

BIBLIOTECA DELL'« ARCHIVUM ROMANICUM »

FONDATA DA

GIULIO BERTONI

Serie I - STORIA - LETTERATURA - PALEOGRAFIA

Vol. 208

LETTERATURA ITALIANA
E
ARTI FIGURATIVE

I

a cura di

ANTONIO FRANCESCHETTI



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MCMLXXXVIII

MANIERISMO DELLA PAROLA E DELLA FIGURA

« La poesia et la pittura sono sorelle tutte nate in un parto » – scriveva Scipione Ammirato nel 1562 nella sua opera *Il Rota, ovvero delle imprese dialogo*.¹ Questa affermazione, già allora considerata un luogo comune, gli serviva per sottolineare che tanto i poeti quanto i pittori nelle loro opere favolose o fantastiche « rinchiudevano molti belli segreti » che rimanevano nascosti agli ignoranti.² Che modo diverso di affrontare la questione rispetto a quello che possiamo leggere nella *Lezione* di Benedetto Varchi di 15 anni prima all'Accademia Fiorentina! Egli mette l'accento sul fatto che « il fine della poesia e della pittura è medesimo ... cioè imitare la natura »: e precisamente « il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori ».³ Nella concezione dell'affinità fra l'arte della parola e della figura possiamo quindi osservare uno spostamento da un'arte naturalistica, basata sul principio dell'imitazione verso un'arte intellettuale, magari esoterica, che corrisponde al passaggio dal pieno Rinascimento al manierismo. Questo cambiamento e il paragone fra la letteratura e le arti figurative nel manierismo sono già stati analizzati efficacemente in campo stilistico e contenutistico⁴ e sono già stati fatti dei tentativi anche per individuare il paragone sul piano

¹ Citato da BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press 1961, I, p. 281.

² *Ibid.*

³ *Lezione ... della maggioranza delle arti* [1547], in *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, ed. PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi 1971, pp. 263-264.

⁴ P. es. WYLIE SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style*, Garden City, NY, Doubleday 1955; FREDERICK B. ARTZ, *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature and Music*, Chicago, University of Chicago Press 1962; ARNOLD HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, Beck 1964; GEORG WEISE, *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze, Olschki 1971, [Accademia Toscana di Scienze e Lettere « La Colombaria », Studi, 20]; WOLFGANG DROST, *Strukturen des Manierismus in Literatur und bildender Kunst*, Heidelberg, Carl Winter 1977.

teorico-concettuale.⁵ La mia relazione si collega con questi ultimi, tentando di trarre certe modeste conclusioni dal sistema delle nozioni dei trattatisti dell'epoca.

Le posizioni teoriche dell'estetica del manierismo presentano una versione modificata, aggiornata della teoria letteraria e artistica del Rinascimento. Anche le formulazioni degli ideali manieristi, già difficilmente conciliabili con la poetica e la concezione artistica classica rinascimentale, hanno pure le loro origini nel pensiero del Rinascimento. La loro novità consiste nel fatto che mette un accento eccessivo su certe tesi, su certi pensieri, li mette al centro, mentre ne trascura altri, li fa passare in secondo piano, o li rinnega apertamente. È così che, a partire dalla metà del Cinquecento, viene a crearsi una polarizzazione fra un'estetica aristoteliana, naturalistica, che professa il principio dell'imitazione e predica l'utilità morale della letteratura e dell'arte e un'estetica manierista, pluralistica e intellettualistica, alimentata principalmente dalle idee platoniche, e che professa la libertà artistica.⁶ Qui di seguito cercherò di dimostrare – affrontando qualche volta il pericolo della semplificazione – che, sia pure con formulazioni differenti e spesso con nozioni diverse, i trattati, sia retorici e poetici che artistici, manifestavano principi estetici simili, anzi identici.

Così, concordano innanzitutto nel dare la preferenza all'ingegno, al furore e all'invenzione rispetto alla regola, allo studio, all'arte [nel senso di mestiere], nonché alle autorità. Vasari critica i pittori che lavorano con il compasso e che calcolano le proporzioni e dichiara che « lo studio insecchisce la maniera ».⁷ Al contrario, il moralista Gilio, a proposito del *Giudizio universale* rimprovera Michelangelo per aver cercato di sbalordire i suoi spettatori con il suo ingegno, invece di raccogliersi nello studio e nella lettura della sacra scrittura e dei dottori che la spiegavano.⁸ Francesco Patrizi aveva sottolineato già nella sua opera

⁵ P. es. CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. « Idea del tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki 1971; FERRUCCIO ULIVI, *I trattati d'arte fra Manierismo e Controriforma e i rapporti di lettere e arti*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni 1974, I, pp. 341-359.

⁶ Cfr. TIBOR KLANICZAY, *La théorie esthétique du maniérisme*, in *Littérature de la Renaissance*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1978, pp. 327-384 [« Studia Humanitatis », 3].

⁷ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, IV. Testo, ed. ROSANNA BETTARINI, PAOLA BAROCCHI, Firenze 1976, p. 6.

⁸ GIOVANNI ANDREA GILIO, *Due dialogi... Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo [1564]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, II, ed. PAOLA BAROCCHI, Bari, Laterza 1961, pp. 60-89 [Scrittori d'Italia, 221].

giovanile, nel *Discorso della diversità dei furori poetici* [1553] che il poeta deve disporre sia dell'ingegno richiesto da Orazio che del furore platoniano⁹ e, in seguito, spiega il ruolo decisivo nella sua *Poetica* che nella nascita della poesia il ruolo decisivo va al furore, accanto al quale l'arte è solo secondaria ed è perfino trascurabile.¹⁰ Suo contemporaneo, Lomazzo si pronuncia sul piano artistico nello stesso modo, scrivendo che il pittore deve dipingere solo se in lui vi è « un natural furore, il quale non è dubbio che così corre ne' pittori come ne' poeti ».¹¹ L'ingegno e il furore, quindi, indipendentemente dalla loro origine, sono riconosciuti dai teorici manieristici sia nelle opere poetiche che in quelle artistiche come le attitudini più importanti per creare un'opera d'arte. Al terzo termine-chiave menzionato, all'invenzione, attribuiscono un uguale ruolo decisivo sia nella poesia che nell'arte figurativa. La capacità di invenzione permette al poeta o all'artista dotato di ingegno e di furore di realizzare dalla materia o dal soggetto la prefigurazione della futura opera d'arte. Secondo Lomazzo, il pittore deve portare con sé l'invenzione dalla culla, altrimenti per quanto egli studi tutto sarà inutile.¹² Il Vasari vede nell'invenzione il pegno perché di fronte alla regola si affermi una certa licenza.¹³ L'invenzione, come scrive Patrizi, è ciò che fa sviluppare l'opera dalla materia, come dalle radici di una pianta crescono il tronco e i rami.¹⁴ Ma materia o il soggetto, che sempre secondo Patrizi è presente come « fondamento » nella poesia, trova pure una nuova illuminazione presso i teorici manieristi. Mentre, secondo la poetica aristoteliana e i suoi seguaci, il soggetto della poesia è il verosimile, escludendo il mondo degli oggetti, delle constatazioni scientifiche e, dall'altra parte, il mondo delle cose fantastiche inesistenti nella realtà, per i manieristi la materia, il soggetto non sono limitati in alcun modo. Si deve a ciò l'inaudita estensione tematica della poesia e della pittura nell'età del manierismo. Basta pensare alla grande popolarità della poesia didascalica o, presso i francesi, della cosiddetta poésie

⁹ WEINBERG, *op. cit.*, I, p. 272.

¹⁰ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, ed. DANILO AGUZZI BARBAGLI, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento 1969-1971, II, pp. 29-30.

¹¹ GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma 1844, II, pp. 465-466.

¹² ID., *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, p. 39. Repr. Hildesheim, Olms 1965.

¹³ VASARI, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ PATRIZI, *op. cit.*, III, pp. 197-208. - Cfr. LINA BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni 1980, pp. 132-133.

scientifiche, oppure nella pittura – particolarmente nel caso dei fiamminghi – alla diffusione della tematica della natura morta, della raffigurazione degli animali, della natura priva della presenza umana. Tutte le cose possono essere quindi oggetto della poesia, « pure che poeticamente sieno trattati » – come scrive Patrizi.¹⁵

Quello che intende dire risulta chiaro dalla tesi fondamentale della sua *Poetica* secondo cui « il poeta è facitore di concetti e di parole meravigliose ». E da ciò agevol cosa è a vedersi che la poesia, sua fattura, sia fattura di concetti e di parole meravigliose.¹⁶ L'attività del poeta è quindi composta di due cose, una delle quali è la creazione del concetto che, secondo la concezione dei manieristi, non è altro che la stessa invenzione o – se vogliamo – il risultato dell'invenzione: i termini di concetto e di invenzione poetica spesso sono solo sinonimi. Poi, della stessa famiglia fa parte anche la categoria dell'idea, solo che, mentre il concetto è un termine chiave delle poetiche, l'idea è quello dei trattati d'arte.

La tesi secondo cui il poeta e l'artista crea la bellezza in base all'ispirazione divina, cioè all'idea concepita nel suo intelletto in base al furore, era stata già formulata dai filosofi neoplatonici del Quattrocento, ma allora ciò stimolava in primo luogo a ricreare artisticamente la bellezza divina riflessa nella natura. L'artista formava allora la preconcezione della sua opera in base alle impressioni ricevute dalla natura. Nella seconda metà del Cinquecento, invece, fare riferimento all'idea significava la contrapposizione dell'intelletto artistico alla natura. Per Vasari l'idea era la prefigurazione dell'opera artistica nel cervello dell'artista, nata indipendentemente dalla natura.¹⁷ Un capitolo del *Trattato* di Lomazzo, dedicato alle *Composizioni della forma nella idea*, sottolinea che per questo sono necessari « solitudine e silenzio » e che « è necessario ad ogni modo fuggire gli strepiti e massime le occasioni di vedere ».¹⁸ È così che, in contrapposizione con l'idea naturale, nasce la fantastica idea, cioè una versione esageratamente intellettuale del pensiero platonico.

La nozione del concetto – benché il suo contenuto non sia del tutto analogo – deve essere considerata il parallelo della fantastica

¹⁵ PATRIZI, *op. cit.*, II, p. 163.

¹⁶ *Ibid.*, II, p. 284.

¹⁷ Cfr. ERWIN PANOFSKY, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte des älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924.

¹⁸ LOMAZZO, *Trattato ...*, pp. 459-462.

idea, per lo meno nel senso in cui era usato dai teorici del tardo Cinquecento. Mentre a proposito dei pittori affermavano che essi traducono un'idea in disegno, consideravano che i poeti esprimono a parole i loro concetti. Come l'idea così anche il concetto è il pensiero di base che si sviluppa nell'intelletto dell'autore e precede la nascita dell'opera. Il significato che gli veniva attribuito allora è illustrato chiaramente da diversi trattati minori: secondo il *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino è « un pensamento dell'intelletto, imagine e simiglianza di cose vere e di cose simili al vero formato nella fantasia »;¹⁹ mentre secondo le parole di Giulio Cortese in *Avvertimenti nel poetare* è « quella meditazione che lo spirito fa sopra alcuno obietto che se gli offerisce di quello c'ha da scrivere ».²⁰ Il fatto che l'aristoteliano Pellegrino aveva collegato la definizione del concetto con principio dell'imitazione non cambia il fatto che anche secondo lui il concetto è il prodotto della fantasia poetica e, come dice Cortese, è « l'anima della poesia ». Secondo ambedue gli autori, la presenza del concetto può essere dimostrata in primo luogo sullo sfondo delle poesie liriche, mentre nel dramma e nell'apice gli corrisponde l'intreccio, il racconto. È stata la poesia lirica a rendere necessaria l'introduzione della nozione del concetto nella teoria della letteratura, tanto più che la sua analisi mancava dalla *Poetica* di Aristotele. Il fatto che l'atto puramente intellettuale del concetto era considerato come base del poema lirico, è dovuto alla tendenza dei poeti manieristi a non cercare di esprimere i loro sentimenti, bensì a formulare in versi le loro meditazioni. Il concetto manieristico è il risultato organizzato, condensato fino all'oscurità di tali meditazioni, un pensiero convertibile in struttura poetica. Solo nella poesia barocca si è trasformato il concetto in mezzo retorico-stilistico provocando la sorpresa e diventando la denominazione della versione esagerata della metafora – cioè da fattore funzionale si è trasformato in decorazione, come ha rilevato Alan Boase, confrontando i concetti di John Donne e di Marino.²¹ La stessa differenza è definita da Georg Weise come il contrasto fra l'« astrattezza cerebrale » del concetto manierista e l'« empiria sensoria » del concettismo metaforico barocco.²² Per quanto siano, quindi, lontani l'uno dall'altro, la nozione

¹⁹ Citato da WEINBERG, *op. cit.*, I, p. 243.

²⁰ *Ibid.*, I, p. 235.

²¹ ALAN M. BOASE, *The Definition of Mannerism*, in *Actes du III^e Congrès de l'A.I.L.C.*, S'Gravenhage, Mouton 1962, p. 154.

²² GEORG WEISE, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki 1976, pp. 197-200.

dell'idea, elaborata dai teorici del pieno Rinascimento per definire la prefigurazione della bellezza artistica, e l'interpretazione più nota del concetto, cioè quella dell'età barocca, nell'epoca del manierismo i due hanno finito per incontrarsi, occupando una funzione analoga nell'arte della figura e della parola. Ciò è stato individuato anche dai contemporanei. Federico Zuccari, che aveva introdotto un termine ulteriore, il « disegno interno » per nominare la prefigurazione intellettuale dell'opera d'arte, aveva un segno di eguaglianza fra le nozioni dell'idea e del concetto: « Se vogliamo più compiutamente e comunemente dichiarare il nome di questo Disegno interno – scrive –, diremo ch'è il concetto, e l'Idea ».²³

Secondo il pensiero manieristico, l'idea e il concetto non nascono dallo studio della realtà o in seguito alla riproduzione della natura, bensì – usando l'espressione di Arnold Hauser – come risultato di una « esperienza intellettuale »,²⁴ quindi è necessario un alto intelletto anche per la loro comprensione. Per tale ragione, il manierismo può essere l'arte solo della élite, i suoi poeti ed artisti si distinguono nettamente dal volgo, non contano sulla comprensione del pubblico più vasto, e, spesso, come per esempio John Donne, non sono disposti neppure a pubblicare le loro opere. È tipica la dichiarazione di un altro poeta manierista inglese, George Chapman nella dedica di un suo volume [1596]: « Io odio la folla volgare e dedico le mie singolari poesie a queglii spiriti investigativi che lo studio annobilita e la nobiltà consacra ».²⁵ Il disprezzo nei confronti del volgo non è naturalmente un fenomeno nuovo; anche i grandi scrittori ed artisti del pieno Rinascimento non contavano sul plauso delle masse, bensì in primo luogo su quello dei connaisseurs aristocratici, ma come ha scritto, così acutamente, Robert Ellrodt nella sua monografia ormai classica sui metafisici inglesi, gli artisti del pieno Rinascimento, « voulant offrir un plaisir voluptueux ils n'exigeront du lecteur science singulière ni pénétration d'esprit. La barrière entre cette aristocratie et la plèbe est de l'ordre du

²³ FEDERICO ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* [1607], I, p. 5 [ed. facsimile: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, ed. D. HEIKAMP, Firenze 1961]. - Cfr. EMMA SPINA BARELLI, *Teorici e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Milano 1966, p. 30.

²⁴ HAUSER, *op. cit.*, p. 42.

²⁵ *The poems of Georges Chapman*, ed. P. BROOKS BARTLETT, New York 1942, p. 49. - Cfr. TIBOR KLANICZAY, *La crisi del Rinascimento e il manierismo* [Premessa di RICCARDO SCRIVANO], Roma, Bulzoni 1973, p. 57.

goût et non de l'intelligence ».²⁶ I manieristi, invece, contano sul riconoscimento non dell'élite del gusto, ma di quello dell'intelletto.

La poesia e l'arte che danno la priorità al ruolo dell'ingegno, del furore e dell'invenzione e che considerano l'opera d'arte come realizzazione di un'idea o di un concetto, possono essere solo antinormative e pluralistiche. Per dimostrare tale posizione, i trattatisti hanno elaborato una immaginazione esoterica, un concetto o idea che doveva servire come illustrazione della loro teoria. Sulle tracce dell'ermetico Pimander e poi della *De triplici vita* del Ficino, Mario Equicola ha elaborato per primo l'immaginazione relativa alla corrispondenza fra le muse, i pianeti e i vari generi della poesia nella sua opera postuma intitolata *Istituzione al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le muse e la poesia* [1541]. Perfezionando questo pensiero, Patrizi nel suo scritto già menzionato, nel *Discorso della diversità dei furori poetici*, traccia già un intero sistema: poiché alle singole muse corrisponde una sfera del cielo e un pianeta e poiché ai sensi dell'insegnamento platonico i corpi celesti esercitano un'influenza sull'anima, così anche sulla capacità poetica, le differenze del furore poetico dipendono dagli effetti dell'uno o dell'altro pianeta e della musa ad esso accoppiata. Come è ben noto, trent'anni dopo, la stessa immaginazione ritorna presso Lomazzo quale *Idea del tempio della pittura*. Questo tempio è sostenuto da sette pilastri, ognuno dei quali è subordinato ad un pianeta, e corrisponde ad una delle muse, e ad un elemento particolare della pittura, rappresentato da un grande artista. Così Raffaello simboleggia il disegno, Tiziano i colori, ecc., cioè non solo i principali elementi della pittura, ma anche le personalità dei pittori sono sotto il potere di un pianeta. Come in Patrizi, così anche in Lomazzo la credenza astrologica del ruolo governatore dei pianeti significa il riconoscimento delle varie possibilità della perfezione artistica e della loro parità. E poiché si possono immaginare numerose combinazioni, innumerevoli maniere individuali delle sette caratteristiche di base, l'idea di Lomazzo esprime la sua posizione a favore della forte pluralità del valore artistico, contro ogni genere di un pensiero normativo.²⁷

²⁶ ROBERT ELLRODT, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez Les Poètes Métaphysiques Anglais*, II, Paris, Corti 1960, p. 136.

²⁷ Cfr. le introduzioni di R. P. CIARDI e R. KLEIN in GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, I-II, ed. ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze, Marchi e Bartolli 1973-1974;

Si tratta quindi della libertà dell'invenzione e delle possibilità pressoché illimitate. Robert Klein scrive giustamente di Lomazzo: « Son entreprise est celle d'une ars inveniendi lullienne: prévoir tous les 'cas', toutes les 'inventions', fournir les principes des solutions rationnelles et convenantes pour tout problème possible ».²⁸ Come Lina Bolzoni ha dimostrato in modo tanto convincente nel suo libro sul Patrizi, quest'ultimo nella sua *Poetica* fa lo stesso a favore della poesia.²⁹

Vorrei tornare a citare l'affermazione di Scipione Ammirato con cui ho iniziato la mia relazione: « La poesia et la pittura sono sorelle tutte nate in un parto ». Sino a questo momento si è parlato del concepimento delle opere e della loro vita precedente alla nascita, allorché la sorte degli embrioni delle due sorelle è ancora identica. Per questa ragione non era difficile mettere in rilievo le identità o i parallelismi delle opinioni poetiche e di teoria dell'arte, riguardanti la genesi delle opere, nonché indicare le rispettive nozioni analoghe o equivalenti. Le due bimbe già nate, le poesia e pittura, pur essendo sorelle, hanno, però già caratteri diversi, per cui il sistema di nozioni e di termini dei trattatisti della parola e della figura non corrisponde in seguito più come nel caso dell'idea e del concetto. Tuttavia, si può forse dimostrare che, pur affrontando in modo diverso la questione i teorici del manierismo, anche nel caso delle opere già nate, professano analoghi principi estetici.

A proposito del carattere dell'opera poetica possiamo partire dall'importante rilievo già citato di Patrizi, secondo cui la poesia non è altro che « fattura di concetti e di parole meravigliose ». Dopo aver parlato del concetto che, secondo Cortese è l'anima del poema, vediamo ora il suo corpo, cioè la parola meravigliosa. Accennando a parole meravigliose, Patrizi collega la forma esteriore del poema con la tradizione retorica. Ne abbiamo una buona prova citando Sperone Speroni secondo il quale « la retorica non è altro che un gentile *artificio* [- teniamo ben presente questa parola! -] d'acconciar bene e leggiadramente quelle parole onde noi uomini significhiamo l'un l'altro i concetti di nostri cori ».³⁰ Questa definizione data dallo Speroni nel suo *Dialogo*

GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, I-II, ed. ROBERT KLEIN, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento 1974.

²⁸ ROBERT KLEIN, *Les sept gouverneurs de l'Art selon Lomazzo*, « Arte Lombarda », 1959, p. 283.

²⁹ *Op. cit.*, in n. 14, pp. 97-115.

³⁰ *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, ed. PAOLA BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi 1971, p. 261.

della retorica [1542] è strettamente legata con la crisi della retorica nel Cinquecento, già illustrata multilateralmente da Croce, poi da Garin, Vasoli ed altri.³¹ Si tratta del fatto che la retorica che è stata considerata dai primi umanisti come compendio, come metodo di tutte le attività letterarie e pubbliche, ha perso la sua utilità. Bartolomeo Cavalcanti, nella sua retorica pubblicata nel 1559 dichiara apertamente che i discorsi destinati alla persuasione in mancanza di libertà non sono più importanti. Nello stesso modo si era pronunciato nella sua *Retorica* [1562] anche Patrizi, secondo il quale la retorica ha la sua importanza allorché la vita non è ancora sottomessa alle leggi e norme. Negli stati italiani autoritari della seconda metà del Cinquecento, il ruolo della retorica era passato al diritto, alla politica, all'etica e per essa erano rimaste solo le belle parole, le parole meravigliose.

Così nella retorica prevalse l'elocuzione che possiamo considerare a buon diritto l'antenata della stilistica odierna. Thomas Sébillot, nella sua *Art poétique françois* [1548] non esita ad identificare la nozione dello stile con quella dell'elocuzione. Non è sorprendente che Patrizi, per determinare il linguaggio del poema e la sua forma esteriore prende in prestito i mezzi dalla retorica, poiché non ha fatto altro che seguire il suo principale esempio, Giulio Camillo. Camillo, infatti, nei suoi trattati, scritti intorno al 1540 e pubblicati per la prima volta dallo stesso Patrizi, nel *Trattato delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente* e ne *La topica, o vero della elocuzione*,³² pur restando scrupolosamente nel quadro della retorica, attingeva la grande maggioranza dei suoi esempi da opere poetiche, perché vedeva in queste l'espressione più sviluppata dell'elocuzione. Secondo Camillo, come scrive giustamente il Weinberg, « il poeta è più libero nell'uso delle espressioni figurate, ... può dunque scrivere in uno stile molto più onorato di quello dell'oratore ».³³ Questo « altissimo intelletto », come lo definisce il Patrizi, trasporta quindi la nozione dell'elocuzione nel linguaggio poetico, identificandola con lo stile ornato dell'opera poetica. Per indicare con quanta forza si affermano nello stile poetico del

³¹ BENEDETTO CROCE, *Francesco Patrizio e la critica della retorica antica*, in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza 1910, pp. 297-308; EUGENIO GARIN, *Discussioni sulla retorica*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza 1954, pp. 124-149; CESARE VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. « Invenzione » e « Metodo » nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano 1968.

³² Edizione moderna: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, I, ed. BERNARD WEINBERG, Bari, Laterza 1970, pp. 319-407 [Scrittori d'Italia, 247].

³³ *Ibid.*, p. 622.

manierismo le figurazioni prese dalla elocuzione retorica, è sufficiente forse accennare all'eccellente libro di Rosemond Tuve [*Elizabethan and Metaphysical Imagery* 1947], in cui dimostra il forte effetto esercitato sui primi poeti metafisici inglesi da Pietro Ramo che riduceva nello stesso modo la retorica all'elocuzione.³⁴

Da tutto questo ne consegue che, allorché il Patrizi assegna al poeta il compito di esprimere il concetto con parole meravigliose, in sostanza egli pensa all'elocuzione, o – se vogliamo – ad uno stile ornato. Ciò ad uno stile differente dal naturale, dal normale e per questo scrive che il linguaggio poetico da lui desiderato sembra « quasi forestiero » al lettore.³⁵ Questo carattere forestiero, cioè un complesso mirabile delle parole, secondo lui è il risultato di una trasformazione o trasfigurazione. Il poeta trasforma « la materia dalla sua prima forma in una nuova », – dice – « in una forma mirabile ».³⁶ Con questo procedimento, nominato « finzione », egli concepisce la poesia – come la Bolzoni ha rilevato giustamente – quale « arte trasmutatoria » o « come arte delle infinite metamorfosi ». L'espressione « arte trasmutatoria » è, d'altronde – come sappiamo da lei – una invenzione di Camillo che elenca in questa stessa categoria, accanto all'eloquenza, anche l'alchimia e la deificazione.³⁷ La metamorfosi è, d'altra parte, un fenomeno pregnante dell'immaginazione manierista, nonostante che Jean Rousset, nel suo classico libro sul barocco francese, la qualifichi insieme con l'ostentazione come caratteristica fondamentale del barocco, come è espresso nella sua famosa definizione: « Circè et paon ».³⁸ Lo studioso tedesco, Kurt Reichenberger ha però indicato giustamente che Rousset, non accettando la categoria del manierismo, attinge gli esempi di metamorfosi generalmente dall'inizio del periodo da lui considerato barocco, cioè da opere che la ricerca più recente classifica nel manierismo.³⁹

La finzione è quindi un tipo di metamorfosi nel corso del quale nasce una forma poetica diversa dal naturale, uno stile poetico che quanto più è ornato, tanto è migliore. Secondo il Patrizi la forma in

³⁴ Chicago 1947, pp. 311-353.

³⁵ PATRIZI, *op. cit.*, II, p. 250.

³⁶ *Ibid.*, III, p. 19. - Cfr. KLANICZAY, *op. cit.*, in n. 6, p. 123.

³⁷ *Op. cit.*, in n. 14, pp. 193, 205.

³⁸ JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti 1953.

³⁹ KURT REICHENBERGER, *Der literarische Manierismus des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts in Frankreich*, in *Romanistisches Jahrbuch*, XIII [1962], pp. 76-86.

versi è già un « parlare finto », un linguaggio che ha assunto una nuova forma, così per lui la forma in versi è una delle condizioni fondamentali dell'opera poetica. Usando il suo termine, il parlare finto è però possibile anche in prosa, quando si tratta di una forma trasformata del discorso normale nel segno dell'eloquenza. In questo campo gli scrittori del manierismo offrono innumerevoli esempi. Robert Ellrodt ha dimostrato giustamente lo stretto rapporto esistente fra il nuovo stile poetico e il movimento anticiceroniano affermatosi nella prosa.⁴⁰ Non conta affatto che i suoi rappresentanti definiscano asiatico, attico, senecano, tacitano, o lipsiano il loro stile di prosa, perché sono uguali nel sostituire lo stile ciceroniano basato sull'equilibrio delle frasi, con una eloquenza artificiosa, coscientemente diversa dall'uso comune.⁴¹ Non è a caso che nel manierismo, fra i generi letterari la prosa narrativa è meno rappresentata, dato che in questo campo vi sono meno possibilità per far valere l'elocuzione, lo stile ornato o – se vogliamo – l'arte trasmutatoria.

Da quanto è stato detto possiamo giungere quindi alla conclusione che i teorici e i critici del manierismo letterario, oltre ad indagare sulla genesi delle opere, hanno concentrato la loro attenzione sullo stile delle opere letterarie. La ricerca e la scoperta dello stile hanno impegnato anche i teorici dell'arte, sia pure in modo del tutto diverso. Infatti, è questo che si rivela nella posizione centrale della nozione « maniera » nella critica d'arte del tardo Cinquecento.

La letteratura degli ultimi decenni, ha ormai chiarito ampiamente cosa si intendeva per maniera nel secolo XVI e qual è l'origine di questa nozione,⁴² quindi non è necessario illustrarlo dettagliatamente. Qui devo sottolineare solo il suo rapporto col concetto dello stile. Ciò che denominiamo oggi in generale come stile, era già nascosto nel significato originale della parola. Da una parte significava il modo di esecuzione di un'artista, dall'altra il modo di comportarsi fine, elegante nella vita di corte. In ambedue i casi si tratta di un certo stile. Bisogna però sottolineare che all'inizio, sotto maniera, non s'intendeva nessuna artifi-

⁴⁰ *Op. cit.*, in n. 26, II, pp. 388-389.

⁴¹ Cfr. MORRIS W. CROLL, *Style, Rhetoric and Rhythm*, ed. J. M. PATRICK et alii, Princeton University Press 1966.

⁴² GEORG WEISE, *Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, in *Romanistisches Jahrbuch*, III [1950], pp. 321-403; *Id.*, *La doppia origine del concetto di manierismo*, in *Studi Vasariani*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento 1950, pp. 181-185.

ciosità; la vera maniera di corte, secondo Castiglione è assolutamente naturale, in cui non ci si può accorgere che è il risultato di uno studio accurato. La maniera significava sempre lo stile di una persona o, eventualmente, di un gruppo di persone e mai quello di un'opera o di un oggetto artistico. È in questo senso che poi è diventata una categoria estetica, in primo luogo negli scritti di Vasari. La ricchezza, la molteplicità dell'arte rinascimentale aveva infatti evidenziato le differenze di carattere fra i vari artisti, le scuole e le generazioni, cioè aveva reso riconoscibili gli stili diversi. E Vasari aveva compreso anche che l'ottima maniera si realizza se l'artista crea la sua opera nel modo più corrispondente alle sue capacità, lasciando libero campo alla sua invenzione. Secondo la definizione felice di Scrivano, la maniera non è altro che « l'ingegno stesso di un artista che si esprime in arte », ⁴³ cioè il modo individuale di creare, uno stile individuale, tramite il quale l'artista realizza la sua intenzione, mentre le considerazioni sopra l'elocuzione miravano a chiarire lo stile dell'*opera* poetica, nel caso della maniera si tratta dello stile dell'*artista*.

I trattatisti dell'epoca, quindi, non avevano stabilito delle nozioni analoghe o equivalenti per lo stile della poesia e dell'arte figurativa. Parlavano tuttavia della stessa cosa, ma di due suoi aspetti diversi; nel caso della parola, dell'opera, nel caso della figura, dell'artista. E concordano anche nel fatto che si spostano dagli ideali estetici classici del Rinascimento nella stessa direzione e nel segno dello stesso gusto. La rivalutazione della maniera, significa nello stesso modo il distacco da certi canoni tradizionali e l'opposizione ostile a tutte le norme che il culto delle parole meravigliose nel campo della letteratura. Infatti, il libero sviluppo della propria maniera esige che l'artista segua la propria ispirazione e fantasia, in base ad un'idea, cioè seguendo la idea fantastica. Come concetto e parole meravigliose nell'opera del Patrizi, così fantastica idea e maniera negli scritti d'arte sono diventate nozioni collegate: dipingere secondo la maniera, o in base all'idea cominciava a significare la creazione artistica sovrana che respingeva l'imitazione della natura. Bellori, rappresentante dei principi classicistici, aveva formulato precisamente quando esprimeva la sua avversione nei confronti del manierismo con le seguenti parole: i pittori « abbandonando lo studio

⁴³ RICCARDO SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana 1959, pp. 44-45.

della natura, viziaronò l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea ».⁴⁴

Elocuzione e maniera, se anche non possono essere messe in parallelo come concetto e idea, esprimono quindi ideali e aspirazioni analoghe rispettivamente nel campo della poesia e della pittura. Ciò è possibile anche perché il rapporto fra poesia e pittura rispetto al pieno Rinascimento era allora già fortemente cambiato. Leonardo da Vinci scriveva ancora che « la pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca » e per questa ragione consegna la palma alla prima « perché serve a l'occhio, senso più nobile che l'orecchio ».⁴⁵ Nel manierismo, invece, anche la poesia serve all'occhio, non è godibile e non è neppure comprensibile solo in base all'udito. Anche la prosa manierista può essere seguita solo leggendola, essendo una vera elocuzione scritta. L'elocuzione visibile si manifesta anche nella pittura così che André Chastel poteva scrivere a buon diritto che gli affreschi monumentali di Vasari, Salviati, Zuccari ecc. « sont autant de discours savants » o, usando l'espressione di Robert Klein, « discours pictographiques ».⁴⁶

Se cerchiamo l'ideale comune dello stile a cui sembrano riferirsi i termini sia dell'elocuzione che della maniera, forse possiamo indicarlo in una certa artificiosità. Già Giulio Camillo aveva modificato nella sua retorica la distinzione tradizionale fra res e verba, inserendo fra i due un terzo elemento, l'artificio. E così che egli crea la triplicità di materia-artificio-parola, in cui i due ultimi, insieme, formano « l'arte della locuzione ».⁴⁷ L'artificio è, quindi, parte inseparabile dell'arte delle parole meravigliose. La finzione, termine usato dal Patrizi non significa altro in sostanza che la trasformazione del naturale in artificio. Non è a caso che alcuni critici, tra cui Edoardo Taddeo, indicano la fase tarda, manierista del petrarchismo con il termine di « petrarchismo artificioso »,⁴⁸ e che Ferroni e Quondam, scrivendo sulla lirica manierista

⁴⁴ GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672; ed. facsimile, Genova, s.d., p. 38.

⁴⁵ *Scritti d'arte*, cit., I, 241-242.

⁴⁶ ANDRÉ CHASTEL, *La crise de la Renaissance*, Genève, Skira 1968, p. 36; ROBERT KLEIN, *La forme et l'intelligible*, in *Umanesimo e simbolismo*, ed. ENRICO CASTELLI, Padova 1958, p. 104.

⁴⁷ Cfr. *Trattati di poetica*, cit., in n. 32, p. 622.

⁴⁸ *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1974.

napoletana, hanno intitolato il loro libro *La « locuzione artificiosa »*.⁴⁹ Non è poi necessario sottolineare come nella pittura si è diffusa proprio nel segno della maniera una espressione artificiosa tramite il cambiamento cosciente delle proporzioni naturali. Il culto dell'artificiosità espressa sia nella maniera che nell'elocuzione è d'altronde strettamente collegato con la posizione contraria all'imitazione. Se, infatti, l'artista e il poeta, in possesso dell'ingegno, creano sotto l'effetto del furore irrazionale, non possono che tendere all'originalità, non possono lavorare alla maniera di un loro predecessore. E poiché i poeti ed artisti del pieno Rinascimento avevano esaurito le fonti normali dell'espressione e con la parola e con la figura, i manieristi, se volevano creare qualcosa di originale, erano costretti a scostarsi dal naturale: i pittori da ciò che era visibile nella realtà, gli scrittori dalla semplice enunciazione delle cose. Per questo, Góngora poteva scrivere: « Naturalezza: quale povertà dello spirito! Chiarezza: quale mancanza di pensiero! ».⁵⁰

Anche nell'ideale della bellezza dei teorici manieristi si rivela che essi preferivano l'artificioso al naturale. In base alle esperienze dell'arte rinascimentale, Benedetto Varchi nel *Libro della beltà e grazia* scritto negli anni 1540 distingue chiaramente due tipi di bellezza. Il primo è la bellezza corporale che si manifesta « nella proporzione de' membri » e che chiunque può godere con i cinque sensi; l'altro è la bellezza spirituale che « consiste nelle virtù e costumi dell'anima » e che può essere apprezzata solo dalle persone colte e propense alla speculazione.⁵¹ Il nome di questa bellezza spirituale è la grazia che originalmente – come la maniera – era pretesa dall'uomo di corte e in primo luogo dalle signore come un accessorio indispensabile del comportamento distinto. Secondo Agnolo Firenzuola, la grazia è il riflesso dell'anima attraverso le forme corporali, in cui trova espressione l'« occulta proporzione » della perfezione spirituale.⁵² Fra i due ideali di bellezza che originalmente e secondo la concezione di Varchi si integravano, i manieristi avevano assegnato la palma univocamente al secondo, avevano sconvolto l'equilibrio fra bellezza naturale e spirituale, anzi, avevano

⁴⁹ *La « locuzione artificiosa ». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma 1973.

⁵⁰ Citato da HAUSER, *op. cit.*, in n. 4, p. 40.

⁵¹ *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I, ed. PAOLA BAROCCHI, Bari, Laterza 1980, p. 89 [Scrittori d'Italia, 219].

⁵² Cfr. CESARE VASOLI, *L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, Marzorati pp. 406-407.

separato quest'ultima, opponendola poi alla prima. Tutto questo è già stato illuminato sufficientemente tra l'altro dai commenti aggiunti da Paola Barocchi alle sue edizioni dei trattati d'arte, dal relativo capitolo de *L'autunno del Rinascimento* di Carlo Ossola e da altri. In base a questi possiamo considerare la grazia quale l'ideale estetico dell'arte manierista che, quindi, non è immediatamente percepibile con i sensi, bensì è nascosto, enigmatico e che, per questo, secondo le parole di uno dei trattatisti, Vincenzo Danti, « si fa conoscere per mezzo delle potenze intellettuali ».⁵³ Tutto ciò che è ingenuo, naturale e senza artifici è necessariamente estraneo a questo ideale estetico. Come dice Robert Klein: « la beauté n'existait alors que pour une analyse rationnelle ».⁵⁴

Nei trattati letterari non troviamo un concetto corrispondente alla grazia, ma se la grazia è una bellezza spirituale o magari intellettuale, è evidente che anche nella poesia si tratta della stessa, anche se non è denominata. La poesia manierista non si distingue per la sua plasticità, per l'armonia delle proporzioni, non vuole agire sui sensi, ma coinvolge l'intelletto, quindi anche nel suo caso si può parlare di una bellezza intellettuale. Benché gli scrittori di retorica e di poetica contemporanei non usino farne riferimento, è istruttivo a questo proposito accennare all'opera *De subtilitate* [1550] di Girolamo Cardano, su cui lo storico polacco di estetica, Tatarkiewicz, ha attirato l'attenzione dal punto di vista dell'ideale della bellezza nel manierismo.⁵⁵ Cardano, infatti, spiega che le cose sono tanto più belle quanto più sono chiare e comprensibili, ma sono più sottili quanto più è difficile accorgersene e comprenderle. Questa « subtilitas », questa « decoris omnis mater », è la stessa bellezza invisibile, intellettuale quale era diventata la grazia negli scritti dei critici dell'arte. Anche lo stabilire il mirabile come scopo della poesia è in armonia con la ricerca della bellezza intellettuale, con il godimento intellettuale provocato tramite il concetto e l'elocuzione. Patrizi considera solo come accessoria la funzione da una parte pedagogica, dall'altra dilettevole della poesia, ed esige dai poeti la realizzazione del mirabile. E poiché questo nasce dalla mescolanza dei livelli del credibile e dell'incredibile, la bellezza dell'opera non può essere che di natura

⁵³ *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* [1567], in *Trattati d'arte*, cit., I, p. 229.

⁵⁴ KLEIN, *op. cit.*, in n. 46, p. 104.

⁵⁵ WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, *L'esthétique de la Renaissance et son déclin*, in *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum 1967, p. 4.

intellettuale. I teorici manieristi della parola e della figura, quindi, hanno un'opinione simile anche riguardo alla bellezza di un'opera, sebbene formulino in modo diverso la loro posizione.

Con questo ho terminato la stesura di uno schema che può essere facilmente accusato di essere la ricostruzione postuma e arbitraria di un'estetica che nella sua epoca non era stata esposta da nessuno. Tanto più che la smisurata abbondanza di scritti critici della poesia e dell'arte figurativa nell'epoca, l'intreccio caotico delle opinioni in essi espresse e l'infinita varietà delle opere letterarie e artistiche del manierismo potrebbe stimolare piuttosto a negare la possibilità di qualsiasi sintetizzazione. Vi sono parecchi studiosi, che proprio per questo, invece di manierismo preferiscono parlare di manierismi. Tuttavia io ritengo che dalle opere dei trattatisti manieristi si possa circoscrivere una conoscenza estetica, valida ugualmente per l'arte della parola e della figura. Questa estetica, naturalmente presenta gravi contraddizioni. Sottovaluta lo studio rispetto all'ingegno, ma nello stesso tempo esige dal poeta e dall'artista un sapere che possa soddisfare le più alte esigenze intellettuali. Sottovaluta le conoscenze pedanti del mestiere, ma nello stesso tempo tende all'artificioso che può essere realizzato solo in possesso dei più raffinati mezzi artistici. Proclama l'infinità delle variazioni, delle possibilità poetiche e artistiche, ma nello stesso tempo cerca di collocare in un sistema ciò che è insistemabile, come fanno Patrizi o Lomazzo. Di conseguenza, l'estetica manierista doveva prima o poi arrivare a un accademismo arido, oppure alla totale relatività dei valori estetici come nel caso di Girolamo Bruno. Il manierismo rimane però, anche così, uno dei capitoli più stimolanti e provocatori della storia del pensiero estetico.

TIBOR KLANICZAY