

MANIÉRISME ET BAROQUE, CONSIDÉRÉS SOUS L'ASPECT DE LA TRADITION ET INNOVATION

Tibor Klaniczay

Depuis plusieurs dizaines d'années une discussion s'efforce de préciser les rapports entre maniérisme et baroque, et leur rôle respectif dans l'évolution de la littérature. Cette communication ne peut se proposer d'offrir une vue d'ensemble des prises de positions extrêmement nombreuses et contradictoires sur le sujet, mais il faut y mettre de l'ordre dans un certain sens avant d'engager un débat sur le fond. Tout d'abord nous constatons que les opinions divergentes concordent *grosso modo* sur deux points au moins, ce qui permet de restreindre le terrain de la discussion.

Pour commencer, il est généralement admis, ou censé l'être, que les phénomènes ou les caractéristiques désignés par les termes maniérisme et baroque existent ou pour mieux dire existaient à une époque donnée de l'histoire et donc sont non seulement utiles, mais aussi indispensables dans l'étude de l'histoire des arts et de la littérature. Il est vrai que certains savants prétendent—entre autres l'un des plus éminents spécialistes des études du baroque, M. Jean Rousset—que le terme "baroque" n'a d'autre raison d'être qu'une utilité conceptuelle et verbale, du moins en ce qui concerne la littérature française et ils n'en admettent qu'un seul usage pour l'avenir, celui de l'"hypothèse de travail."¹ Toutefois il ne faut pas oublier que d'autres termes tels que Renaissance ou Romantisme ont pu jadis être considérés aussi comme des hypothèses de travail et l'incertitude dans leur usage n'était pas moins grande que celle qui règne aujourd'hui à propos du baroque. Il est difficilement contestable que tous ces termes soient employés dans les études modernes pour désigner l'ensemble défini de certains faits, oeuvres et phénomènes ayant existé au cours de l'histoire, ensemble de traits plus ou moins liés entre eux et présentant dans leur totalité des différences analogues en opposition à d'autres ensembles. Ceci est valable également pour le concept de maniérisme qui fut admis un peu plus tard.

L'autre problème débattu, lui aussi un peu dépassé aujourd'hui se rapporte au caractère fondamental du maniérisme et du baroque, à savoir s'ils sont limités dans le temps ou s'ils ont un caractère permanent. Le "baroque permanent" avancé par Eugenio D'Ors² ainsi que le "maniérisme éternel" soutenu par Ernst Robert Curtius³ n'ont guère plus cours, bien que ce dernier ait encore quelques adeptes. Dans l'étude de

la littérature et des arts, l'historien ne peut situer le maniérisme autrement que dans la seconde moitié du XVI^e et au début du XVII^e siècles, et le baroque entre la fin du XVI^e et le début ou le milieu du XVIII^e siècles.

Le tableau se complique cependant si nous prenons en considération les opinions sur les rapports réciproques entre maniérisme et baroque, et avant tout sur la place, le rôle et le caractère de celui-là. Une théorie voit dans le maniérisme quelque chose de radicalement neuf, une rupture avec la Renaissance, le triomphe de quelque anti-Renaissance. La position opposée le définit comme une variante tardive, décadente de la Renaissance. Certains le considèrent comme une période autonome de l'art et de la littérature, d'autres comme le début, la première phase du baroque, ou comme une transition vers celui-ci.

Pour nous orienter parmi tant d'opinions diverses, il est important de tenir compte de l'ordre chronologique des études, et du rythme particulier qu'elles ont suivi ce dernier demi-siècle. Le concept de littérature baroque s'est formé, au début, comme un contraste par rapport à la Renaissance. Dès que l'on se mit à qualifier de baroque les oeuvres de Marino et l'ensemble appelé "secentismo," ou encore les tragédies de l'école de Silésie, on saisissait la qualité et le style dans leurs différences avec la Renaissance. Et c'était d'autant plus facile que l'image de la Renaissance était, il y a 50 ans, bien trop simple, et l'opposition se présentait facilement entre le concept d'une Renaissance harmonieuse, équilibrée, classicisante, rationnelle et profane d'une part, et celui d'un baroque porteur de conflits, irrationnel, plutôt spirituel et capricieux d'autre part. De plus, ébloui par l'enthousiasme d'avoir découvert le baroque, les chercheurs reculaient les limites toujours plus loin dans le temps, reconnaissant des traits baroques dans tout ce qui était différent d'une Renaissance "pure" et classique chez les écrivains et dans des oeuvres bien antérieures à l'époque du baroque proprement dit. Tant et si bien que Toffanin, p. ex., prit les années 1540 pour le début du "secentismo" baroque⁴ et dès que Raymond Lebègue et d'autres introduisirent le terme "baroque" dans l'histoire de la littérature française, tout ce qui n'était plus l'apogée de la Pléiade, à savoir la période commençant vers 1560-1570, passait pour le baroque.⁵

Une telle extension du terme "baroque" en diminuait naturellement la valeur scientifique; il devint trop abstrait et se prêtait facilement à des transpositions ahistoriques à d'autres époques comme ce fut le cas déjà cité d'Eugenio D'Ors. Entretemps, les recherches prouvaient de plus en plus que beaucoup d'oeuvres littéraires de la seconde moitié du XVI^e siècle, bien que différant déjà de la soi-disant "haute" Renaissance, montraient d'autres caractéristiques que les oeuvres typiquement baroques. L'apport des expériences acquises dans l'histoire de l'art n'est pas à négliger à cet égard; en effet, les travaux de Dvořák, Friedländer et autres ont vite fait d'explicitier que le Tintoret et Le Greco, fort loin de l'harmonie et du classicisme de Raphaël, représentent un style tout autre que, mettons, le Caravage ou Rubens.⁶ Ainsi il s'avéra aussi actuel que nécessaire d'introduire le maniérisme comme catégorie destinée à désigner les oeuvres et les auteurs qui n'appartenaient plus à la Renaissance et pas encore au baroque. L'étude du maniérisme eut bientôt sa vogue, dans les années 50 et 60, et l'on vit se reproduire les excès par lesquels était passé le terme "baroque," notamment la tendance à y englober abusivement toujours plus d'oeuvres et d'écrivains, restreignant par là et le domaine de la Renaissance et celui du baroque. Cette expansion du maniérisme amena certains historiens de l'art surtout, mais aussi des historiens de la littérature à considérer le maniérisme comme une période artistique

autonome, intercalée entre la Renaissance et le baroque, ce que fit, p. ex., Arnold Hauser qui connaissait peut-être le plus à fond toute cette problématique.⁷

Les spécialistes du baroque réagirent à ces excès en insistant sur les nombreuses analogies stylistiques entre les écrivains baroques du XVIIe et ceux du XVIe siècle, qualifiés tout récemment de maniéristes. Pour cette raison certains chercheurs, tel M. Frank Warnke, s'ils ne renient pas toute validité au terme "maniériste," le subordonnent cependant au "baroque" et l'interprètent comme une tendance de ce dernier,⁸ ou l'identifient à la phase précoce du baroque, au "Frühbarock," comme le fit, tout dernièrement M. August Buck.⁹ Le maniérisme déclaré époque autonome suscita une autre sorte de résistance également, cette fois du côté de la Renaissance: MM. Balachov, Vipper, Weimann et autres trouvèrent des arguments de poids pour prouver que Montaigne, Tasse ou Shakespeare et encore bien des écrivains de la fin du XVIe siècle, jugés tantôt baroques, tantôt maniéristes, faisaient partie intégrante de la Renaissance, puisque leur vision du monde et leurs techniques littéraires appartenaient, avant tout, à celle-ci.¹⁰ Lorsqu'ils sont d'accord pour employer le terme "maniériste," comme l'italianisant soviétique M. Chlodowski, ils entendent par là un phénomène qui se manifeste à l'intérieur de la Renaissance.¹¹ C'est dans ce sens-là que vont d'ailleurs la plupart des italianisants, comme MM. Riccardo Scrivano, Ferruccio Ulivi, Georg Weise, qui relevèrent toute une série de traits maniéristes chez de nombreux écrivains italiens de la seconde moitié du XVIe siècle, sans contester un seul instant l'appartenance de ceux-ci à la littérature de la Renaissance.¹²

A présent la discussion porte donc principalement sur le problème de savoir si le maniérisme doit être interprété comme une variante tardive de la Renaissance ou une phase précoce du baroque. Avant de nous prononcer là-dessus, il sera utile de prendre en considération les résultats des recherches qui aboutirent à imposer une nouvelle interprétation de toute la Renaissance au cours de ces dernières décennies. Cela nécessite de dépasser la sphère des études littéraires proprement dites, car en vérité, ce sont les spécialistes de l'histoire de la philosophie, des idées et des mentalités qui firent le plus de progrès ces derniers temps, et il faut recourir à leurs résultats pour mieux comprendre la Renaissance. La conception unilatérale et partielle de la Renaissance, formée au siècle dernier, influencée par l'héritage des Lumières et par un certain pragmatisme bourgeois, appartient désormais au passé.

La civilisation de la Renaissance présente des aspects multiples, bien plus complexes et contradictoires que ne le pensaient Burckhardt et ses disciples. Le côté rayonnant, harmonieux, rationnel et classicisant se complète à nos yeux par le côté magique, ésotérique, utopique et mythique, grâce aux travaux d'Eugenio Garin¹³ et de son cercle aussi bien qu'à ceux des chercheurs de l'Institut Warburg et tout premièrement à Dame Frances Yates et à D.P. Walker.¹⁴ Ils ont montré à l'évidence que les courants d'idées formaient une suite ininterrompue à partir du milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe siècle. Si l'on adopte les points de vue de l'histoire de la pensée, il est impossible de supposer une rupture, un changement d'époque au milieu du XVIe siècle, par contre, un grand tournant se fait sentir à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle. Vu sous cet angle, on trouve révélateur le jugement de Marin Mersenne, savant de l'époque baroque, exprimé dans ses *Questiones in Genesim* (1623). Celui-ci voit chez les grands penseurs de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIe siècle, à commencer par Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, y compris Agrippa von Nettesheim, Francesco Patrizi et Giordano Bruno, une suite cohérente d'idées, considérées par lui comme la

manifestation de la superstition et de la fausse science. On aboutit au même résultat en étudiant la sphère de la religion ou les différentes tentatives de réforme se suivent sans cesse depuis le début du XVI^e siècle où apparaît le mouvement conciliaire, jusqu'aux courants antitrinitaires de la seconde moitié du XVI^e siècle, et encore à Giordano Bruno et aux Rose-Croix.

Sans parler de rupture, il faut quand même admettre qu'il y eut des changements, des degrés, des nuances à l'intérieur de l'unité fondamentale des idées de la Renaissance. On peut facilement démontrer que certains phénomènes de crise se manifestent dans plusieurs pays dès le milieu du XVI^e siècle, avec un décalage chronologique bien sûr, suivant l'évolution nationale des divers peuples. Cette crise se traduit par une angoisse, une incertitude et une désillusion dues à l'évolution décevante de l'histoire, et ces sentiments de déception deviennent dominants; les penseurs de la Renaissance, dépositaires de l'héritage de l'humanisme, s'isolent peu à peu. Ils passent par le doute et le scepticisme (Montaigne) ou cherchent un appui moral et philosophique dans l'attitude du sage stoïcien retiré du monde et des tracasseries de la vie quotidienne (Juste Lipse), ou bien, tels Don Quichotte partent en bataille contre le monde, s'exposent aux poursuites et trouvent éventuellement le martyr (Bruno). Une mentalité semblable se révèle chez les poètes de l'époque à en juger par Giovanni della Casa, Tasse, Jean de Sponde, Góngora ou John Donne, un peu plus tard. Lucien Fèbvre les caractérise bien tous en les nommant "les tristes hommes du soir du XVI^e siècle."¹⁵ Ce sont eux, les maniéristes, ces tristes hommes qui forment une sorte d'arrière-garde de la Renaissance et non une avant-garde du baroque. La nouvelle période exigeait un engagement sur le plan politique, national et confessionnel dont la plupart des maniéristes, voulaient se tenir à l'écart. Le Tasse, bien qu'il ait essayé de prendre le parti de la Contre-Réforme et de se familiariser avec ce monde triomphant, dut finalement reconnaître lui-même que son oeuvre maîtresse, la *Jérusalem délivrée*, ne correspondait pas à ces objectifs.

La nouvelle interprétation, plus complexe, de la Renaissance contribua donc heureusement à faire progresser les études visant à définir le maniérisme, et les deux se renforçant permettent d'établir une distinction mieux fondée entre Renaissance et baroque, et de déterminer la place qu'occupe le maniérisme à l'intérieur de la Renaissance. Nous considérons le maniérisme comme un courant, une variante tardive de la Renaissance et non comme le début du baroque ou une époque autonome qui sépare Renaissance et baroque. Pour pouvoir parler d'une époque maniériste, il faudrait que le maniérisme ait pénétré l'ensemble de l'art et de la littérature de l'époque, ce qui n'est pas le cas, il ne devint jamais la culture de toutes les couches de la société, donc il n'est pas l'équivalent de la Renaissance et du baroque, plus vastes, plus universels tous les deux. Il y a une civilisation de la Renaissance et une civilisation du baroque, mais il n'y a pas de civilisation du maniérisme. Ce dernier n'était que la culture d'une élite sociale et intellectuelle à la période tardive de la Renaissance, aussi sa littérature n'est-elle que celle d'une élite. Les littératures de la Renaissance et du baroque se complètent par une littérature populaire riche et vaste, tandis que le maniérisme n'en a pas du tout et l'idée même en est inconcevable.

Si l'on pose donc la question de savoir en quoi le baroque se distingue du maniérisme, il est très important de considérer tous les aspects de la littérature baroque, de la regarder dans sa totalité. Les opinions sont souvent déformées par une vision unilatérale, et ceci caractérise bien des études, enclines à généraliser d'après une

seule littérature ou un groupe de littératures ou certains genres ou encore certains secteurs de l'activité littéraire. Le baroque s'étend dans l'espace depuis le Pérou jusqu'à la Sibérie. Quand il s'agit de donner une vue générale qui se veut une synthèse, de nombreuses littératures doivent entrer en jeu, non seulement celles de l'Europe occidentale, mais aussi celles de l'Amérique latine, de l'Europe du Nord et de l'Est. Les conclusions tirées des littératures mexicaine, slaves ou hongroise, si elles ne changent pas radicalement le tableau offert par les littératures française, italienne, anglaise, etc., le nuancent, le complètent, et vont même jusqu'à modifier certaines lignes de force. D'autre part, il ne suffit pas de se fonder sur les grandes oeuvres représentatives de la littérature, sur celles de l'élite sociale et littéraire. Pour juger de l'ensemble de la littérature baroque, il est nécessaire d'élargir le champ des recherches, d'y inclure l'abondance incroyable des écrits religieux et édifiants, des ouvrages de piété, ainsi que toute la littérature de colportage qui se répand dans le monde entier juste en ce temps-là. Nous ne devons pas oublier la constatation de V.L. Tapié selon laquelle la culture, l'art et la littérature baroques sont soutenus par les deux pôles de la société nobiliaire: la noblesse et la paysannerie.¹⁶

Le tableau qui résultera d'une étude aussi générale de la production littéraire baroque, prise dans le sens le plus large, sera complexe et nuancé. Il serait dangereux d'uniformiser la littérature baroque—de même qu'il faut éviter ce défaut au sujet de la Renaissance—ou de favoriser une partie de cette littérature érigée en modèle, ou encore de chercher une définition valable pour toutes les nations et tous les genres. En caractérisant et décrivant ce style, il est plus pratique de parler de l'ensemble de certains traits dominants, ou bien de traits tout neufs ou d'autres déjà connus, mais mis en relief alors de façon significative, qui le distinguent tant de la Renaissance que du maniérisme. Un de ces traits, l'aspect héroïque et militant du baroque, caractérise avant tout les oeuvres des combattants de la Contre-Réforme, mais il n'est pas absent non plus dans celles de leurs adversaires, les protestants: il suffit de penser aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Cette même attitude et mentalité apparaissent dans les épopées héroïques de l'Europe orientale—où c'est la lutte contre le danger ottoman qui se trouve glorifiée—ou encore dans bien des tragédies baroques. Un autre trait qui se rattache étroitement à l'aspect militant est la persuasion ainsi que l'intention de faire de la littérature un moyen de propagande, ce qui s'exprime dans les écrits politiques et plus encore dans les ouvrages religieux destinés aux masses, tel le sermon que les études allemandes, tchèques, polonaises et hongroises rangent à juste titre parmi les genres littéraires du baroque. On pourrait continuer par les tendances de piété, les aspirations ascétiques, parfois mystiques qui se manifestent plus particulièrement et avec une force considérable dans la littérature baroque allemande; nous nous référons à Jakob Böhme, à Angelus Silesius, à Paul Gerhardt et aux piétistes.

La représentation directe, "naturalistes," du monde doit être considérée sans aucun doute comme un autre trait typiquement baroque. Cela va de soi dans l'histoire de l'art; pensons à la peinture hollandaise du XVIIe siècle, mais cela est moins évident dans l'histoire littéraire, parce que moins souligné. Pourtant, Cervantes, Lope de Vega, Grimmelshausen ou le chef d'oeuvre de l'ancienne littérature russe, l'autobiographie du protopope Avvakoum, peuvent nous en convaincre. Les oeuvres maniéristes ne produisent pas la même impression de réalité, et même les oeuvres classiques de la Renaissance ne représentent la réalité que de façon plus stylisée et moins vigoureuse.

Les aspects énumérés jusqu'ici contrastent pour ainsi dire avec le caractère hédoniste d'une partie de la littérature baroque. Le ballet de cour, la poésie pastorale, l'idylle et une quantité innombrable de poésies lyriques, expriment la joie de vivre et les plaisirs d'une élite nobiliaire de cour, reflètent d'une part un monde rayonnant et merveilleux et, de l'autre, projettent dans le réel les rêves de cette couche sociale, phénomène d'une grande importance, peut-être même primordiale, dans la littérature institutionnelle de l'époque. Cette branche de la poésie baroque dont Marino est la plus grande figure, le "roi" pour ainsi dire, garde le plus de parenté avec les antécédents maniéristes. Cela explique que les spécialistes qui favorisent ce seul aspect de la littérature baroque si multiple et si variée, le trouvant représentatif pour le tout, tel J.M. Cohen dans son livre intitulé *The Baroque Lyric*, ne voient pas de différence entre maniérisme et baroque.¹⁷ A vrai dire, pour la forme et le style, les ressemblances, ou même éventuellement les traits identiques sont faciles à déceler dans certaines poésies baroques ou maniéristes, traitant le même sujet. Plus particulièrement lorsque nous avons affaire à la poésie d'une même élite, car c'est alors la continuité des moyens stylistiques qui domine, reliant souvent plusieurs époques à travers le temps. Ainsi, certaines conventions stylistiques peuvent être suivies à partir du *dolce stil nuovo* à travers Pétrarque, Laurent de Médicis, les poètes maniéristes et baroques jusqu'aux poètes de la préciosité et du rococo.

Cette longue durée de certains éléments formels n'empêche pas, cependant, la périodisation et la distinction des différents systèmes de styles. Il serait aisé de rapprocher certaines oeuvres écrites à des époques très différentes sur le seul critère analogique de quelques motifs purement formels. La périodisation ne peut pas s'arrêter au niveau stylistique; il est même plus important d'étudier la structure, la mentalité, les aspects psychologiques, idéologiques, sociologiques et autres. C'est pour cela que Marino, Théophile de Viau, Tristan l'Hermite, Hofmannswaldau et tant d'autres se distinguent clairement des poètes maniéristes tels que Della Casa, Tasse, Sponde, Desportes, Herrera, Góngora, Donne, etc. Ces derniers se plongent dans la réflexion, la méditation pleine d'angoisse, abordent les grandes questions ontologiques, éprouvent un sentiment de morbidité dans l'amour, découvrent quelque chose d'effrayant dans le monde et la nature, etc. Ce sentiment d'incertitude n'est pas inconnu aux poètes baroques. Ils sont conscients des changements continuels du monde qui n'est autre pour eux—selon la remarque perspicace de Jean Rousset—qu'une métamorphose continue.¹⁸ Mais ceci ne les fait pas souffrir, ou rarement, ils trouvent même du plaisir à connaître et contempler le monde changeant et s'enivrent de joie devant sa multiplicité. Cette attitude implique une autre sorte de sensibilité; il suffit de comparer *Polyphème et Galathée* de Góngora à l'*Adone* de Marino pour s'en convaincre.

De cette esquisse des arguments, nous devons tirer la conclusion que le baroque, dans sa totalité, dans tous ses aspects exprime une nouvelle époque dans la littérature, et il se distingue clairement du maniérisme florissant à la période tardive de la Renaissance. Cette distinction ne veut pas dire que les limites chronologiques soient absolues; les débuts du baroque sont plus d'une fois parallèles au maniérisme dans le temps. Tous les deux sont une sorte de réponse à la crise de la Renaissance, mais les deux diffèrent radicalement. Les écrivains du maniérisme adoptent encore la pensée de la Renaissance, malgré les déceptions, ils ne renient pas les idéaux de l'humanisme, ils ne s'y opposent pas. La nouveauté qu'ils apportent, c'est la contestation à l'intérieur même de la Renaissance, des tendances classicisantes, dogmatiques, surtout de celles

qui appliquent vigoureusement les règles de la poétique aristotélicienne. Leur profession de foi poétique refuse les règles et les modèles du passé et demande que les écrivains expriment les goûts et les exigences de leur époque, et qu'ils s'abandonnent à la "fureur poétique" platonicienne, au lieu de suivre les principes de l'imitation selon Aristote. Ces considérations poussent les artistes et les poètes à trouver leur propre manière, c'est-à-dire leur style personnel qui corresponde à leurs penchants et à leurs facultés. Ainsi, la création poétique se libère des contraintes et des règles et retrouve sa souveraineté qui lui permet d'inventer de nouvelles formes. Pour citer la célèbre définition de Bruno: "la poesia non nasce da le regole . . . ma le regole derivano da le poesie." Les écrivains maniéristes ont réalisé dans leur activité l'idéal humain formé par Pic de la Mirandole, l'homme muni de la faculté divine de la création, mais, ceci à une époque où la société, l'État et les Églises voulaient déjà contenir l'humanité dans les bornes d'un système de contraintes aussi fort que possible.

Le baroque exprime ce nouvel ordre en train de se former et le "Lebensgefühl" qu'il inspire. En tant que tel, il est radicalement nouveau par rapport à la Renaissance aussi bien que par rapport au maniérisme. Il utilise, cependant, de nombreuses innovations stylistiques de ce dernier, en les intégrant dans sa nouvelle structure. Tandis que les maniéristes écrivaient avant tout pour eux-mêmes ou l'un pour l'autre, tout au plus, les écrivains baroques veulent faire de l'effet et avoir du succès; ils se proposent de convaincre et de persuader; ils réintègrent la littérature à l'action sociale. En vue de réaliser cette ambition, ils prennent des initiatives, modifient et créent des formes et des genres nouveaux, mais sous le signe d'une autre vision du monde, et par conséquent des idéaux radicalement différents de ceux des maniéristes.

En ce qui concerne la tradition et l'innovation, le maniérisme et le baroque se signalent tous les deux par leur apport d'innovations dans l'histoire de la littérature et des arts. Mais tout comme leurs aspirations innovatrices vont dans des sens divergents, leur rapport à la tradition diffère également. Le maniérisme s'attache, tout en les conservant et développant, à d'autres éléments de la tradition que le baroque, mais surtout d'une autre façon. Le premier s'efforce de garder les idéaux de la Renaissance et de l'humanisme, tandis que l'autre n'a recours aux résultats de l'époque antérieure que pour les utiliser à de nouvelles fins.

Budapest

NOTES

1. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur: Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle* (Paris: Corti, 1968), pp. 248-49.
2. Eugenio D'Ors, *Du Baroque* (Paris: Gallimard, 1935).
3. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern: Franke, 1948).
4. Giuseppe Toffanin, *Idee poche ma chiare sull'origine del secentismo*, in "La Cultura," 1923.
5. Raymond Lebègue, *La poésie française de 1560 à 1630*, I-II (Paris: C.D.U., 1951).
6. Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (München, 1924); Walter Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft," XLVI (1925).
7. Arnold Hauser, *Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (München: Beck, 1964).

8. Frank J. Warnke, *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century* (New Haven-London: Yale Univ. Press, 1972).
9. August Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980) (Erträge der Forschung, 130).
10. N.I. Balachov, *La "période de la crise de la Renaissance" et "le baroque" comme phénomènes opposés dans le drame, au début du XVIIe siècle*, in: *La littérature de la Renaissance* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), pp. 433-66 ("Studia Humanitatis," 3); Y.B. Vipper, *Où situer la fin de la Renaissance dans l'histoire de la littérature française?*, *ibid.*, pp. 407-31; Robert Weimann, Hrsg., *Realismus in der Renaissance, Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa* (Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1977).
11. R.I. Chlodowski, *Le changement de styles dans les littératures européennes à la limite des XVIe-XVIIe siècles*, in: *La littérature de la Renaissance*, cit. in n. 10, pp. 385-405.
12. Riccardo Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento* (Padova: Liviana, 1959); Ferruccio Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi* (Firenze: Olschki, 1964); Georg Weise, *Il manierismo, Bilancio critico del problema stilistico e culturale* (Firenze: Olschki, 1971).
13. Eugenio Garin, *L'umanesimo e Rinascimento*, in: *Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano: Marzorati, 1949), pp. 349-404; Id., *L'umanesimo italiano, Filosofia e vita civile nel Rinascimento* (Bari: Laterza, 1952); Id., *L'educazione in Europa, 1400-1600* (Bari: Laterza, 1957); Id., *La cultura del Rinascimento* (Bari: Laterza, 1967); etc.
14. Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London: Routledge and Kegan Paul, 1964); Id., *The Art of Memory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966); *The Rosi-Crucian Enlightenment* (London: Routledge and Kegan Paul, 1972); etc.; D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (London: The Warburg Institute, 1958); Id., *The Ancient Theology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1973).
15. Cf. Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire* (Paris: Flammarion, 1969), p. 37.
16. Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme* (Paris: Plon, 1957).
17. J.M. Cohen, *The Baroque Lyric* (London: Hutchinson, 1963).
18. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris: Corti, 1954).