni sui problemi letterari non come veri giudici, non come filosofi, ma come tiranni.²⁹ Egli non riesce ad essere d'accordo con il Tasso, scrive, perché questi vuol dimostrare la sua posizione con tesi di Aristotele che hanno bisogno anche esse di essere dimostrate.³⁰ Non dobbiamo naturalmente pensare che i teorici criticati dal Patrizi non facevano altro che ripetere le tesi dei classici antichi. Un Castelvetro, un Tasso ed altri avevano uno spirito innovatore coraggioso, ma, come in generale facevano gli umanisti, illustravano le loro nuove opinioni sotto la protezione delle autorità antiche, facendo riferimento a queste. Le esperienze deludenti della crisi del Rinascimento avevano però maturato in molti rappresentanti del manierismo la convinzione che gli autori antichi non danno una spiegazione soddisfacente alle cose del mondo e che quindi è necessario orientarsi autonomamente, senza un appoggio sicuro. Patrizi, che faceva parte di questi, pienamente cosciente di tale fatto, si riferisce con orgoglio alla novità del suo insegnamento, all'aver creato da sé le tesi fondamentali della sua poetica.³¹ Usando un'immagine tipicamente manierista, egli vorrebbe condurre fuori dal « cieco labirinto » i suoi lettori,³² chiarendo tali caratteristiche essenziali della poesia che si possono trovare nelle opere poetiche di ogni epoca e che sono valide unicamente per la poesia.

Il Patrizi indica l'obiettivo della poesia nella realizzazione del « mirabile ». Non nega che molte opere poetiche insegnano, altre invece dilettono, ma si tratta solo di fini secondari, contingenti che, da una parte, caratterizzano anche le opere non poetiche e, d'altra parte, non sono presenti in tutte le poesie. Questa è la ragione per cui egli dichiara che l'unico fi-

²⁹ Cfr. *ibid.*, II, pp. 91, 271, 344; III, pp. 38, 437, passim.

³⁰ *Ibid.*, II, p. 211.

³¹ *Ibid.*, II, pp. 326-327; III, 207.

³² *Ibid.*, III, p. 69.

ne, esclusivo ed universale della poesia è di creare il « mirabile » e di destare « meraviglia ».³³

La teoria espressa dal Patrizi circa il fine della poesia esclude a priori che l'essenza della poesia sia indicata nell'imitazione. Al posto dell'imitazione, egli sottolinea il carattere creatore sovrano del poeta e definisce il poema come « facitura » e il poeta come « facitore ». Il poeta fa, crea, realizza, prepara la sua creatura, la sua opera, il suo prodotto come fanno Dio, la natura e gli artigiani. Egli è capace di creare dal nulla come Dio, sviluppare una grande opera da un piccolo seme come fa la natura e cambiare la forma della materia come fa l'artigiano. E poiché egli unifica il modo di creare di tutti e tre, è il più perfetto, il « meravigliosissimo facitore » le cui opere, i cui prodotti, le cui faciture non possono essere che meravigliose.³⁴

Una simile concezione del poeta e della poesia esige una definizione dell'oggetto e dei limiti della poesia, del tutto diversa da ciò che era abituale nelle poetiche fatte seguendo le orme di Aristotele. Secondo il Patrizi, ogni tema divino, naturale ed umano può essere oggetto della poesia e, in questo campo, non può essere permessa alcuna limitazione. Una delle sue principali critiche nei confronti della teoria dell'imitazione è proprio che essa limita la tematica della poesia. Dato che si può imitare solo un'azione, una passione e un carattere, sono proprio gli oggetti più sublimi e più sapienti a rimaner fuori dalla cerchia della letteratura. La sua posizione è illustrata chiaramente dalla polemica svolta sulla questione di Omero ed Empedocle. Aristotele, infatti, aveva escluso dalla cerchia della poesia il poema didascalico cosmologico del filosofo siciliano, nonostante la sua forma in versi, perché – contrariamente ad Omero – non conteneva l'imitazione di una qualche azione. Secondo il Patrizi, invece, l'azione, la storia non fanno parte affatto delle particolarità indispensabili del poema, anzi, proprio per il suo soggetto, l'opera poetica di Empedocle deve

³³ *Ibid.*, II, pp. 341-344.

³⁴ *Ibid.*, II, pp. 112-114, 284-289.

essere giudicata superiore a quella di Omero. Infatti, mentre il soggetto di una delle opere di quest'ultimo non è altro che « uno sdegno di un barone preso contro ad un suo re, e un dolore preso per la morte di un amico » e quello dell'altra consiste in « due viaggi di due ben piccioli signoretti d'Itaca, padre e figliuolo », l'opera del primo comprende « una favola altissima della fabbrica del mondo ». ³⁵ Nello stesso modo, egli difende nei confronti dei commentatori di Aristotele, in primo luogo di Castelvetro, le epopee di Lucano, Silio Italico e di altri, che erano state criticate in quanto avevano messo in versi degli avvenimenti storici autentici invece che favole inventate, nonché Dante, il quale era stato criticato per aver mescolato alla poesia la scienza, in particolare l'astrologia. ³⁶ Da tutto ciò si può osservare la visione anti-belletristica del Patrizi e, in genere, del manierismo.

Nella poetica di Patrizi si può riconoscere, in definitiva, l'ideale di una poesia dotta, intellettuale, raffinata. I suoi contemporanei non poterono leggere il suo insegnamento, quindi non potè esercitare il suo effetto su di essi, per noi costituisce però una chiave per la loro comprensione. Patrizi, infatti, formulò teoricamente ciò che i poeti manieristi cercavano di realizzare nella pratica. Benché lo sviluppo della letteratura non abbia giustificato nei secoli successivi le teorie di Patrizi e sia avanzato piuttosto seguendo le indicazioni dei « tiranni » discepoli di Aristotele, pure merita la nostra ammirazione la coerenza, erudizione e originalità di pensiero con cui egli creò la sua teoria letteraria d'opposizione. Proclamando la libertà di soggetto, di pensiero e di forma, respingendo le regole, le autorità che limitavano la creazione poetica, egli fu in diversi punti l'antesignano della concezione letteraria del romanticismo ed ancor più delle tendenze moderne.

Colui però, che portò fino agli estremi l'opposizione ai principi aristotelici e giunse alle conclusioni più estreme a pro-

³⁵ *Ibid.*, II, pp. 135-136.

³⁶ *Ibid.*, II, pp. 139, 144; III, p. 444.

posito della libertà della poesia, fu il gigante dell'epoca, Giordano Bruno.

Questo grande martire della libertà di pensiero che si definì « academico di nulla academia » non scrisse un solo lavoro di teoria d'arte e di letteratura, dato che li considerava per lo più inutili. Le arti poetiche, infatti, si basano sempre sulle esperienze di un poeta o di un gruppo di poeti, quindi se un poeta segue le regole così formate, secondo Bruno non fa altro che imitare i suoi predecessori. L'imitazione è però cosa da scimmie; la missione del poeta è di creare, in base alla propria invenzione, qualcosa di nuovo, sino ad allora inesistente. È da questo concetto che deriva la famosa tesi, formulata nel dialogo *Degli eroici furori* (1585): « la poesia non nasce dalle regole, ... ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de vari poeti ». ³⁷ E poiché possono esservi tante specie di poeti « quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane », ³⁸ il numero di queste regole giuste è infinito. Dalla posizione di Bruno risulta univocamente quindi che la poesia non ha e non può avere delle regole universali di alcun genere.

Non ci deve quindi meravigliare il suo profondo disprezzo per ogni genere di professore, letterato, filologo e critico. Non è clemente nei confronti di questi « pedantacci », i quali credono « essi son quelli soli a' quai Saturno ha pisciato il giudizio in testa ». ³⁹ Naturalmente, inveisce principalmente contro quelle « bestie » che pretendono dai poeti il rispetto delle regole di Aristotele e vorrebbero che essi scrivano similmente ad Omero e Virgilio. I « vermi » di questo genere, che trovano in tutto qualcosa da biasimare, « non san far cosa di buono, ma son nati solamente per rodere, insporcare e stercozzar gli altrui studi e fatiche ». Infine, arriva alla formulazione del sospetto secondo il quale i critici vivono da parassiti sulle

³⁷ GIORDANO BRUNO, *Dialoghi italiani*, Firenze 1958, pp. 958-959.

³⁸ *Ibid.*, p. 960.

³⁹ GIORDANO BRUNO, *Opere italiane*, III, Bari, pp. 26-27.

opere dei poeti, e esaminano « gli altrui studi e fatiche » solo perché essi, mancando il talento e la virtù, non son capaci di creare alcunché di eminente.⁴⁰ Giordano Bruno che – secondo un suo sonetto – è coronato più degnamente dai propri pensieri che dai re, da gli imperatori, dai papi, giudicava degno di stima solo il genio creatore.⁴¹

Egli distruggeva e respingeva coerentemente tutto ciò che impediva la via ad una estetica scettica-relativista-magica. La concezione platonica della bellezza diventa ancor più astratta e inafferrabile in Bruno che non nella fase classica del Rinascimento. Allora essa si fondeva ancora con la teoria dell'armonia e della proporzione delle parti, obbediva a principi musicali e aritmetici ed era inseparabile dal culto della bellezza naturale. In Bruno, la bellezza non dispone più di simili criteri oggettivi. Di conseguenza veniamo ad apprendere che la bellezza divina « riluce ed è in tutte le cose; però non mi pare errore, d'admirarlo in tutte le cose ».⁴² La bellezza presente ovunque e in ogni cosa, forma così un « vincolo » misterioso e diventa una delle forze magiche, la cui teoria fu delineata da lui nel saggio *De vinculis in genere*, seguendo le orme di Agrippa von Nettesheim.⁴³

Egli definisce come « vincoli » energie, forze, linee di forza che dio, demoni, anima, esseri, natura, sorte, fortuna, fato creano tra di loro e tra le cose.⁴⁴ Tra questi fattori dinamici vi è anche la bellezza che può essere definita lampo, raggio, atto⁴⁵ e che, proprio per questo, è mobile, sempre variante. Così come nel sesso femminile si possono trovare innumerevoli variazioni della bellezza corporale, così anche la bellezza ha molti volti e si compone di strati innumerevoli.⁴⁶ Essa si differenzia

⁴⁰ *Dialoghi* ..., pp. 959-960.

⁴¹ *Ibid.*, p. 969.

⁴² *Ibid.*, p. 1078.

⁴³ IORDANI BRUNI NOLANI, *Opera Latina conscripta*, III, Firenze 1891, pp. 635-700.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 655.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 684.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 660.

però non soltanto in base ai suoi generi, ma anche alla persona che la recepisce: per la scimmia è bella la scimmia, per la cavalla lo stallone, non c'è nulla che possa piacere ugualmente a tutti.⁴⁷ Nella concezione della bellezza, secondo Bruno, non rimane quindi alcun punto di riferimento, tutto diventa relativo; la bellezza è « indefinibile e indescrivibile ».⁴⁸ Ha ragione Robert Klein: « c'est une esthétique générale de la fascination, portée à son point extrême, et qui, prise à la lettre, excluerait la possibilité même d'une théorie de l'art ».⁴⁹

E questo è il punto finale dell'estetica manierista antiaristotelica. Nel periodo di maggior splendore del Rinascimento, il contrasto tra genio e regola, creazione ed imitazione, bellezza e realtà era sconosciuto. Dopo che quest'armonia fu turbata, il manierismo si impegnò nella difesa della libertà artistica, dichiarando guerra alle autorità, cancellando le regole, e voltando le spalle alla realtà. La sua simpatica lotta per la libertà artistica ed intellettuale, combattuta contro il conservativismo, la pedanteria, il dottrinarismo, conduceva però in un vicolo cieco. Il suo tentativo di creare la concezione esageratamente individualista dell'arte, che negava e disprezzava il suo ruolo sociale e respingeva ogni ingerenza e legge, aveva finito per condurre alla liquidazione anche dei propri ideali e della propria teoria. Giordano Bruno era coerente: l'estetica manierista, se non voleva decadere in un accademismo inaridito, poteva sfociare solo nello scetticismo e nel relativismo.

La lotta antiaristotelica dei critici manieristi ha regalato un capitolo magnifico alla storia del pensiero estetico, ma questa lotta aveva finito per fallire. Perché è vero che nella fase del Rinascimento avanzato dobbiamo ai manieristi i maggiori risultati artistici, letterari e filosofici, pure, a lungo termine furono gli avversari, spesso ottusi, i promotori del barocco a spianare la via dello sviluppo futuro. Solo la letteratura e l'arte del manierismo riuscì ad esprimere ad un alto livello l'u-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 659.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 663.

⁴⁹ ROBERT KLEIN, *La forme et l'intelligible*, in *Umanesimo e simbolismo*, Padova 1958, p. 113.

niverso affettivo della crisi del tardo Cinquecento, il disorientamento dell'individuo liberato dal Rinascimento, la difesa convulsa dei diritti dello spirito e della bellezza, l'attaccamento agli ideali umanistici e la delusione che questi avevano finito per provocare. Il ruolo dell'arte non può, però, essere limitato alla creazione di capolavori rinchiusi in un museo spirituale, accessibili solo a pochi eletti. L'arte e la letteratura sono parte anche dell'attività sociale quotidiana, sono presenti in tutti i settori della vita e non hanno solo il compito di svelare i misteri della vita, ma anche di esercitare il loro effetto diretto, di essere utili, di servire fini pratici. Per affrontare i problemi di una letteratura e di un'arte di questo genere, che può essere considerata socialmente utile, Aristotele ha dimostrato di essere la migliore guida. Questo è ciò che non ha perso di vista il campo degli avversari dell'arte manierista e dei polemisti dei critici manieristi.