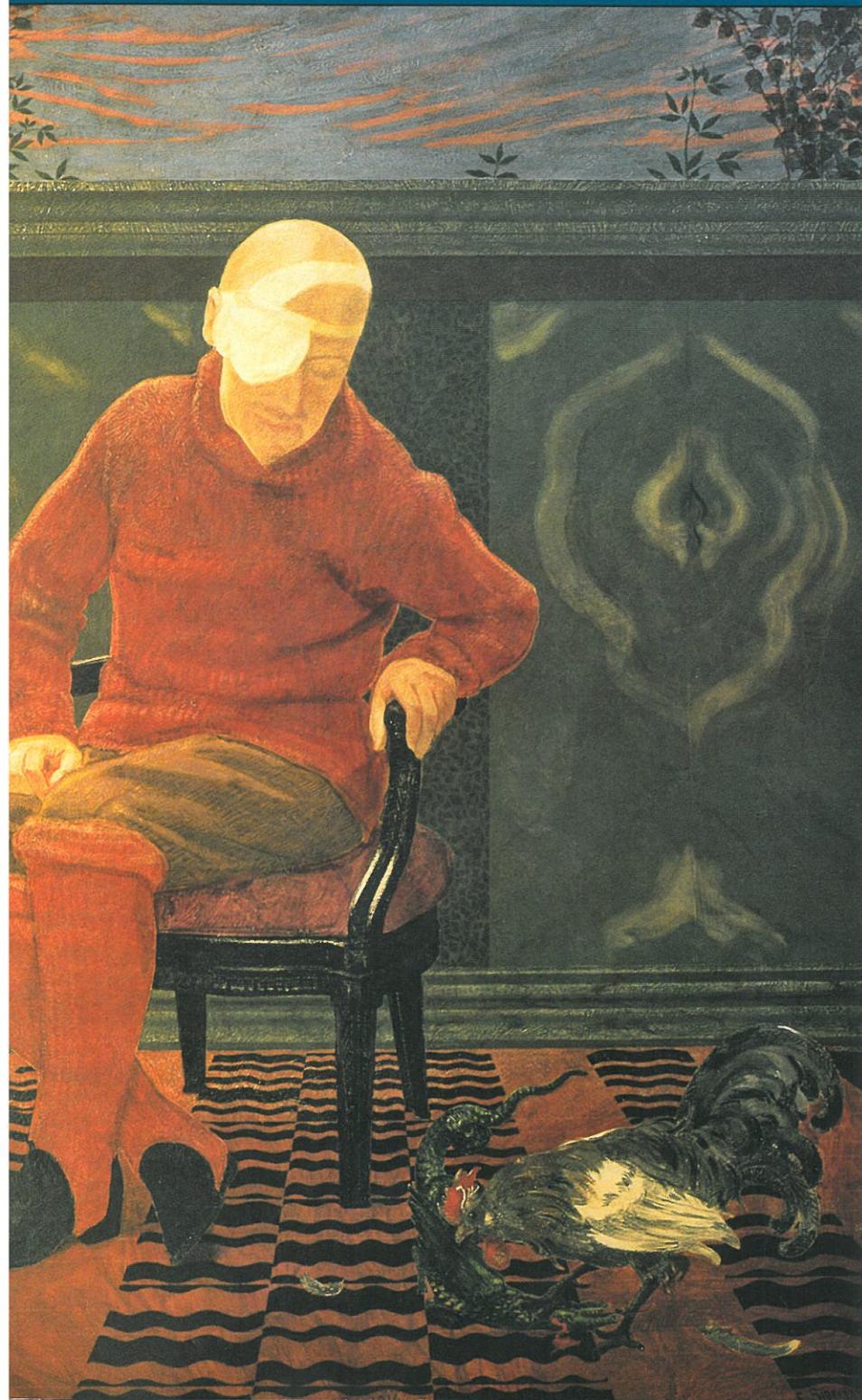


# la Biblioteca di via Senato

Milano

SIILE, ANNO VI

N.5 – MAGGIO 2014



**BvS**

**FONDO MODERNO**  
**De Micheli**  
**e la nuova**  
**figurazione**

DI LUCA PIETRO NICOLETTI

**BIBLIOFILIA**  
**Fra' Anno**  
**da Viterbo**  
**il falsario**

DI GIANCARLO PETRELLA

**GRANDE GUERRA**  
**D'Annunzio**  
**il primo**  
**interventista**

DI MARCO CIMMINO

**EDITORIA**  
**I raffinati risvolti**  
**di una fine**  
**memoria**

DI MASSIMO GATTA

**ITALIA LETTERARIA**  
**Persistenze**  
**mitiche nella**  
**letteratura italiana**

DI RICCARDO PARADISI

## LIBRO DEL MESE

# AUTUNNO DEL RINASCIMENTO

## «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento

di mario praz



**S**e una figura mitologica è atta a rappresentare emblematicamente quella fase della cultura che sta tra l'ultimo Rinascimento e il barocco, questa è Vertunno. Di Proteo egli ha la mutabilità, ma Proteo è già mutabilità assoluta, pieno gioco di forme, essenza del barocco; Vertunno è meno sfrenato, sperimenta mutazioni in vista d'un fine, cambia più volte la sua figura per entrar nelle grazie della bella ninfa Pomona, cioè personifica il mutare delle culture per ottenere la fertilità dei campi raffigurata in Pomona, la dea dei frutti. E così l'età che egli è atto a impersonare è caratterizzata da una serie di tentativi, di atteggiamenti, di assaggi di nuovi accordi, che preludono a quella che sarà poi la piena orchestra

del barocco. Vertunno è un personaggio di Arcimboldi, il pittore che dalla combinazione di tipiche cose inanimate dava vita a forme umane, e così antropomorfizzava le stagioni, le passioni e le professioni, e di frutti creava un autunno, di libri un dottore, e di pargoli il volto di Erode, quasi per figurata metonimia (l'opera invece dell'autore). Codeste rappresentazioni, affini al cangiamento nei colori, corteggiano l'ambiguità, né sono esenti da ingegnosità che è anche sforzo, sforzo di mettere insieme, di tenere insieme cose che sono sì confuse, ma ancora non proprio fuse.

Questa fase sotto il segno di Vertunno, il manierismo, che sta tra la fase apollinea del Rinascimento e la dionisiaca del barocco, è stata

minutamente studiata da Carlo Ossola (discepolo dell'insigne studioso del barocco in letteratura Giovanni Getto) nell'*Autunno del Rinascimento, «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, che s'appoggia su testi di poeti e di critici, soprattutto su quei trattati d'arte del secondo Cinquecento che erano stati ripubblicati da Paola Barocchi nei Classici Laterza (*Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*), e dunque sul Dolce, sul Gilio, sul Paleotti, sul Comanini, e altri meno diffusi come il Danti, nonché sul Varchi, sul Vasari, su Federico Zuccaro, e il già ben noto *Trattato dell'arte della pittura*, e *Idea del Tempio della Pittura* di G.P. Lomazzo (1584-85).

Quando, a proposito del giardino pittoresco all'inglese (*Il giardino d'Armida*) ho richiamato l'attenzione sui famosi versi del Tasso: «Di natura arte par che per diletto / L'imitatrice sua scherzando imiti», e su certi versi latini del Bonnefon imitati da Ben Jonson, in cui si contrapponeva la bellezza d'una semplicità dall'apparenza negletta alla laboriosa toletta d'una donna azzimata, e soprattutto sulla leggiadra poesiola di Robert Herrick *Delight in Disorder*, non facevo che accennare a un motivo che stava in cima ai pensieri dell'irrequieti spiriti del manierismo, il motivo d'introdurre varietà; movimento, *discordia concors* nelle espressioni

**Carlo Ossola, "Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento", prefazione di Mario Praz, seconda edizione ampliata, Firenze, Olschki, pp. 428, 44 euro**

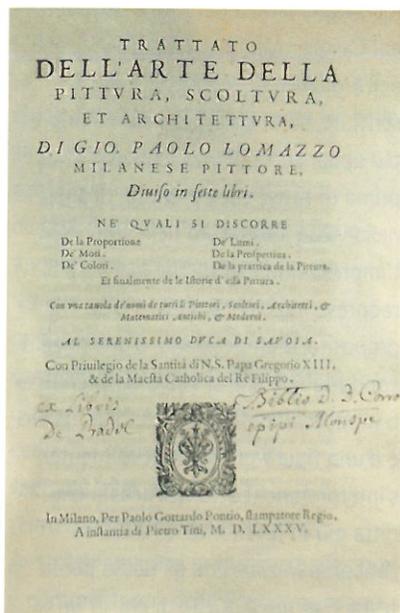
Il volume, da tempo esaurito e ora finalmente ristampato in edizione ampliata, si propone come un classico sulla letteratura della fine del secolo XVI. I trattati d'arte del tardo Cinquecento sono il punto di

partenza per una ricerca volta a individuare i principali filoni attraverso i quali si esprime la crisi della civiltà rinascimentale, in un'ottica attenta a riconoscere gli elementi di 'durata' di un'epoca, l'«Autunno del Rinascimento», che fu culmine e tramonto di un'intera civiltà.

I brani qui presentati sono tratti dalla prefazione - firmata da Mario Praz - e dal capitolo introduttivo.

A destra: **Giuseppe Arcimboldo**  
(1526-1593), *Vertunno* (1590), Balsta,  
Skoklosters Slott (Svezia).

Sotto: Frontespizio della seconda edizione  
dell'opera di Giovanni Paolo Lomazzo,  
*Trattato dell'arte della pittura* (1585)

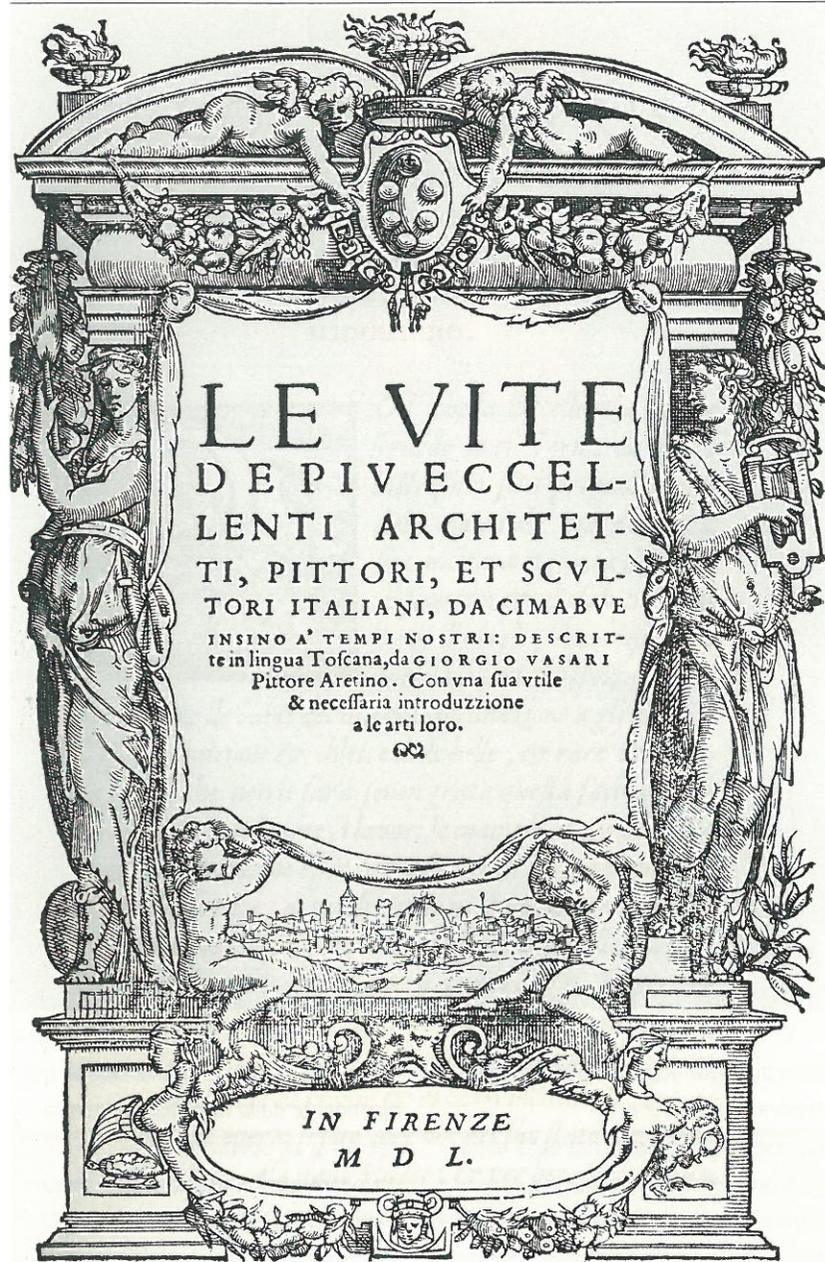


artistiche, di dare immagine di quella che Giordano Bruno chiamava «la mutazione vicissitudinale dell'Universo», e insieme di anteporre una «nobile negligenza», a una «vil diligenza», e di conquistare «una grazia che eccedesse la misura». Il concetto di mimesi, dell'arte che imita la natura, predominante nel Rinascimento, postulava in realtà un mondo statico, fissato come nella posa di un «arrestati, sei bello», ma ecco che nel Cinquecento si fece strada l'idea che l'immagine del mondo, se la si considerava nello spirito, era tutt'altro che statica; era anzi una continua vicenda, appunto il

regno di Vertunno: onde all'artista si riteneva convenisse una rappresentazione sganciata dalla mera copia della natura, un «disegno interno», un'invenzione gittata giù sulla carta in uno schizzo autonomo. Nella famosa definizione di Federico Zuccaro: «Il disegno entro di noi e' il primo e prossimo interno principio, formale motore delle nostre istesse cognizioni et operazioni, conciosia che, movendo questo prima l'intelletto nostro, e dopo l'intelletto la volontà, et inoltre questa le virtù nostre esecutive, noi operiamo al di fuori», l'arte figurativa da disciplina meccanica, scimmia della

natura, è passata ad essere facoltà dipendente dalla filosofia, da tecnica operativa ad operazione eminentemente speculativa, di libera elaborazione del reale: prima affermazione d'un principio gravido delle più radicali conseguenze che giungeranno a piena maturazione e catastrofe ai nostri giorni.

A secondare quest'avviamento alla preminenza dell'elemento surriettivo nell'arte contribuirono fattori esterni come la voga delle grottesche, dei geroglifici, delle imprese. Quando parlando delle grottesche ho detto che gl'italiani ridussero a simmetria,



Frontespizio de *Giorgio Vasari, Le vite*, Firenze, Torrentino, 1550

Lomazzo.

E d'altronde al capriccio, preparavano anche le imprese (queste piuttosto che gli emblemi, avendo questi, nelle figure, carattere più illustrativo che fantastico), ché «la meraviglia proclamata "fine del poeta" dal Cavalier Marino; il trionfo dell'arguzia e del concetto nelle scritture, sono gli aspetti culminanti e più appariscenti d'una tendenza che, prima di tutto, ebbe modo di dilagare nella vasta letteratura delle imprese». L'impresa non è altro che la rappresentazione simbolica d'un proposito, d'un desiderio, d'una linea di condotta (ciò che si vuole «imprendere» o intraprendere) per mezzo d'un motto e d'una figura che vicendevolmente s'interpretano. L'atto dell'artista che gitta giù in un momento d'estro l'abbozzo iniziale che gli passa per la testa, è affine a quello di chi, in un corto circuito di termini, vede un rapporto tra una figura fantastica e un proposito d'azione.

Il passaggio delle grottesche da elemento decorativo, limitato a inquadrature e cornici, ma non incidente in una struttura essenziale, a vero e proprio elemento strutturale fu già osservato da F. Piel fin dal 1962, ed è ora sottolineato dall'Ossola, che cita un passo (1567) del Danti, il quale fu il primo a staccare la grottesca dal suo ambito di curiosità archeologica, e a considerarla come tipica di un genere delle cose che non si trovano in natura, sebbene allusive a elementi di natura, che egli denominò «chimere»,

cristallizzarono in composizioni ritmate le decorazioni fantastiche della Domus Aurea, non dicevo che una parte della verità. È vero sì che ridussero a metodo la follia delle grottesche, ma qualcosa di quella follia s'insinuò pure nei loro metodi, suggerendo un'idea di più libere strutture, aprendo la strada al «capriccio». Coll'Arcimboldi l'Italia arrivò

al capriccio logico, giustificandosi come una riuscita sineddoche o metonimia un Vertunno fatto coi frutti dei quali è simbolo, un Erode fatto delle vittime della sua crudeltà, ma non arrivò mai al capriccio illogico, alle associazioni surrealiste di un Bosch, sebbene non mancasse tra noi chi apprezzava le diavolerie del fiammingo, come il

ammettendo quindi come soggetti di opere d'arte vere e proprie (e non solo come ornamenti) cose che non sono imitate dalla natura, ma frutto di un «disegno interno» che come nei sogni elabora elementi provenienti dalla realtà e altri che salgono dal profondo della psiche, un processo genetico, insomma, parallelo a quello della natura, emulandolo nell'incessante creazione di nuove forme.

Cominciò il Tasso ad ammettere il gioco della varietà sulla norma («il bello sarà trasmutabile, e a guisa di camaleonte prenderà diversi colori, diverse forme, e diverse immagini e apparenze»), e il meraviglioso, ma sempre ancorato al credibile, opponendo la mediazione del «probabile», una mediazione che il Guarini supera istituendo una nuova coerenza retorica, quella del «persuasibile», basata sulla reinterpretazione di un passo di Aristotele: mentre prima i volgarizzatori e commentatori della Poetica avevano tradotto la parola *pithanon* con «credibile», il Guarini tradusse con «persuasibile», e la differenza è sottolineata dall'Ossola: «Mentre il "credibile" non è, sicché non è

riconosciuto come tale dal suo pubblico, dal fruitore dell'opera, il "persuasibile" si affida soltanto sulla forza (a persuadere) della "finzione" che è l'opera, sull'artificio della sua coerenza interna, sulla ingegnosità persuasiva della costruzione, sull'inappuntabile virtuosismo dell'autore, sulla novità delle invenzioni, sullo stupore delle "belle menzogne"». D'altra parte il Comanini aveva elogiato il «falso che del ver più ver pareva», ed aveva ammesso la pacifica coesistenza di «capriccio e moralità» (come nelle imprese), e con quest'idea e il «persuasibile» del Guarini, «la civiltà letteraria barocca», osserva l'Ossola, «trova la sua prima e più solida fondazione». Era infatti così giustificato lo scivolamento del meraviglioso verso il non ancor fisso e stabile, verso il mobile, il peregrino, il bello deforme, la piena disponibilità metaforica della parola, lo stupefacente, infine verso la sinestesia, come può leggersi in un sintomatico commento del Comanini sull'Arcimboldi il quale, secondo lui, era riuscito nei colori a dividere il tono laddove Pitagora in musica non era riuscito con la sua matematica a dividere il tono in due semitoni uguali:

così, nota l'Ossola, «ogni cosa perde il suo confine: la parola si fa colore, il colore musica, e ogni cosa può divenire un'altra»: il regno di Vertunno, veramente.

## AUTUNNO DEL RINASCIMENTO

di carlo ossola

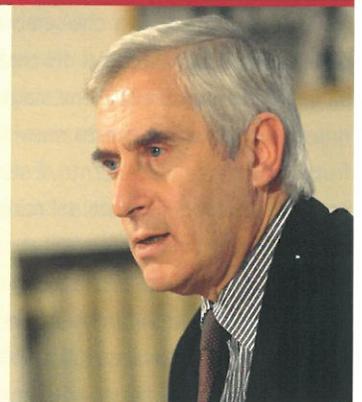
*qualunque sii il punto di questa sera  
ch'aspetto, si la mutazione è vera, io  
che son ne la notte, aspetto il  
giorno, e quei che son nel giorno,  
aspettano la notte: tutto quel ch'è, o  
è cqua o llà, o vicino o lungi, o  
adesso o poi, o presto o tardi.*

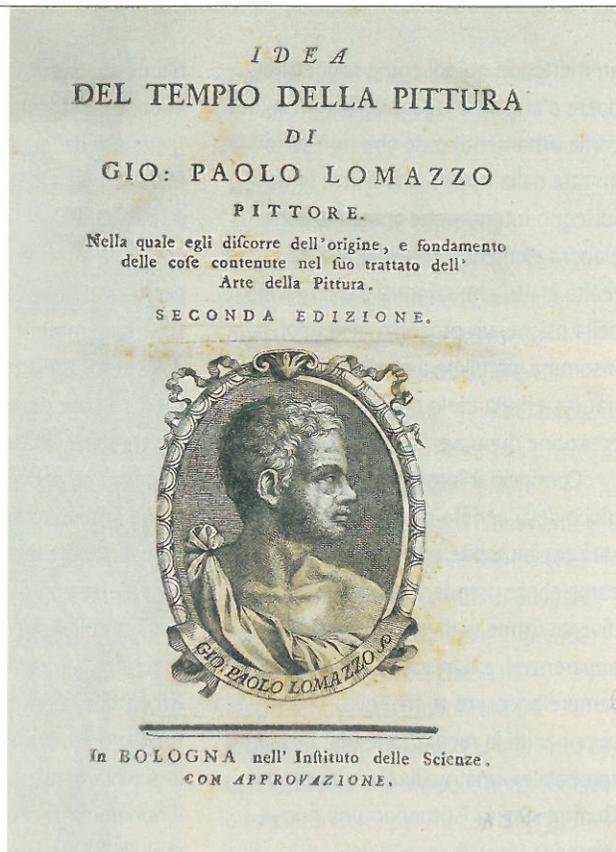
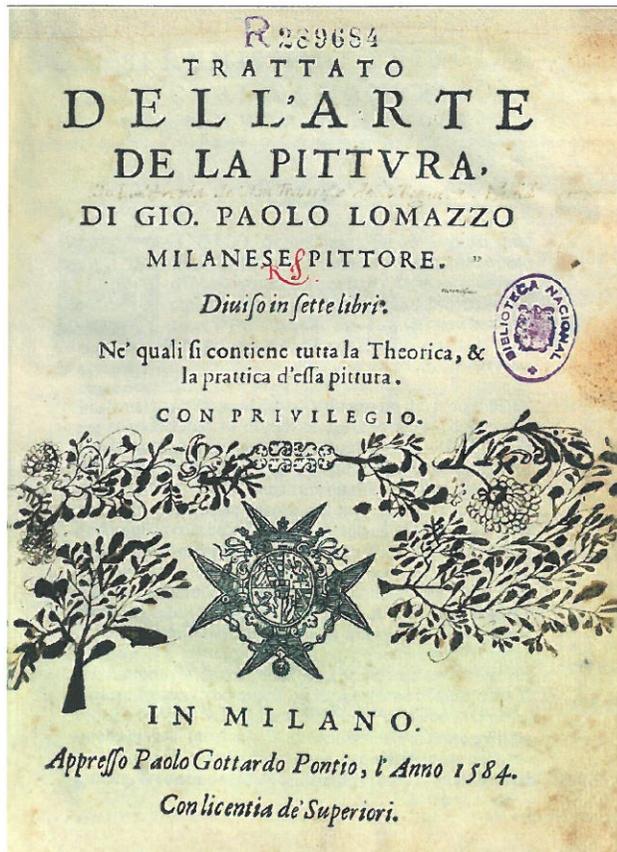
G. Bruno, *Candelaio*

**Q**uando Giordano Bruno scrive le parole che ho sopra riportato, dedicandole «alla Signora Morgana», «la mutazione», che l'autore aspetta, da più parti affiora, ed in molteplici modi esprime le premesse di una nuova visione della natura, dell'uomo e del tempo, a cui lo stesso Bruno contribuisce rinnegando - osserva Eugenio Garin - «l'ispirazione più valida dell'umanesimo, tutto

**C**arlo Ossola è professore al Collège de France, cattedra di Letterature moderne dell'Europa neolatina, e ha fondato l'Istituto di Studi Italiani, Lugano. Membro dell'Accademia dei Lincei, dirige presso Olschki le riviste «Lettere Italiane» e «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa». Tra le sue

opere più recenti: *Libri d'Italia (1861-2011)*, Roma, Ricciardi, 2011; *Il continente interiore e Introduzione alla «Divina Commedia»*, Venezia, Marsilio, 2010 e 2012; *Letteratura italiana. Canone dei classici*, Torino, Utet, 2012, VIII tomi; *A vif. La création et les signes*, Paris, Imprimerie Nationale, 2013.





Sopra da sinistra: Frontespizio della prima edizione del *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, Paolo Gottardo Pontio) di Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592); Frontespizio dell'*Idea del Tempio della Pittura*, di Giovanni Paolo Lomazzo, in una edizione bolognese (stampata su istanza dell'Istituto delle Scienze) del 1795

traversato da un senso acuto della temporalità, vivo tutto di 'memorie', laddove il tempo bruniano che "tutto toglie e tutto dà" pareggia ogni cosa, ugualmente risolvendola nella mutazione vicissitudinale dell'universo».

Questa inquietudine, che sembra percorrere tutti gli elementi del creato, ha profonde radici nella piena stagione rinascimentale e avrà presto nuovi frutti nella civiltà del Seicento. È stato perciò compito preliminare del mio lavoro cercare d'individuare nel complesso panorama letterario del secondo Cinquecento quei generi e temi, tradizioni e fonti, quegli ambiti culturali e problemi più discussi, quegli

autori e quel pubblico, i quali, senza offrire troppe suggestioni di facile dispersione e curiosità antologica, potessero tuttavia individuare almeno alcuni tra i principali filoni attraverso i quali si esprime la crisi della civiltà rinascimentale e s'impone quella barocca, e offrire nello stesso tempo dati precisi di cronologia e di geografia, e nuclei costanti di struttura, entro i quali circoscrivere la mia ricerca.

La scelta del genere non solo è stata orientata e sollecitata dai risultati contraddittori cui sono giunti i critici d'arte, e più recentemente anche i critici della letteratura, nei loro studi sui trattati d'arte del secondo Cinquecento,

e dalle polemiche ancor vive sui termini e sulla caratterizzazione di Manierismo e Antirinascimento, Autunno del Rinascimento e Barocco, e sul problema dei rapporti Arte-Controriforma; ma è stata poi determinata dalla volontà di operare su testi nei quali più vivo fosse lo sforzo di speculazione critica, più dichiarato il desiderio di sistemazione teoretica dei dati e l'ambizione di sintesi e riassunto di tutta una tradizione d'arte sentita ormai al suo culmine se non proprio al suo declino; e nei quali tuttavia l'esercizio di scrittura non si esauriva in una disimpegnata acribia filologica, come è invece il caso di molte «sposizioni» e

volgarizzamenti della *Poetica* d'Aristotele, compilati dai contemporanei critici letterari, ma mirava ad essere canone normativo delle sempre più imprevedibili esperienze d'arte del momento, divenendo così specchio di una civiltà in crisi e modello proposto ai giovani pittori. D'altra parte la critica d'arte non è più, come ai tempi di Cennini e di Ghiberti, mera trasmissione dei segreti d'una bottega d'esperti artigiani, esposizione d'una *sapientia* acquisita nel mestiere e avvalorata dalle antiche fonti, ma cerca una sua giustificazione di valore, mutuando sempre più consapevolmente temi e orientamenti dalla retorica e dalle poetiche letterarie, secondo la celebre analogia *ut pictura poesis*: sollecitata in questo da un lato dalle istanze dei manieristi, imperniate sulla dottrina dell'Idea, dall'altro dalla nuova attenzione che il Concilio tridentino, in polemica con i protestanti, dedica alle immagini.

In tal senso è tutta da rivedere l'impostazione tradizionale data al problema della Controriforma, almeno nei suoi rapporti con le arti figurative, perché se da un lato c'è la pretesa di regolare la produzione artistica con una minuta precettistica, dall'altro questo atteggiamento deriva dalla nuova e maggiore importanza assunta dalle arti visive nell'economia apologetica e pastorale postconciliare, come del resto annotava già l'Armenini: «... dopo la pubblicazione del Sacrosanto ed universal Concilio di Trento, pare che per tutta la Cristianità si faccia quasi a gara di fabbricare bellissimi e sontuosissimi templi, cappelle e monasteri»; la mia ricerca, illuminata

dai documentati studi di Paolo Prodi, vuole essere un contributo anche in questa direzione. L'importanza letteraria dei trattati inoltre non è solo garantita dalla efficacia stilistica di alcune pagine di Sorte, come notò Eugenio Battisti, di Gilio, di Comanini e di Lomazzo, ma soprattutto dalla presenza di riferimenti precisi alle poetiche contemporanee, di temi, di figure retoriche, di strutture che, mutate dalle fonti letterarie, sono poi sviluppate con un'autonoma ricchezza di motivi (si pensi al tema dell'universalità della pittura e delle grottesche) tale da costituire il primo nucleo del prossimo repertorio barocco di immagini; e per altro verso il nuovo prestigio della pittura e il nuovo problema della fruizione artistica stimoleranno i letterati a ricercare la «pittoricità» e la «musicalità» della pagina, a far emergere, dalla parola, non più l'aurea purezza dell'appartenenza a un lessico petrarchesco consacrato, ma la segreta vibrazione melodica o il cangiante timbro pittorico, come acutamente osserva Ferruccio Ulivi:

Un'usufruizione artistica sorgerà solo a Rinascimento adulto; quando un Tasso [...] sembra colludere con le sue esperienze stilistiche col pittore e col musicista. È allora che hanno inizio quei fenomeni di una scaltrita letterarietà che si diranno la «pittoricità», o la «musicalità» di una pagina. E pittoricismo e musicalismo forniranno il tessuto di un clima come il successivo; dove la parola sembrerà improntarsi di un'ambigua e tortuosa captazione del suo rapporto con gli altri mezzi espressivi,

come nel Marino.

Un ulteriore motivo di scelta è fornito dalla struttura stessa dei trattati: nelle linee complessive è costante in essi il binomio giudizio storico-norma precettistica, e comune è l'elaborazione delle fonti pliniane e vitruviane e il riferimento ai temi e alle discussioni emersi dalla famosa inchiesta del Varchi; abbastanza circoscrivibili infine il lessico e le parole-chiave, organizzati del resto in sintagmi e in nuclei asindetici altamente formalizzati: tutto questo, sorretto da uno spoglio sistematico dei testi, mi ha permesso di impostare lo studio in linea diacronica dello sviluppo e delle variazioni di intensità e di campo relativamente ad alcuni dei nuclei principali di struttura dei trattati. Unendo collocazione sincronica della problematica ideologica degli autori nel panorama storico e nelle aree di prestigio culturale del momento, con l'analisi diacronica delle strutture testuali, mi è parso di evitare sia l'astratta selezione tipologica, cui approda chi, come il Curtius, astrae le forme dal contesto, sia la libera elezione tematica, cui si affida chi fa della letteratura soltanto un colloquio ideale tra autore e lettore, senza passare attraverso i codici secondo cui si costruisce l'opera e il «genere» nel quale comunicandosi instaura il consenso.

Restava infine il problema di una delimitazione cronologica che permettesse non solo di dare unità al lavoro, ma individuasse altresì i limiti entro i quali analizzare i segnali di crisi di una civiltà, senza per questo negare



Paolo Veronese (1528-1588), *Dialettica* (Aracne), 1580 ca., Venezia, Palazzo Ducale

tra pittori e scultori (1547) e pubblica le *Due Lezioni* (1549) e del Vasari appare la prima edizione torrentiniana de *Le vite* (1550): opere che saranno il punto di riferimento obbligato e la traccia per i successivi trattatisti; e segnare infine come punto estremo della ricerca gli anni 1590-1591, in cui vengono alla luce *Il Figino* del Comanini e *l'Idea del tempio della pittura* del Lomazzo, autori (non a caso legati all'inquieto ambiente lombardo) ormai avviati a superare in una libera espansione tematica il faticoso tentativo d'equilibrio ancora caro al Paleotti, al Borghini, all'Armenini. In quest'arco di circa quarant'anni di esperienze letterarie, se i trattatisti d'arte saranno l'oggetto primo della mia analisi, sarà dato rilievo anche all'emblematica, alle varie *Poetiche*, alle opere teoriche del Tasso in specie, a quei testi insomma in cui lo sforzo di riflessione e l'ambizione di pervenire, pur nelle polemiche e nell'incertezza, a formulare un ultimo *kosmos*, a raccogliere nell'«idea del tempio» dell'arte almeno i *grandi* di una civiltà che tramonta, sono uniti alla consapevolezza di rivolgersi a un pubblico dotto ma inquieto, che ama la classicità purché raccolta in un simbolo concettoso, che giudica con «gusto isvogliato» anche i più arditi «ghiribizzi e grilli», se non hanno del peregrino e dell'acuto, e che è alieno sia dalle fatiche, troppo regolari, del Trissino, sia dalla «malinconica» tempra dei manieristi, sia - almeno per un certo tempo - dalla *imagerie* ossessiva dell'Antirinascimento.

con una eccessiva estensione nel tempo) la specificità del Rinascimento o anticipare i termini della civiltà barocca (elegando così in ombra il Manierismo), oppure respingerli soltanto nel Seicento, facendo del secondo Cinquecento il libero e scosceso campo del Manierismo dell'Antirinascimento o della Controriforma. Mi sono valso perciò delle osservazioni e delle proposte che Giovanni Getto avanzava già nel 1953 a proposito del Bandello e che, unite alle ricerche sul Tasso e sul Barocco, costituiscono una solida base critica per un inquadramento della civiltà ardorinascimentale, di cui lo studioso non poche ma penetranti righe traccia un primo profilo:

Ed è soprattutto per questo senso gremito, di accumulo di realtà, che il novelliere [scil. Bandello] sembra oltrepassare le frontiere segnate dalle classiche dimensioni, tutte ordine e misura, proprie del gusto rinascimentale, ed accostarsi a quella nuova sensibilità meno selezionata e più inquietamente curiosa e caotica,

che sarà propria della civiltà barocca [...] Certo, il Bandello appartiene al Rinascimento, ma all'autunno del Rinascimento. Un'atmosfera nuova pare stendere un impercettibile velo sulla sua opera. E chi non si compiaccia solo di rigidi inquadramenti storiografici, e ami non tanto concepire i periodi della storia letteraria come monadi incomunicanti quanto piuttosto avvertire il lento e continuo trasformarsi e mutare dei temi e delle strutture, non mancherà di registrare con cura la data di apparizione di questo volume [scil. 1554], e vorrà collocarla, insieme ad altre date, su una linea che finisce col determinare una specie di diagramma orientativo del momento in cui si rende più sensibile il trascolorare da una ad un'altra civiltà del gusto.

In questo ideale diagramma possiamo accostare un'altra data, molto vicina a quella segnalata da Getto, e cioè il quadriennio 1547-1550, nel quale il Varchi compie la sua inchiesta