

TIBOR KLANICZAY

LA FORMAZIONE DELLA POETICA  
E DELLA TEORIA D'ARTE DEL BAROCCO



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MCMLXXIX

TIBOR KLANICZAY

## LA FORMAZIONE DELLA POETICA E DELLA TEORIA D'ARTE DEL BAROCCO

**A**NCORA oggi non esiste una posizione unanime sulla questione della formazione dell'estetica del barocco. Non pochi teorici dell'arte o della letteratura del tardo Cinquecento, e persino del Seicento vengono annoverati o nella categoria del barocco o in quella del manierismo e, in base alle loro opere, si crede di individuare la teoria or di questo, or di quello stile. Vorrei ora intervenire a questa polemica, proponendo alcune precisazioni a proposito della formazione della teoria della letteratura e dell'arte barocca.

È difficile classificare la letteratura critica estremamente ricca della seconda metà del sec. XVI, dato che le posizioni si mescolano continuamente ed anche le opinioni dei singoli autori cambiano frequentemente.<sup>1</sup> Tuttavia, già verso la metà del secolo si

---

<sup>1</sup> In generale, mi riferisco alle opere seguenti: G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino 1920; E. PANOFKY, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924 (*Idea*. Contributo alla storia dell'estetica, Firenze 1952); J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924 (*La letteratura artistica*, Firenze 1935); Sir. A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940; V. HALL, *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, New York 1945; A. BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952 («*Beihäfte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*», 94); C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959; P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I-III, Bari 1960-1962 (*Scrittori d'Italia*, 219, 221, 222); B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I-II, Chicago 1961; B. HATHAWAY, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca-New York 1962; R. MONTANO, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli 1962; E. SPINA BARELLI, *Teoria e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Milano 1966; B. WEINBERG, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, I-III, Bari 1970-1972 (*Scrittori d'Ita-*

separa una tendenza libera, che si discosta dalle norme, si allontana dall'armonia classica, che introduce ardite innovazioni formali e proclama la libertà di creazione e il diritto del talento e, dall'altra parte, una tendenza classicheggiante che riconosce Aristotele come somma autorità, che proclama il principio dell'imitazione e sottolinea la funzione morale dell'arte e della letteratura.

Nella prima tendenza noi vediamo i battistrada della teoria del manierismo, tra cui possiamo annoverare tra gli altri Giambattista Giraldi-Cinzio, Sperone Speroni nella critica letteraria e Giorgio Vasari, Vincenzo Danti ed altri nella critica dell'arte. Fu appunto seguendo le loro tracce e perfezionando i loro principi e punti di vista, che negli anni 1580 Francesco Patrizi elaborò poi la nuova teoria manierista della poesia e Giovan Paolo Lomazzo quella dell'arte figurativa. Contemporaneamente a loro, Giordano Bruno trasse già le conclusioni definitive dell'estetica manierista con la negazione di ogni norma e con la relativizzazione integrale, con l'interpretazione magica della categoria della bellezza. Di fronte a loro, l'altra tendenza che in un primo tempo sembrava conservatrice e tra i cui portavoce negli anni '50 ricordiamo Benedetto Varchi, Sebastiano Minturno, Lodovico Dolce, si batté contro ogni aspirazione innovatrice e contro ogni deviazione dalle norme aristoteliche e dalla fedeltà alla natura. Tra i loro bersagli, ricordiamo di opere quale *l'Orlando Furioso* che si differenziava essenzialmente dalle epopee classiche o il *Giudizio universale*, che trascurava ogni genere di legame iconografico tradizionale. Ben presto, questa critica aristotelica-accademica si fuse con la critica controriformistica, come è dimostrato dal dialogo di Giovanni Andrea Gilio contro Michelangelo.

È proprio in quest'ultima tendenza, nella critica normativa, classicistica e controriformistica che possiamo individuare la preparazione della teoria letteraria ed artistica del barocco. La difesa delle norme, l'accento fondamentale sugli aspetti contenutistici, l'individuazione del ruolo sociale dell'arte e della letteratura erano i punti stabili, intorno ai quali poté svilupparsi la teoria della letteratura e dell'arte barocca.

Se vogliamo delineare l'insieme degli autori, delle opere, delle opinioni indicative nella direzione del barocco, osservando ciò che

---

lia, 247, 248, 253); C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. « Idea del tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971.

li separa nel modo più spiccato ed unitario dai critici e dai teorici manieristi, dobbiamo mettere l'accento su due aspetti fondamentali. Il primo è il rispetto delle norme, delle autorità, in particolare l'accettazione delle tesi di Aristotele e in genere la fedeltà al principio dell'imitazione; l'altro è la coscienza dell'importanza sociale dell'arte e le conclusioni che ne derivano. Mentre i manieristi destinavano le loro opere ad una « élite » competente e, nel segno della libertà dell'arte, non si preoccupavano del loro effetto sociale, non cercavano di rendere comprensibili le loro opere, ma volevano provocare solo ammirazione, i preparatori del barocco invece proclamavano univocamente il principio della comprensibilità, dato che essi consideravano la letteratura e l'arte come un'attività che esercita in ogni modo il suo effetto su un pubblico più vasto, sia che attribuissero loro un ruolo educativo e propagandistico, sia che fossero destinati esclusivamente al diletto e alla ricreazione. Andrea Gilio che aveva messo la pittura al servizio della propaganda controriformista e aveva mostrato tanto poca comprensione nei confronti del *Giudizio universale* di Michelangelo, aveva criticato gli affreschi del Vasari nel palazzo della Cancelleria di Roma, dicendo che « per bene intendere ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o 'l commento ». Al ragionamento secondo cui tali opere venivano fatte per i letterati e i nobili e non per la plebe ignorante, egli rispose: « tanto fa a me vedere una pittura non sapendo che si sia, quanto a sentire parlare un barbaro non intendendo che si dica, o leggere un libro non sapendo di che si tratti ... La cosa tanto è bella, quanto è chiara e aperta ».<sup>2</sup> Anche il giovane Tasso, secondo il quale la poesia doveva servire al diletto, giunse ad una conclusione analoga, affermando che la comprensione dei *concetti* oscuri e difficili richiedono fatica, il che rende impossibile il diletto.

Parla il poeta non a dotti solo, - scrisse - ma al popolo, come l'oratore; e però siano i suoi concetti popolari: popolari chiamo non quai il popolo gli usa ordinariamente, ma tali, che al popolo siano intelligibili (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, 1565).<sup>3</sup>

Per quanto riguarda i problemi contenutistici della poesia e dell'arte, non troviamo affatto lo stesso accordo tra i teorici dei

<sup>2</sup> BAROCCHI, *ed. cit.*, II, pp. 98-99.

<sup>3</sup> V. WEINBERG, *A History ...*, I, p. 177.

fini propagandistici, educativi e quelli favorevoli al diletto. Nell'ambito della stessa concezione aristotelica si erano formate due tendenze: una più severa e una più liberale: la prima respingeva ogni cosa che non era espressamente al servizio dei fini ecclesiastici e statali; la seconda, invece, tollerava ogni divertimento e godimento artistico che non offendeva apertamente l'insegnamento della Chiesa o il potere temporale.

Un rappresentante tipico della « linea dura » fu il cardinale Gabriele Paleotti che pubblicò nel 1582 i primi due tomi del suo grande manuale intitolato *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*.<sup>4</sup> In questo, trascurando completamente ogni aspetto specificamente artistico, egli discute i problemi della pittura religiosa esclusivamente dal punto di vista iconografico e della devozione. La sua attenzione è concentrata sul modo con cui il pittore può ottenere nel modo migliore l'effetto desiderato dalla Chiesa. Secondo lui, le sofferenze di Cristo, i martirii devono essere raffigurati nella loro cruda realtà affinché, alla loro vista, gli spettatori provino una profonda commozione e prorompano in pianto. Di fronte all'intellettualismo dell'arte manierista egli esige quindi un'arte emozionale e naturalistica gettando le basi teoriche della pittura religiosa barocca.<sup>5</sup> Paleotti non si limita però a prescrivere, ma proibisce anche: nel terzo volume della sua opera, di cui purtroppo ci è rimasto solo il sommario, inveisce contro la pittura indecente, lasciva, compresa ivi ogni raffigurazione del corpo nudo.<sup>6</sup> Una posizione ancor più intransigente è rappresentata dal gesuita Antonio Possevino che, nel suo libro intitolato *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593) giudica inaccettabile ogni poesia ed arte che non sia di spirito cristiano. Egli vieta non solo le storie vanitose e i temi d'amore, nonché la raffigurazione della nudità e delle divinità pagane, ma respinge sommariamente anche i capolavori classici dell'era antica pagana.<sup>7</sup>

Tutto ciò non rimase un pio desiderio: le autorità ecclesiastiche fecero tutto il possibile per far valere gli obiettivi della politica artistica della controriforma. Si affermò la censura e lavorò

<sup>4</sup> Edizione moderna in BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 117-503.

<sup>5</sup> Cfr. BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 541-542; A. HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, p. 76.

<sup>6</sup> BAROCCHI, *ed. cit.*, II, pp. 504-506

<sup>7</sup> WEINBERG, *A History ...*, I, pp. 335-338.

attivamente l'inquisizione.<sup>8</sup> I progetti delle opere artistiche furono esaminati preventivamente dal punto di vista del contenuto religioso e della fedeltà alla Bibbia e ciò costringeva a priori i pittori ad una certa autocensura; più di una volta furono richiamati alla loro responsabilità alla fine. L'inquisizione citò Paolo Veronese poiché nel suo grandioso *Convito nella casa di Levi* egli dipinse cani, nani, un buffone, un pappagallo, un servo dal naso sanguinante, cioè dei dettagli non compresi nella Bibbia e comunque indegni del tema religioso.<sup>9</sup> Vi fu un tempo in cui si parlò seriamente di raschiar via il *Giudizio universale* di Michelangelo, fortunatamente si accontentarono in seguito di dipingere dei veli sui numerosi pudendi. La pressione interna ed esterna che colpiva i poeti e gli artisti indusse diversi di loro ad autocritiche spettacolose. Così, per esempio, Lorenzo Gambara, piuttosto insignificante come poeta, fu convinto proprio dal Possevino a rompere con la poesia profana e a scrivere la sua autocritica nel suo *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576). In questo, egli giudica meritevoli del rogo le sue poesie profane giovanili, poiché non servivano l'unico fine accettabile della poesia: la gloria di Dio e la salute dell'anima umana, bensì la brama fatua della fama terrestre.<sup>10</sup> Anche l'eccellente scultore manierista Bartolomeo Ammannati rinnegò il suo passato artistico nella lettera indirizzata all'Accademia del Disegno di Firenze, esprimendo il suo « continuo e amarissimo dolore e pentimento » per aver modellato durante la sua vita tanti corpi nudi (*Lettera agli Accademici del Disegno*, 1582).<sup>11</sup>

Mentre Possevino e i suoi compagni misero la letteratura al servizio della Chiesa, Giason Denores cercò di porla al servizio dello Stato. Il titolo stesso della sua opera maggiore *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale et civile, et da' governatori delle repubbliche* (1586)<sup>12</sup> ci rivela come egli avesse subordinato la letteratura direttamente all'ideologia di Stato e ai dirigenti della Repubblica e, in questo stesso spirito, scrisse la sua *Poetica* (1588), nonché l'*Apologia* (1590), in risposta all'attacco sferrato contro il *Discorso*. Secondo lui, la funzione e il

<sup>8</sup> BLUNT, *op. cit.*, pp. 105-106.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>10</sup> Edizione moderna in WEINBERG, *Trattati ...*, III, pp. 205-234.

<sup>11</sup> Edizione moderna in BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 115-123.

<sup>12</sup> Edizione moderna in WEINBERG, *Trattati ...*, III, pp. 373-419.

fine della letteratura consistono nell'educare bravi cittadini, soddisfatti dell'ordine statale.<sup>13</sup> Di conseguenza, hanno ragione di essere solo i generi capaci di favorire tale fine e questi sono, secondo Aristotele, la tragedia, la commedia e l'epopea. La tragedia, infatti, trattiene gli spettatori dai fatti illegali e li purga dei moti nocivi; la commedia rende ridicolo tutto ciò che turba la loro quiete e la loro pace, spingendoli in tal modo a salvaguardare l'ordine ben regolato della repubblica, mentre l'epopea contribuisce ad « accender gli ascoltanti all'amor, e al desiderio d'imitar l'imprese magnanime e gloriose de' gran personaggi, e de' buoni, e legittimi principi ». <sup>14</sup> Le altre forme letterarie – compresa anche la poesia lirica tanto stimata dai manieristi! – sono inutili o direttamente nocive, quindi da evitare.

Con l'operato di Denores, trovarono il loro completamento gli elementi contenutistici-ideologici della tendenza militante del barocco. Ma il suo estremismo, il rifiuto e il divieto delle opere letterarie che non servono direttamente i fini dello Stato avevano reso insostenibile la posizione di Denores anche dal punto di vista del barocco stesso. È caratteristico il fatto che il suo oppositore non fu un critico manierista, bensì il promotore letterario della tendenza edonista del barocco, Battista Guarini, autore del *Pastor fido* (1585). La comparsa del nuovo genere non sancito da Aristotele, il mondo pastorale posto al di fuori della società borghese provocò immediatamente la collera di Denores. Egli incluse la sua critica già nel *Discorso* pubblicato nel 1586, al quale il Guarini rispose ben presto (*Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie, et le pastorali in un suo discorso di poesia*, 1588).

Lo scritto polemico del Guarini è uno dei documenti più importanti dell'ala liberale della concezione letteraria barocca in via di formazione. Questa tendenza che indicava il fine della letteratura non nella pedagogia ecclesiastica e civile, bensì nel diletto e nel piacere estetico, ebbe inizio con il commento della *Poetica* di Lodovico Castelvetro, pubblicato nel 1570. Castelvetro interpretava l'insegnamento dell'imitazione di Aristotele come una conferma delle belle lettere, opponendosi così non solo ai teorici manieristi, ma anche agli interpreti unilateralmente moralisti della poetica aristotelica. Questa posizione fu poi sviluppata nella sua

<sup>13</sup> HALL, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

parafrasi della *Poetica* da Antonio Riccoboni, secondo il quale il fine della letteratura era la « fabulosa delectatio », elevando così la poesia nel mondo delle illusioni, in una realtà sognata, elaborando così una delle tesi fondamentali dell'estetica barocca. (*Poetica Aristotelis ... latine conversa*, 1587).<sup>15</sup> Questa fu la via seguita anche da Battista Guarini nella polemica con Denores, in cui cercò di liberare la poesia da ogni zavorra morale. Secondo la sua esposizione, pure basata su Aristotele, non è necessario attenderci l'insegnamento morale dall'effetto sconvolgente dell'arte, dato che « i precetti santissimi della nostra religione » lo assicurano molto più efficacemente.<sup>16</sup> Con la sua pastorale e con il suo saggio, Guarini assicurò definitivamente il diritto di cittadinanza alla letteratura barocca edonista che non si opponeva alla chiesa e allo stato, ne accettava l'autorità, pur non impegnandosi al loro servizio diretto.

L'opera del più grande scrittore dell'epoca, quella del Tasso, occupa un posto particolare nello sviluppo della teoria aristotelica della letteratura e dell'arte che aprì la strada al barocco. Egli accettò senza riserve le tesi fondamentali della *Poetica* di Aristotele e, appoggiandosi ad esse, elaborò la teoria del poema eroico barocco (*Discorsi ... del poema eroico*). Egli fu però ben lontano dal dogmatismo abituale e dalla rigidità meschina dei commentatori di Aristotele. Proclamò la funzione dilettevole della poesia, senza negarne il fine istruttivo; anzi diede posto anche alla *meraviglia* dei manieristi: l'effetto didattico dell'epopea secondo lui si afferma tramite la meraviglia. Con tutto ciò, non possiamo dubitare che l'ideale del Tasso fosse il poema eroico cristiano, conforme alle norme aristoteliche e alle tradizioni dell'epopea classica, penetrato dagli ideali della controriforma, quello cioè che noi oggi definiamo l'epopea barocca. Nonostante i suoi sforzi, però, la *Gerusalemme liberata*, non fu come egli l'aveva voluta.

Questo può essere considerato soggettivamente un insuccesso, ma in realtà è la prova della genialità del poeta e, nello stesso tempo, il trionfo del manierismo. Negli anni 1570, Tasso non fu capace di scrivere una vera epopea barocca. Per far così, avrebbe dovuto disporre del senso di sicurezza dei gesuiti, mentre invece la sua vita fu piena di dubbi, di ansie, di contraddizioni insolubili. Egli avrebbe potuto scrivere un'epopea barocca solo se si fosse

<sup>15</sup> Cfr. Buck, *op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

impegnato senza alcuna riserva a fianco delle forze che formavano il nuovo mondo barocco con i divieti, con l'inquisizione e con il rogo. Egli però era profondamente radicato nella cultura rinascimentale e non poteva rinnegarla; non poteva rinunciare ai sentimenti di questo mondo, all'amore per la bellezza, all'immortalità poetica. Egli riuscì ad immettersi nella corrente del barocco in via di sviluppo come teorico, ma non come poeta. Fu così che una delle più grandi opere poetiche del manierismo nacque dalla penna dell'avversario dell'estetica manierista, del teorico aristotelico, barocco.<sup>17</sup>

I critici scoprirono ben presto questa strana contraddizione. Solo in un primo momento certuni, come per esempio Camillo Pellegrini, poterono credere che fosse nato il poema eroico corrispondente agli ideali classici, in opposizione al *romanzo*, considerato come una via sbagliata. Il sagace amico e interlocutore, Francesco Patrizi si accorse con non poca malizia che la *Gerusalemme* non rispecchiava le opinioni poetiche dell'autore, bensì le sue. Nel *Trimerone*, allegato al secondo volume della sua poetica, in cui polemizzava con il Tasso, dimostrò che il poema non aveva nulla, o comunque ben poco a che fare con Aristotele ed Omero.<sup>18</sup> Mentre però, agli occhi del Patrizi questo era un merito del Tasso,<sup>19</sup> altri presero a condannarlo proprio per questo, e a scrivere critiche prive di comprensione. Fu così che la *Gerusalemme liberata* divenne lo spartiacque tra la concezione estetica manierista e quella barocca, in cui – in modo strano – il disgraziato autore finì per trovarsi nello stesso campo dei critici della sua opera. Essendo un teorico dotto della letteratura, fu costretto infine a riconoscere che la sua opera non corrispondeva né dal punto di vista ideologico, né da quello formale agli ideali che voleva seguire. Proprio per questo decise la dolorosa rielaborazione della sua opera. Egli terminò la *Gerusalemme conquistata* il cui carattere barocco classicheggiante è indiscutibile; essa però è solo l'ombra dell'originale e l'autore ne morì.

È superfluo occuparci qui delle critiche degli accademici pedanti che chiedevano conto delle norme classiche. Dalla parte del

<sup>17</sup> A proposito del manierismo del Tasso: FERRUCCIO ULIVI, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze 1966, pp. 186-259.

<sup>18</sup> F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, ed. critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, II, Firenze 1970, p. 197.

<sup>19</sup> *Ibid.*, II, p. 230.

barocco, Tasso ha un unico vero critico, degno di lui: il Galilei, superiore ad ogni meschinità.<sup>20</sup> Le sue *Considerazioni al Tasso* sono le critiche contemporanee forse più felici non solo dell'opera tassiana, ma in generale anche del manierismo.<sup>21</sup> Benché non si possa essere d'accordo con il suo giudizio sul Tasso, è indiscutibile che egli raccolse con un'accortezza sorprendente gli elementi e le particolarità della *Gerusalemme liberata* che noi consideriamo oggi come gli aspetti caratteristici del manierismo. A proposito della poesia e della pittura manierista, e nello stesso tempo del gusto barocco di Galilei, quanto rivelante è il suo giudizio secondo cui il racconto del Tasso è

più presto una pittura intarsiata che colorita a olio; perché essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente, che non restino i lor confini taglienti, e ... rendono per necessità le loro figure secche, crude, senza tendenza e rilievo.<sup>22</sup>

Egli menziona l'oscurità del testo, l'inclusione frequente di curiosità e di aspetti esotici, la mancanza di semplicità, opponendo a tutto ciò la chiarezza dell'Ariosto, la pompa dei suoi colori, la purezza della sua lingua e delle sue espressioni.<sup>23</sup> Ecco che la concezione barocca matura, liberatasi dai pregiudizi, dall'ombra delle autorità, dalla iniziale rigidità contenutistica e formale, ritorna all'apogeo del Rinascimento e ne riconosce i valori. Galilei era capace di ammirare nello stesso tempo l'Ariosto rinascimentale e il più grande poeta barocco italiano, Marino, che seguiva le orme indicate da Guarini. Ariosto e Marino rappresentavano due epoche diverse, due stili differenti, ma concordavano nel senso che erano giunti in un momento maturo, avevano potuto sviluppare liberamente il loro talento e raffigurare il mondo in tutta la sua ricchezza, pompa e bellezza. Il Tasso geniale e travagliato, si differenziava da ambedue; le dissonanze e le deformazioni della sua opera, che esprimevano una verità poetica più profonda, ri-

---

<sup>20</sup> E. PANOFSKY, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954; D. DELLA TERZA, *Galileo Letterato: «Considerazioni al Tasso»*, «Rassegna della Letteratura Italiana», 1965, pp. 77-91.

<sup>21</sup> G. GALILEI, *Scritti di critica letteraria*, ed. Enrico Mestica, Torino 1906, pp. 47-172.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 57.

masero estranee al gusto barocco che si sviluppava trionfalmente.

Eppure il barocco non fu solo un avversario, un rivale del manierismo che finì per rimanere fortunatamente a galla, ma anche il valorizzatore di molte sue conquiste e innovazioni tecniche e formali. Non appena la politica controriformistica che aprì la strada al barocco divenne meno rigida e nel momento in cui prese ad affermarsi più vigorosamente la tendenza edonistica che esprimeva il nuovo sentimento barocco, molti elementi del manierismo furono assorbiti dallo stile barocco dominante. L'assimilazione nel barocco di certe particolarità del manierismo e l'immissione nelle immagini manieriste del contenuto barocco si registrarono nell'arte e nella letteratura così come nella loro teoria. In quest'ultimo campo, le opere di Iacopo Mazzoni e di Federico Zuccari significarono la svolta decisiva.

La letteratura critica degli ultimi decenni considera generalmente le opere teoriche di Mazzoni e Zuccari come le opere più importanti della teoria della letteratura e dell'arte del manierismo.<sup>24</sup> Ciò è fondamentalmente errato, dato che i riscontri con certe tesi dell'estetica manierista si presentano nelle loro opere solo nell'ambito di una nuova teoria del barocco, subordinate ad essa od inserendosi in essa.<sup>25</sup> Il loro merito consiste principalmente nel fatto di aver aperto le porte dell'estetica barocca e, nell'ambito della nuova concezione, di aver legalizzato tutto ciò che era accettabile e tollerabile delle teorie manieriste dal punto di vista della nuova concezione del mondo e dell'assetto sociale del barocco. Il loro ecletticismo filosofico facilitò ad essi il compito, dato che ambedue si appoggiavano su considerazioni platoniche e aristoteliche, nonché sui rapporti personali ed amichevoli con i loro contemporanei manieristi e, nel caso di Zuccari, sulla propria pratica pittorica manierista. D'altra parte, ambedue erano seguaci tenaci dell'ideologia e della politica della chiesa rinnovata, anzi, a proposito del Mazzoni, Giuseppe Toffanin – forse con una certa esagerazione – afferma che egli fu « un campione risoluto del-

---

<sup>24</sup> Marcel Raymond considera Mazzoni come teorico del manierismo: *Aux frontières du maniérisme et du baroque*, « Baroque » (Montauban), III, 1969, p. 80. Zuccari è trattato come teorico del manierismo nella storia dell'arte a partire dall'Idea del Panofsky. Vedi, soprattutto l'interpretazione erronea di RENÉ HOCHE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957, pp. 47-51

<sup>25</sup> MONTANO, *op. cit.*, p. 227 sottolinea giustamente il carattere barocco della teoria di Zuccari.

l'estrema destra e dell'inquisizione»,<sup>26</sup> mentre la teoria artistica dello Zuccari era una speculazione neoscolastica che si basava su S. Tommaso d'Aquino.<sup>27</sup>

L'attività critica ed estetica del Mazzoni si collegava alla polemica a proposito della valutazione di Dante. La *Divina commedia* non era tra le opere poetiche più riconosciute nel Rinascimento, Petrarca era considerato il sommo poeta, mentre Dante era giudicato piuttosto un filosofo.<sup>28</sup> Il capolavoro del grande poeta fu giudicato biasimevole particolarmente dal punto di vista dell'aristotelismo letterario che andava rafforzandosi verso la metà del sec. XVI, dato che non era difficile condannarlo se si pretendeva il rispetto pedante delle norme aristoteliche. Così, allo stesso modo dell'Ariosto e di Michelangelo, che – secondo Vasari – stigmatava altamente i *concetti* e le invenzioni di Dante, anche l'Alighieri divenne il bersaglio della critica classicistica.<sup>29</sup> Per quanto la teoria basata sulla *Poetica* di Aristotele servisse la tendenza controriformistica, nel caso di Dante andò troppo oltre, dato che l'opera del poeta-teologo immortale e il suo ricordo poterono servire molto bene le aspirazioni volte a mettere la letteratura al servizio di fini religiosi.<sup>30</sup> Per questa ragione, la polemica su Dante che si sviluppò negli anni 1570 e '80 si svolse nell'ambito della tendenza che preparava il barocco. Sebbene anche il Patrizi, rappresentante della posizione manierista, avesse preso posizione a fianco di Dante contro la critica aristotelica, i precursori del barocco erano i maggiormente interessati a difendere la *Divina Commedia*, ad elevarla a modello e a fare di Dante un sacro poeta.

L'opera monumentale di Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante* (1587), il cui secondo volume fu pubblicato solo un secolo dopo (1688), fu il lavoro più duraturo di questa polemica.<sup>31</sup> Infatti, la difesa della *Comedia* costrinse l'autore a rivedere le posizioni poetiche normative e a giungere a nuove considerazioni teoriche. In questo processo, non poteva trascurare diverse tesi e categorie formate dall'estetica manierista, così per esempio l'indicazione del *mirabile* come fine della poesia. Natural-

<sup>26</sup> TOFFANIN, *op. cit.*, p. 165.

<sup>27</sup> PANOFKY, *Idea ...*, pp. 47-50.

<sup>28</sup> WEINBERG, *A History ...*, II, pp. 822-823.

<sup>29</sup> *Ibid.*, II, pp. 831-833.

<sup>30</sup> *Ibid.*, II, p. 875.

<sup>31</sup> Vedi la presentazione dettagliata di HATHAWAY, *op. cit.*

mente egli non lo oppose rigidamente alla funzione didattica della poesia, come fece il Patrizi, ma comprese giustamente che il capolavoro di Dante non può essere affrontato unicamente in base alla sua utilità pedagogica. Egli si differenzia dal Patrizi anche perché, mentre quest'ultimo fa derivare il mirabile dal miscuglio dei livelli logici del credibile e dell'incredibile, considera il *mirabile* accettabile nella poesia solo nei limiti della credibilità, rivelando così una differenza decisiva tra la concezione manierista e quella del barocco. L'arte barocca, dato che vuole esercitare un effetto, non supera possibilmente mai i limiti della credibilità o, comunque, si sforza di rendere accettabile l'incredibile tramite l'illusione o l'interpretazione allegorica. Per giustificare Dante, il Mazzoni formula questi principi fondamentali del barocco e definisce la forza che crea il « credibile meraviglioso ». Egli indica tale capacità nell'immaginazione poetica, allontanandosi in tal modo dalla rigidità della concezione dell'imitazione come anche dalle teorie manieriste, che facevano derivare la poesia dall'attività intellettuale, speculativa. Infatti, è diverso il contenuto della sua *alta fantasia* – nozione prestata da Dante – da quello della *fantasia idea*, categoria dei manieristi. Mentre quest'ultima è il risultato di una dotta invenzione, l'*alta fantasia* del Mazzoni è il corrispondente del sogno e della visione, tanto care al barocco.<sup>32</sup>

Una posizione più o meno analoga a quella del Mazzoni fu presa dal festeggiato pittore manierista, Federico Zuccari che, dal punto di vista del contenuto, si era sempre adeguato alla linea ufficiale del periodo successivo al concilio tridentino. Fu grazie a questo suo atteggiamento che divenne il « principe » dell'Accademia di San Luca, l'accademia artistica romana che funzionava sotto l'egida della Santa Sede. Come tale, egli cercò di determinare anche teoricamente l'indirizzo a seguire della pittura, nel quadro dei discorsi pronunciati nelle sedute dell'accademia. I protocolli delle riunioni furono pubblicati dal segretario dell'accademia, Romano Alberti,<sup>33</sup> nella raccolta intitolata *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (1594). Qui possiamo leggere il famoso discorso di Zuccari, pronunciato il 17 gennaio 1594, che riassumeva i punti cardinali della sua teoria, discorso che – secondo Alberti – destò grande meraviglia e che non fu compreso dagli accademici. In seguito,

<sup>32</sup> Cfr. HATHAWAY, *op. cit.*, pp. 355-389.

<sup>33</sup> Cfr. BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 394-397, 411-412.

illustrò dettagliatamente i suoi insegnamenti nel libro *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), fondendo felicemente l'ideologia barocca con le tradizioni artistiche del manierismo.<sup>34</sup>

Zuccari polemizza con l'intellettualismo di Vasari, Lomazzo e Armenini, ma nello stesso tempo respinge anche la concezione che voleva ridurre l'arte alla semplice imitazione della natura.<sup>35</sup> Pur professando il principio dell'imitazione, secondo lui il pittore può imitare non solo le cose naturali, ma anche quelle artificiali, nonché i giochi della fantasia.<sup>36</sup> Riconoscendo il ruolo dell'immaginazione e della fantasia, si avvicina alla posizione del Mazzone; anzi egli giudica accettabile ogni capriccio artistico, ma applicato solo modestamente, come elemento complementare, nei limiti della comprensibilità.<sup>37</sup> Il suo ideale era quindi l'arte visionaria barocca, che assicurasse il posto anche alle conquiste formali manieriste e che assolvesse anche ad una funzione didattica. Cercò quindi di assicurarle le basi teoriche, ponendo al centro della sua concezione la tesi neoscolastica sul « disegno interno » che corrispondeva all'*idea* e al *concetto* dei manieristi.<sup>38</sup> Anche Zuccari, similmente ai manieristi, parte dalla supposizione che la forma visibile, lo schema dell'opera artistica, vale a dire il « disegno esterno » è preceduto da una prefigurazione nel cervello dell'artista; egli però non la considera come prodotto del *furore* o come creazione sovrana dell'intelletto umano alla stregua dei manieristi, e neppure come un piano pratico, formato in base allo studio dei dottori della teologia e del Vangelo, come facevano i teorici controriformisti, bensì come la « scintilla della divinità », l'immagine ricevuta oggettivamente da Dio. Questo fattore aprioristico, metafisico è da lui denominato *disegno interno*, a cui sono subordinati l'intelletto e i sensi che collaborano insieme alla trasformazione del « disegno interno » in « disegno esterno ». Zuc-

<sup>34</sup> Edizione fac-simile di ambedue le opere: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961. Dalla recente letteratura vedi: M. ACCOMANDO, *Le opere teoriche di Federico Zuccari*, « Convivium », 1966, pp. 616-624.

<sup>35</sup> *Origine ...*, pp. 18-19; *Idea ...*, I, p. 52.

<sup>36</sup> La pittura « non solo imita la natura ma insieme tutti i concetti, e tutte l'opere artificiali e tutte l'immaginazioni intellettive ». (*Origine ...*, p. 24).

<sup>37</sup> *Idea ...*, II, p. 17.

<sup>38</sup> « Se vogliamo più cimpriamente e comunemente dichiarare il nome di questo Disegno interno, diremo ch'è il concetto, e l'Idea che per conoscere e operare forma che si sia ». (Cfr. SPINA BARELLI, *op. cit.*, p. 30).

cari riconduce quindi l'arte a principi religiosi strettamente ortodossi, lasciando però ampio campo all'iniziativa creativa.<sup>39</sup>

Dalle polemiche critiche ed estetiche della seconda metà del sec. XVI, si sviluppò quindi gradualmente la teoria della nuova arte universale, il barocco. Il manierismo dovette soccombere in questa battaglia, ma numerosi suoi risultati furono tramandati nella teoria della letteratura e dell'arte della nuova epoca, non ultimamente per merito di Mazzoni e Zuccari.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 48-51; ACCOMANDO, *op. cit.*, pp. 618-619.

<sup>40</sup> È utile di citare la formulazione particolarmente felice dell'essenza della questione, la constatazione di E. B. O. Bergerhoff: «Mannerism is expressive deviation from the norm: Baroque is the return to the norm, but with some of emotional colour of Mannerism carried along and assimilated». (*Mannerism and Baroque: a simple Plea*, in *Comparative Literature*, 1953, pp. 323-311).