

Il manierismo e Giovan Battista Marino

Autor(en): **Guardiani, Francesco / Martini, Alessandro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 20

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006596>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Francesco Guardiani

Alessandro Martini

IL MANIERISMO E GIOVAN BATTISTA MARINO

Se si passano in rassegna i lavori di quanti negli ultimi decenni si sono avvicinati nello studio del manierismo nelle arti figurative e nella letteratura, trattate insieme o separatamente, non si può fare a meno di notare una certa reticenza o una ben avvertita prudenza ogni volta si prospetti la necessità di fornire una definizione del fenomeno capace di abbracciarlo nella variegatissima gamma delle sue espressioni. Non mancano, soprattutto fra quei critici che hanno dedicato al manierismo molto più di un impegno occasionale (Briganti, Praz, Battisti per esempio)¹ drastiche affermazioni sulla inservibilità critica pressoché totale del termine, perché, la logica è questa, se “manierismo” vuol dire troppe cose, alla fine non vuol dire nulla. Le troppe cose sono i segni piccoli e grandi (ma mai tali da assurgere individualmente a caratteri distintivi necessari e sufficienti) etichettati come manieristici, ricercati nel gran mare della pratica artistica e letteraria cinquecentesca, isolati, analizzati e collegati ad altri analoghi. Nessun fenomeno culturale, si può dire, ha mai ricevuto tanta attenzione

1 Già Briganti nel 1945, quando fresche erano ancora le proposte tedesche di impiego del termine (cfr. la voce “Manierismo” del Raimondi nel *Dizionario critico della letteratura italiana*) mostrava la sua insoddisfazione: “molto si è scritto e discusso in questi ultimi anni intorno al Manierismo e, a ben considerare, il risultato di quel molto scrivere e discutere mi pare, in complesso, negativo. Dopo essere stato rivestito di tanti significati diversi e costretto nei più vari sistemi, il concetto di Manierismo s’è ridotto ora a qualcosa di molto elastico, di addirittura informe” (p. 7). A lui fa subito eco il Praz nel ’46 (“La maniera italiana”, p. 44). Né quarant’anni più tardi da loro si discosta, se pure con maggiore apertura, il Battisti: “Forse l’uso del termine *Manierismo* è ormai inutile, ma il quadro che è nato, studiando il cinquecento sotto la nuova angolatura, è destinato a rimanere, e ad arricchirsi ulteriormente ... E’ verissimo: oggi la confusione è grande” (“Osservazioni”, p. 43). Alla confusione, puntando soprattutto sulla letteratura, cerca di mettere riparo James Mirollo, il quale comunque è costretto a registrare la molteplicità delle interpretazioni, che impedisce una univoca e concisa definizione del fenomeno.

critica rimanendo privo, alla fine, di una chiara e affidabile definizione. Non sono mancati, beninteso, ambiziosi tentativi di sintesi. Hauser *in primis*, che in questo senso è un passaggio obbligato, prospetta un ampio quadro storico intorno al manierismo; ma il suo confondere i confini del fenomeno con quelli del barocco non può evidentemente soddisfare quanti collocano il manierismo tra rinascimento e barocco, e sentono dunque l'esigenza di distinguere con la maggiore attenzione possibile il termine medio dall'estremo. Se, consci della situazione, oggi rimettiamo in campo questi problemi, per di più volgendo l'attenzione a un oggetto, l'opera di Giovan Battista Marino, su cui tutt'altro che scontate e concordi sono le opinioni circa la sua ascrivibilità al manierismo, è per una magari ingenua ma ferma pretesa di avere qualche cosa di nuovo da offrire per la comprensione del fenomeno, dalla sua origine rinascimentale alla sua maturazione barocca, ovvero dalla sua iniziale fioritura nell'ambito delle arti figurative al suo incenerirsi in letteratura per dar vita alla fenice del nuovo secolo: l'*Adone* del Marino.

Alcune osservazioni di carattere generale ci sembrano indispensabili per mettere a fuoco la questione. Ogni arte tende a svilupparsi secondo principi, regole e strumenti suoi propri e, allo stesso tempo, i suoi prodotti si intonano al periodo e al luogo in cui nasce, mostrando la condizione culturale del tempo e indicando un possibile superamento (ideale e distante o pratico e immediato che sia) di tale condizione. Su quest'ultimo punto, discutibile, valga la convergenza di critici tanto lontani fra loro quali Lucien Goldmann e Northrop Frye, e basti, in fondo, ricordare il detto di Ezra Pound: "The artists are the antennae of the race"². Diremo allora che del manierismo nelle sue espressioni artistiche e letterarie si dovranno prima di tutto riconoscere le radici in una precisa epoca e l'aspirazione a

2 Per Goldmann, che qui si elegge a rappresentare una tendenza della critica marxista, basti la voce di Jacques Leenhardt nell'*Encyclopedia of Contemporary Theory*. Saremo più precisi per Frye che, con l'ampio concetto di "tipologia" indica la tensione tra un evento e la realizzazione futura delle "promesse" che esso implica: "What typology really is as a mode of thought, what it both assumes and leads to, is a theory of history, or more accurately of historical process: an assumption that there is some meaning and point to history, and that sooner or later some event or events will occur which will indicate what that meaning or point is, and so become an antitype of what had happened previously. Our modern confidence in historical process, our belief that despite apparent confusion, even chaos, in human events, nevertheless those events are going somewhere and indicating something, is probably a legacy of Biblical typology: at least I can think of no other source for this tradition" (*The Great Code*, pp. 80-81). L'aforisma di Pound si trova in *ABC of Reading*, p. 74.

staccarsi da essa per proiettarsi in un tempo futuro. Illustrano bene questo punto d'avvio Arnold Hauser e Tibor Klaniczay, rispettivamente con *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna* (1965) e *La crisi del rinascimento e il manierismo* (1973). In questi come in altri saggi sull'argomento, troviamo l'immane ricorso all'"armonia rinascimentale" che i manieristi insidiano senza comunque proporre nuovi ideali. Nonostante l'ovvietà del rilievo non ci sembra che sia stata dedicata particolare attenzione alle pur logiche implicazioni di questa asserzione. Bisogna riconoscere anzitutto una continuità di sviluppo, anzi una stretta dipendenza tra il rinascimento e il manierismo (tanto diversa, per intenderci, dalla coscienza euforica di operare nel nuovo dei primi umanisti o degli scrittori d'inizio Settecento, da Gravina a Muratori, che non cessavano di ringraziare il cielo per la fortuna d'esser nati in un'epoca migliore, più felice e illuminata della precedente). Questa semplice osservazione deve indurci non solo ad ampliare i confini storici del fenomeno per l'inestricabilità del manierismo dal rinascimento, ma anche a insistere sul perdurare della crisi lungo il Cinquecento: un secolo che in ogni manuale di storia si ricorda tra i più ricchi di manifestazioni artistiche della civiltà occidentale. La crisi del rinascimento allora, di cui il manierismo è manifestazione, per vastità e portata va affrontata come uno dei massimi rivolgimenti culturali della storia. Il perdurare della crisi poi, e il fecondissimo operare artistico e letterario che l'accompagna inducono a ritenere che ci sia una corrispondenza proporzionale tra un fenomeno e l'altro, ovvero che quanto più si fanno vive le condizioni di incertezza ideologica, proprie della crisi, con conseguente ricerca di miti di riferimento, tanto più aumenta la tensione creativa e il bisogno, insomma, dell'artista e dello scrittore, ricchi degli strumenti retorici che l'età precedente ha loro fornito, di operare e di provarsi sul nuovo. Infine, proprio perché sono i valori ideologici ad essere messi in discussione e non gli strumenti pratici dell'"arte", la discontinuità si avvera nell'ambito dei contenuti, dei significati, mentre nell'ambito della forma, dalla *techne* alla composizione, si avrà un deciso sviluppo. Che proprio in tale sproporzione di forma e contenuto si verifichi la tanto discussa rottura dell'armonia rinascimentale è un fatto riconosciuto; quel che è meno chiaro è l'approdo ultimo cui tende il formalismo manierista.

Partiamo da un dato oggettivamente accertato: la distanza cronologica che corre tra il manierismo nelle arti figurative e il manierismo in letteratura. C'è una sufficiente unità di punti di vista in proposito per poter affermare che il primo si manifesta nel primo Cinquecento e ha un punto di partenza

nell'anno 1527, con il sacco di Roma e la diaspora degli artisti, e che il secondo si esplica nella seconda metà del secolo. Il problema posto da questa discordanza cronologica (un "greve parallelismo" per Riccardo Scrivano)³ non è ancora risolto in maniera soddisfacente; anzi, proprio perché la discordanza porta ad agganci, raffronti e indicazioni di dipendenze che indebolirebbero l'intima coerenza di sviluppo sia della letteratura che delle arti figurative, si tende piuttosto a evitare che ad affrontare il problema. Ma se si tratta di diretta reazione al rinascimento nell'arte come nella letteratura occorrerà pure toccare il capo di questo doppio filo e riconoscere la comune causa del fenomeno nella sua totalità. Indicare semplicemente una caduta di ideali e di miti del rinascimento non basta, in quanto il concetto non si àncora a eventi e circostanze che mostrino un punto di inizio. Si tratta dunque di identificare questo punto e poi di vedere come e perché le diverse arti di lì procedano in modi e tempi diversi. Per farlo è opportuno ricorrere alla teoria delle trasformazioni culturali di Marshall McLuhan⁴ e ricordare con lui i due significati di "causa". Radicando il suo pensiero in quello aristotelico-tomista, McLuhan propone di distinguere tra causa efficiente e causa formale di un dato fenomeno. La prima assicura un preciso passaggio, un nesso diretto fra due eventi, per cui l'aggancio tra causa ed effetto risulta convincente secondo la prospettiva

3 Cfr. *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, p. 20. A Scrivano interessa soprattutto definire storicamente il manierismo letterario, che egli fissa tra i decenni '40-'50 e '85-'95: il Tasso vi è completamente immerso. A noi pare che il manierismo letterario sia un fenomeno essenzialmente lirico, da tenere ben distinto da quanto avviene nell'epica, anche tassiana. Non che le analisi dello Scrivano qui e altrove (cfr. "Il labirinto come metafora del manierismo") e di altri (per esempio di Giulio Ferroni nelle "Note sul tempo narrativo manieristico") manchino di persuasivi riscontri, è che questi riscontri (come quelli eccellenti di Marzio Pieri sull'*Adone* in "Eros e manierismo nel Marino") intaccano forse ma non distruggono la priorità classica del genere epico: quella, estranea al manierismo, di dar voce ad ampi ideali che abbraccino tutta una comunità, come evidentemente nella *Gerusalemme liberata* e con anche maggiore estensione nel *Mondo creato*. Il Tasso non scherza con le forme, sperimentando in libertà, quando la posta in gioco è tanto alta. Se episodiche presenze stilistiche ci possono far parlare di manierismo esse saranno da ricondurre alla volontà del poeta di rendere amena la lettura del poema con la "varietà" (cfr. il secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*), castigata per altro nella *Conquistata* e nel *Mondo creato*, senza per questo danneggiare la solidità dell'impianto epico.

4 Il rinvio è ovviamente ai suoi noti e fondamentali libri *The Gutenberg Galaxy* e *Understanding Media*, ma si tenga conto anche di altri suoi lavori, tra cui *Laws of Media: The New Science*, completato dal figlio Eric dopo la morte dello studioso, e i notevoli interventi, finora inediti, riportati da Barrington Nevitt in *Who was Marshall McLuhan?* (1994).

comune. Ma la causa efficiente che appare in questa logica di meccanica coerenza ha due limiti: tende a privilegiare eventi minimi e comporta un margine di incertezza che si allarga man mano che nuovi, magari minuscoli e dapprima imponderabili fattori si scoprono nella realizzazione dell'effetto studiato. Si arrischia insomma di affidarsi a un singolo dato rivelatore, come potrebbe essere una particolare figura retorica, spia di una trasformazione culturale complessa, per capire la quale non possiamo attenerci alle cause efficienti. La causa formale invece si riferisce a un fenomeno di più ampia portata, che si identifica non cercando il capo di un solo particolare evento, ma costituendo un repertorio o dossier di eventi simili, e quindi estraendone il comune denominatore. McLuhan ripeteva spesso nelle sue lezioni che nell'analisi di fenomeni ad ampio raggio l'efficienza della causa formale trova ottima conferma sia nella maggior rilevanza cognitiva del *ground* (sfondo, base, contesto) rispetto alla *figure* (l'elemento singolo posto in rilievo) nei termini della psicologia gestaltica, sia nella nozione di paradigma, elaborata da Thomas Kuhn nel suo giustamente celebrato *The Structure of Scientific Revolution*. Contro la "scellerata ipotesi"⁵ che pretende, sulla scia di Charles P. Snow, esserci due culture distinte, la scientifica e l'umanistica, McLuhan considera perfetti sinonimi "medium", "technology" e "human artifact", siano essi riferiti a prodotti astratti, come teorie filosofiche, o a prodotti tecnologici nella più comune accezione, dalla ruota al computer. Ciò insomma che non esiste in natura, che è fatto dall'uomo, è un "medium", un mezzo per estendere i suoi sensi: strumento dunque, ma poi anche oggetto che ridefinisce l'ambiente in cui l'uomo vive, opera e crea nuovi media. Ora per McLuhan la più grande trasformazione culturale del nostro millennio, prima dell'elettricità, è determinata dalla stampa a caratteri mobili, che sarà quindi la causa formale più importante, profonda e duratura degli eventi culturali che seguono la sua invenzione nella seconda metà del Quattrocento. Quanto più un medium è potente e a vasto raggio d'azione tanto più esso è lento a emergere nella coscienza collettiva; agirà quindi in maniera subliminale fino a quando la sua identità non sarà effettivamente riconosciuta; soltanto allora, o da allora, sarà applicato con sicura cognizione dei suoi effetti. Un paio di esempi potranno chiarire il discorso. La pratica, agli albori della stampa, di

5 "Chi si impegna in un programma di difesa o di rilancio della retorica sottoscrive anche, per così dire, l'impegno a battersi per l'unità della cultura, contro la scellerata ipotesi che invece siano due culture" (Barilli, "Premessa per una nuova edizione", p. 6).

ricopiare a mano i libri usciti dalla tipografia per dare ad essi la dignità di libro “vero”, e cioè di manoscritto, attesta una visione della realtà proiettata all’indietro (McLuhan la chiama “the rear-view mirror syndrome”) negli anni della prima applicazione del medium. La felice convergenza tra Francesco Bacone e Tommaso Campanella nel riconoscere la stampa (in entrambi accostata alla polvere da sparo e alla bussola) come strumento della modernità certifica che bisogna arrivare alla fine del Cinquecento per trovare una coscienza matura del mezzo⁶. Occorre più di un secolo per arrivare alla fase di sviluppo della stampa che McLuhan chiama di “applied technology”⁷. Per ora ci basti segnalare che questa fase coincide con gli anni di Marino.

Della stampa all’inizio si ignorano gli effetti, che comunque si manifestano, ma solo a livello subliminale. In che cosa consistono? Brevemente: in una visione della realtà fortemente modificata rispetto alla precedente dalla priorità acquisita dal senso della vista. La *Galassia Gutemberg* è anzitutto un inventario di effetti di questo tipo; per i nostri fini ricordiamo soltanto implicazioni come la democratizzazione della cultura, il rilievo delle percezioni e delle esperienze individuali, la parcellizzazione degli oggetti nella visione della realtà, la frammentarietà dell’esperienza estetica, lo specialismo e tecnicismo nelle arti e nei generi letterari. Ha ripreso in Italia le teorie di McLuhan Renato Barilli, sostenendo l’omologia⁸ tra

- 6 Amedeo Quondam, ragguagliandoci sui modi in cui veniva percepita la prima stampa (cfr. “La letteratura in tipografia”, p. 555), esordisce proprio con “In principio, ovviamente, fu Francesco Bacone”, riportando il passo del *Novum Organum* (1620), I, aphorisma CXXIX, che conclude: “Unde innumerae rerum mutationes sequutae sunt, ut non imperium aliquod, non secta, non stella majorem efficaciam et quasi influxum super res humanas excuisse videatur, quam ista Mechanica exercuerunt.” Nella *Città del sole* (1602) cogliamo un eloquente anticipo di questa percezione là dove si dice del “secolo nostro, c’ha più storia in cento anni che non ebbe il mondo in quattro mila; e più libri si fecero in questi cento che in cinque mila; e nell’invenzioni stupende della calamita e stampa ed archibugi, gran segni dell’union del mondo” (p. 76).
- 7 Come per McLuhan anche per Kuhn la fase di “applied technology” nella vita di un medium corrisponde a una opposizione di due diversi “paradigmi”, in cui il nuovo soppianta il vecchio. Il confronto scatena una straordinaria energia, perché impone un ripensamento di tutte le risorse del vecchio medium e la prospettiva di quelle del nuovo.
- 8 Si tratta in sostanza di identità di funzionamento di fattori culturali diversi. Una volta riconosciuti gli stessi meccanismi di sviluppo di fenomeni diversi della stessa cultura, questi si illumineranno a vicenda. Cfr. Barilli, *Scienza della cultura*, pp. 21-22 e 38-44.

stampa e prospettiva rinascimentale, suffragata dalla coincidenza cronologica del loro apparire (il *De pictura* dell'Alberti è di qualche decennio anteriore all'invenzione di Gutenberg). La prospettiva, erroneamente ritenuta uno strumento dell'esatto vedere, è un mezzo che contribuisce a stabilire un nuovo tipo di percezione della realtà; con la sua geometria tridimensionale, le sue regole di punti di fuga e linee convergenti che fissano con precisione le dimensioni e le posizioni degli oggetti ritratti, essa è pure, come la stampa, un medium della modernità, ma fra i due mezzi vi sono differenze molto rilevanti ai fini della nostra periodizzazione. Anzitutto la prospettiva ha un raggio d'azione molto più ristretto di quello della stampa, e quindi, per la regola sopra enunciata, ha uno sviluppo più rapido, inglobato e favorito da quello più ampio del mondo carataceo. Inoltre, mentre la prima stampa agisce nelle coscienze solo a livello subliminale, la prospettiva è sin dall'inizio studiata, perfezionata e applicata come strumento efficacissimo, indispensabile. Gli studi di Piero della Francesca e la sua pratica pittorica, le *Stanze* di Raffaello, *L'ultima cena* di Leonardo non si spiegano senza un'attenzione sistematica, propriamente scientifica, rivolta alla prospettiva. Questa, pur essendo strumento della modernità, si sposa a forme classiche (si pensi all'architettura *picta* di Raffaello), riesumate non dalla pittura ma dall'architettura (Brunelleschi e Alberti) e costituenti in un brevissimo giro di anni gli emblemi visivi più duraturi del rinascimento. Non si parla di crisi del rinascimento di fronte all'*Ultima cena* di Leonardo o alla *Flagellazione* di Piero della Francesca, ma la caduta di valori successiva nasce proprio dalla nuova visione "tecnica" che ha reso possibili quei capolavori. La prospettiva, con il suo carattere di scientificità di rappresentazione, giunge presto a toccare i suoi limiti. Sarà negata da Michelangelo nella Cappella Sistina e sarà anche apertamente rifiutata dai manieristi, che sviluppano la loro arte proprio puntando su questo rifiuto. Così, per esempio, le linee diagonali che si disegnano nel *Mosè che difende le figlie di Jetro* del Rosso Fiorentino non emanano dal vertice della piramide rovesciata della prospettiva, ma dai genitali di Mosè, al centro della composizione, affollata e piatta, quasi a irridere, con l'aggiunta del movimento e della tensione muscolare che si riscontra anche nei corpi abbattuti, la composta plasticità di Raffaello. Così ancora il Pontormo della *Deposizione* in Santa Felicità, in cui pure non c'è profondità prospettica, gioca la composizione sul registro di una ovalità tanto netta da obbligarla alla rimozione della croce, per un deciso rifiuto degli assi ortogonali e degli angoli retti. La breve vita della prospettiva nel Cinquecento ci insegna che gli artisti devono prima arrivare al pieno

possessiono del medium per metterlo poi in discussione. Lo stesso avviene con il canzoniere del Petrarca, che in quanto modello di un'esperienza poetica, secondo l'ampia definizione di McLuhan, è anch'esso un medium. La stampa, il grande medium, ha lunga vita e arriva forse oggi a un punto cruciale, all'avvento dei mezzi elettrici ed elettronici, quando non a caso si riscoprono i grandi maestri manieristi. Ci volle comunque tutto il Cinquecento perché la sua identità fosse riconosciuta, in pratica quando nei decenni centrali del secolo sorge una nuova figura di uomo di lettere, che vive di stampa e che trova presto piena cittadinanza nell'universo letterario.

Come la prospettiva al suo nascere si appoggia e anzi, è il caso di dire, si appropria delle idee del rinascimento armonico, così la stampa agli inizi ha i suoi classici. Nel primo secolo dopo Gutenberg la grande maggioranza dei testi a stampa è costituita dai classici, e classico diventa il Petrarca con l'edizione del Bembo. Come la prospettiva segna uno sviluppo essenzialmente formale delle arti figurative, così anche la prima stampa favorisce il concentrarsi del lavoro poetico sulle forme. Volendo cercare una corrispondenza letteraria all'armonia rinascimentale simbolizzata dalla prospettiva, si potrà trovarla proprio nelle edizioni aldine del primo Cinquecento. I segni della crisi in letteratura emergono più lentamente perché, ribadiamo, la radicale trasformazione dalla stampa non è subito consciamente percepita. L'armonia petrarchesca non si apprezza come quella di un quadro; ci vogliono innumerevoli petrarchini, molti commenti, svariate parafrasi, rimari e strumenti consimili perché sia compresa e imitata, prima di essere violata e superata dalla sperimentazione manierista. Il sonetto proemiale del canzoniere del Bembo, tutto compunzione penitente per il dichiarato rivivere il dramma del Petrarca, indica una preliminare necessità di adeguarsi a un modello di comportamento, al quale è difficile pensare che il poeta credesse negli stessi termini. Bembo, insomma, insiste sulle figure ideali dell'amata e dell'amante, ma le Amarilli, le Clori e le Lille delle raccolte poetiche della stagione più intensa del manierismo letterario ispirano sentimenti meno ambiziosi: seducenti e capricciose, eroticamente ammiccanti, osculanti, non più irraggiungibili, ma pur sempre in qualche modo distanti o in fuga, tali insomma da stornare il poeta dalle cure dell'anima.

Manierismo non è sinonimo di petrarchismo, ma manierista ci sembra senz'altro l'esercizio lirico, non più riconducibile a unità, del Tasso, cresciuto assieme all'esperienza sconvolgente della sua pastorale drammatica, nonché, secondo le indicazioni già fornite dal Taddeo, di alcuni poeti veneziani suoi coevi. C'è poi di mezzo il problema del Tasso epico, i cui tratti manieristici si riscontrano negli episodi più direttamente influenzati

dall'esperienza lirico-drammatica, in una mescolanza che lo stesso poeta avrebbe voluto riportare a una precisa gerarchia di generi:

Né si dubiti perché alcuna volta usi il lirico la magnifica forma del dire, l'epico la mediocre e l'umile; perché la determinazione della cosa si fa sempre da quella parte che signoreggia, ed hassi prima riguardo a quello che viene ad essere intenzione principale. Onde, benché l'epico usi alcuna volta lo stile mediocre, non deve per questo essere che lo stile suo non debba essere detto magnifico, come quello che è principalissimo di lui; così del lirico ancora, senza alcuna controversia, potremo dire. (*Discorsi dell'arte poetica*, p. 55)

Il manierismo penetra solo tangenzialmente l'epica, se lo intendiamo caratterizzato da una sconfinata sperimentazione formale. E se fondamentalmente lirico è il manierismo letterario, le sue reazioni al modello petrarchesco, omologhe a quelle dei pittori rispetto alla prospettiva, si dovranno cercare negli scarti dalle forme canoniche, nei tentativi di esautorare il maestro, come quello sostenuto dallo Stigliani e da lui attribuito addirittura al Tasso, che avrebbe preteso essere Luigi Tansillo maggior poeta del Petrarca. Ben se ne ricordò Federico Meninni, là dove colloca all'inizio del "più culto secondo tempo" del sonetto proprio il Tansillo, mentre il terzo e "ultimo intieramente perfetto" prende avvio dal Marino stesso⁹, oltre il quale non ci può essere che declino, non meno di quanto dovesse esserci per il Vasari dopo Michelangelo, ma con significativa (ai fini del nostro discorso) posticipazione del percorso letterario nei riguardi di quello figurativo.

Le forme liriche si prestano dunque particolarmente all'esercizio manierista. Il trattato appena ricordato del Meninni, all'interno di una retorica specifica del sonetto dove gli esemplari supremi del genere sono quelli di Marino, traccia una storia di questa forma in cui al Petrarca non spetta ormai che il ruolo di iniziatore del "primo tempo", non più il modello supremo ma il punto di partenza, sul quale fa convergere le più ampie riserve; un primo tempo dove Serafino dell'Aquila conta più

9 In una lettera dello Stigliani a ignoto destinatario, "di Matera, 4 di marzo 1636" sulle "cagioni estrinseche, le quali possono impedir la debita gloria di chi scrive" si legge: "Io stimo che Luigi Tansillo (per esempio) sia miglior poeta lirico che non è Petrarca medesimo; ed in questa credenza ho trovato convenire e concorrere la più parte di coloro ch'hanno (come è in proverbio) sale in zucca. Uno n'era Tasso, benché egli non comunicasse tal suo senso a tutti, ma ad alcune persone confidenti. Nulladimeno il Petrarca è famosissimo e celebre, e quest'altro a pena s'ode nominare" (*Lettere*, p. 117-8). Il puntuale ricordo del Meninni è nel suo *Ritratto del sonetto*, p. 140.

dell'imitazione "superstiziosa" del Bembo, dove il Casa è dichiarato avere "più nerbo, più maestà, più scieltezza di voci e di sentenze" del Petrarca e Luigi Groto è segnalato come inventore di "molti artifici ch'oggi sono praticati con più felicità"¹⁰. Il barocco sarà anche questo disancoraggio dalla poetica dell'imitazione per percorrere liberamente, ma a volte meccanicamente, gli spazi aperti dalle retoriche gesuitiche, ben memori dell'esperienza mariniana. Fra quelle assodate poetiche e queste incipienti retoriche è il mutevole e affascinante gioco della maniera letteraria, che non per nulla nell'originario campo artistico il Bellori vedeva "appoggiata alla pratica e non all'imitazione".

Sul fronte della canzone il parallelo ritratto del Meninni non serve al nostro discorso, neppure nominando Marino, al quale, come abbiamo visto, è invece intitolato il terzo "tempo fiorito e concettoso" del sonetto. Nel ritratto della canzone campeggia il Chiabrera con le sue canzonette anacreontiche e le sue odi pindariche, grazie alle quali per altro la sua fortuna attraverserà indenne il Barocco e l'Arcadia e sopravviverà allo stesso Romanticismo. A maggior ragione ci sembra manieristica la pratica mariniana della canzone, che tenendosi lontano dalle celebrazioni bacchiche ed eroiche del savonese e dalle sue più specifiche invenzioni metriche, scorre fra le misure brevissime di quattro versi (ma sempre ancorate alla compresenza di settenari ed endecasillabi, già proposte da Bernardo Tasso e al presente praticate soprattutto da Guido Casoni e da Angelo Grillo) e la stanza capientissima di ventidue versi, due in più della più lunga del Petrarca, per piangere la morte di sua madre¹¹.

Ma teatro supremo della sperimentazione manierista più disinibita è quello in cui campeggia l'esile forma del madrigale. Non è forse un caso che uno dei suoi primi cultori sia Michelangelo. Come i pittori manieristi istintivamente rievocano la piattezza prospettica delle figure prerinascimentali, così i poeti, come già notava il D'Ancona, rivivono la felice libertà creativa dei cortigiani prebembeschi; tra cui si erge la figura di Serafino Aquilano, che mai si curò di stampare le sue rime. I suoi strambotti non sono madrigali, ma ci si avvicinano più di qualunque altra forma lirica, senz'altro più di quella dei quattro madrigali dello stesso Petrarca. In che cosa consiste il manierismo del madrigale? Una risposta sommaria e concisa: nella percezione frammentaria del reale che conduce a riprendere

10 Meninni, *Ritratto del sonetto*, pp. 111-169.

11 Martini, "Marino postpetrarchista", pp. 17-18.

singolarmente gli elementi portanti del modello petrarchesco, intaccandone la fissità referenziale. I figuranti delle metafore tradizionali si sganciano dal loro figurato, si vanifica così l'ideale, troneggia l'erotismo cortese di una comunità letteraria sazia e insoddisfatta dei valori metafisici cui ancora il Bembo mostrava di credere. Il madrigale presenta un solo breve tema, anzi un solo aspetto di un tema canonico petrarchista, per lo più messo in gioco dalla punta finale, che è poi il fulcro attorno a cui ruota il componimento stesso: un rilievo ludico su dati poetici ben noti, rievocati senza impegno censorio, ma violati nella loro prima significazione metaforica, sulla cui natura si equivoca, secondo un procedimento che già aveva conosciuto la poesia erotica dell'antichità decadente, raccolta nell'antologia greca e latina, la tradizione dell'epigramma che un certo tipo di madrigale riprende e rinnova. Ancora: il madrigale è di tutti, come ben attestano, a cavallo tra i due secoli, le varie raccolte collettive, le *ghirlande* e i *gareggiamenti*, segno eloquente di una avvenuta democratizzazione letteraria, favorita dalla stampa. Quasi in sordina al suo apparire, apertamente ora, la stampa invita chiunque sappia scrivere a raccogliere e moltiplicare le proprie scritture. Il madrigale è in questo senso un mezzo particolarmente democratico, una piccola prova in cui i più modesti e occasionali poeti possono presentarsi accanto ai più noti e celebrati: Tasso, Guarini, Rinaldi, Marino fanno la loro comparsa nel *Gareggiamento* del 1611 senza alcuna distinzione tipografica che li separi dai più di cento gregari che li accompagnano¹². Tommaso Stigliani, che non perde occasione di rimproverare furti a Marino, non infierisce sulla sua produzione lirica, anzi la dichiara la parte migliore di lui, benché proprio in quel genere le contaminazioni siano più numerose e scoperte. Nell'ottica manierista non c'è furto, perché la più vasta gamma del citare, rifare e parodiare è indispensabile all'esercizio poetico. Poesia è anzitutto, da parte del produttore e del fruitore, riconoscimento dell'intertesto, e dunque di uno scarto arguto o anche soltanto di una variazione, detto con bisticcio mariniano, di qualche sapere e sapore. Si osservi come, passando dal bianco al rosso della propria ninfa, giochino a rimpiattino proprio i due poeti in questione, senza rimproverarsi nulla, nelle loro prime raccolte¹³, su tema non a caso pastorale:

12 Cfr. Martini, "Ritratto del madrigale", pp. 529-48.

13 Marino, *Rime. Parte seconda. Madriali e canzoni*, p. 44; Stigliani, *Rime*, p. 150.

Ninfa mungitrice

Mentre Lidia premea
dentro rustica coppa
a la lanuta la feconda poppa,
i' stava a rimirar doppio candore
di natura e d'amore;
né distinguer sapea
il bianco umor da le sue mani intatte,
ch'altro non discernea che latte in latte.

Ninfa che mangia

Mentre Lidia per vezzo
si cibava di fragole montane
assisa a questo rezzo,
io che fise tenea
le desiose ciglia
a sua bocca vermiglia,
dai frutti non potea
scerner le labra vaghe:
per ch'altro non vedea che fraghe in fraghe.

E' sul fronte del madrigale, dunque, che a nostro avviso si toccano i limiti estremi del manierismo letterario. Che indubbiamente al Marino dovevano stare stretti, se l'impegno nei confronti del poema si fa prioritario dopo la pubblicazione della terza parte della *Lira* nel 1614 e la liquidazione nel 1619 di una *Galeria* intessuta di componimenti brevi in gran parte composti da tempo. Vediamo come superi quei limiti, dilatandoli prima nel genere lirico e poi nel poema grande.

Proprio lavorando sulle forme, Marino giunge a esprimere nuovi significati, invisibili nel tessuto dei singoli componimenti e, anzi, estranei ad essi: li fa emergere, infatti, dalla contiguità e dai raggruppamenti delle poesie nell'organizzazione delle sue raccolte. Accettati i confini dell'*inventio* lirica là dove li avevano posti i suoi immediati predecessori, affinati i mezzi di un'*elocutio* che già quegli stessi predecessori avevano moltiplicati e ostentati (si ricordi che già per il Curtius il manierismo di qualsiasi epoca, storico, consisteva negli eccessi dell'*ornatus*), egli batte soprattutto la via larga e assai poco affollata della *dispositio*. Il "rustico ma nuovo ordine" dichiarato nella dedicatoria delle prime *Rime* attesta il suo impegno in questo senso, seppur lì sembri riferirsi soprattutto a una generica ripartizione tematica dei componimenti, nuova, se non nuovissima, rispetto a quella più comune del canzoniere unico e unitario come l'esperienza di vita cui esso allude. Probanti esempi di questa *dispositio* funzionale si possono cogliere

nella prima parte della *Lira* commentata sinora edita: l'estremo canzoniere rappresentato dalle *Rime amorose*, malgrado ogni apparenza ridotto all'essenziale confronto fra Amore e Morte, l'allucinante simmetria di elementi antitetici nelle *Marittime*, l'intrico verbale particolarmente fitto e immediatamente iconografico delle *Boscherecce*. Altri numerosi esempi si vedranno nella seconda parte di soli madrigali e canzoni, dove perdura, pur non ricorrendo a rigide ripartizioni, la distribuzione tematica, ma il gioco delle collocazioni significanti, grazie alla duttilità costruttiva dei madrigali in serie e ai pilastri delle canzoni intercalate, si fa più eloquente e spavaldo. Percorriamone qui velocemente le implicite sezioni.

Non sfugge a nessuno l'importanza di un'apertura che indichi nei temi del canto la provenienza e la destinazione melica della raccolta (1-4)¹⁴. Anche più evidente e provocante è in seguito la lunga serie di 19 baci (13-31), che pretende di essere letta non solo nei suoi singoli elementi ma come una protratta avventura erotica. Dopo un intermezzo pastorale (32-52), comprendente il madrigale sopra riportato, e intrattenimenti cortigiani di vario tipo (53-91), dal cagnolino allo specchio e ai fiori donati, un nuovo momento di unione fra amante e amata è offerta dalla serie (92-108) in cui si trascorre dagli scherzi sulla bella mano, che tra l'altro tira palle di neve, alla "morte dolce" allusiva a nuovi amplessi. Seguono venti componimenti (109-128) che esplicano le più canoniche tematiche della separazione, a loro volta distinguibili in microserie che nella loro successione esprimono più di quanto dicano considerandone i singoli elementi¹⁵, per altro necessariamente autosufficienti, se ciascuno intonato in separata sede da un numero impressionante di musicisti. Concludono il canzoniere amoroso quindici madrigali (129-143) in cui si infittiscono le allusioni funebri e si apre la solita vicenda di gelosia e sdegno, malattia e morte dell'amata: grande tema petrarchesco e petrarchista ridotto a due spiritosaggini madrigalesche "in morte della sua donna" (139-140), seguite per altro da due altri madrigali subito più densi (non fosse che per la presenza del tema adonio del morso – bacio mortale) su un "fanciullo morto da un serpente". Qui segnalano la chiusa della vicenda amorosa, senza per altro inserire alcun segno di pentimento, due canzoni morali (144-145), seguite dal primo getto della futura *Galeria* (146-86), che si fa sacra con la Madonna del Correggio (168).

14 I numeri rinviano a una numerazione continua dei 225 componimenti della seconda parte delle *Rime* del 1602 non presente nella *princeps* e successive edizioni ma facilmente operabile e di per sé indicativa della collocazione dei pezzi.

15 Si vedano per esempio le quattro "Partite dell'amante" (109-112), che mostrano il funzionamento del madrigale mariniano in Martini, "Ritratto del madrigale poetico".

Oltre la già ricordata ipercanzone “In morte di sua madre” (187) si apre l’ultima sezione sacra (188-224), svolta al di là dei riferimenti figurativi, ma l’ultimo elemento di questa è una serie di stanze che torna al tema figurativo con una “Maddalena di mano del Tiziano”, seguita da una specie di appendice, un vero e proprio colpo di coda, di “Stanze recitate da Amore in una giostra fatta in Tivoli innanzi all’illustrissimo signor Cardinale Alessandro da Este”, dove la collocazione finale, se esalta il rinvio encomiastico, fa anche ritorno alla dominante cortigiana di tutta la raccolta. E che dire dei due madrigali su “san Giovanni Battista decollato” che circondano la canzone per la morte della madre del nostro Giovan Battista, se si pensa al sicuro specchiarsi di questa situazione affettiva in quella dello “Stabat mater” rappresentato dalla successiva lunghissima canzonetta (209)? Ma al di là di ogni più mediato messaggio scaturente dalla collocazione dei componimenti, in quest’ultima sezione sacra esprime una immediata volontà costruttiva la serie di madrigali sulla Maddalena: un eccezionale, almeno a questa data, commento lirico al racconto evangelico, citato nei titoli, da “Stetit retro” (Luca 7, 38) al lamento di “Tulerunt Dominum meum” (Giovanni 20, 13).

Per finire, all’interno della macrosequenza globale selezioniamo un esempio di microsequenza dispositivamente significativa: il dittico cortigiano “Donna che cuce” e “Avvenimento di donna che fila” (85-86):

E’ strale, è stral, non ago
 quel ch’opra in suo lavoro
 nova Aracne d’Amor, colei ch’adoro:
 onde, mentre il bel lino orna e trapunge
 di mille punte il cor mi passa e punge.
 Misero, e quel sì vago
 sanguigno fil che tira,
 tronca, annoda, assottiglia, attorce e gira
 la bella man gradita
 è il fil de la mia vita.

La bella Parca mia
 su ‘l fuso il fil degli anni miei torcea
 e da la bianca man tutta pendea
 la mia debile vita,
 quando per darmi morte
 troncolla invida sorte.
 Moria, ma diemmi aita
 cortese Amor, che raggroppollo, e disse:
 “Ah non fia ver, non fia
 folle, che ‘n quel biondo crin mancano stami
 da filar vite ai cori e far legami?”

I due temi, di per sé distinti, trovano nel comune torcere, troncare e annodare il filo (come nella rete fonica tessuta dal *refe* di un mottetto di Montale) l'elemento unificante per cui la minaccia di morte amorosa rappresentata dalla cucitrice – Aracne è poi attuata dalla filatrice – Parca e finalmente sventata dall'intervento arguto di Amore. Ma fra l'un e l'altro madrigale, in tanto ripetersi di gesti della stessa mano su quello stame vitale, si insinua anche un sospetto: alludesi qui per metafore a uno dei “modi” che le incisioni di Marcantonio Raimondi su disegni di Giulio Romano rappresentavano in contorsioni dalla lunga fortuna manieristica e i sonetti dell'Aretino traducevano in termini tanto bassamente comici quanto diretti ed espliciti. Il sospetto cresce quando si leggano le versioni decisamente univoche e oscene che Stigliani dà degli stessi temi e delle stesse metafore, si direbbe a sfregio di quelle felici e incensurabili del rivale¹⁶. In Marino invece la doppia lettura si insinua nella mente del lettore a un dipresso come un'anamorfose pittorica (capriccio ben manieristico) si impone al riguardante affascinato da qualche particolare non funzionale alla scena, e continua poi a distrarlo ogni volta che, nei pezzi contigui, ritrovi, come immancabilmente avviene, quegli stessi segni o ne veda emergere altri simili. Qui la serie successiva di tre madrigali in cui la donna inaffia le erbe, porta una rosa in testa e ha donato all'amante un fiore che gli fa sperare il solito frutto (87-89) si presterebbe subito a una conferma del genere.

La successiva grande impresa della *Sampogna*, che ora l'edizione critica e il commento di Vania De Maldé ci permettono di meglio apprezzare, è in buona parte l'estensione del libero capriccio miniaturistico del madrigale, alternato con le forme chiuse delle canzoni, ai fastosi arazzi di questi splendidi e mobilissimi idilli, certamente influenzati dalla nuova sensibilità musicale, se intesi dallo stesso Marino come “contrappunto sul canto

16 Stigliani, *Rime*, p. 242: *Il fuso*: “Son pria sottile, e in prezzo maggiormente / le donne m’han, poi che mi faccio grosso / e quanto più una giovane valente / mi frega e mi stropiccia, io più m’ingrosso. / Vero è che senza sputo malamente / da principio attaccarmi al lavor posso, / ma cominciato, or mi fo lungi, or presso / a un castel fuor peloso e dentro fesso.”; p. 246: *L’ago da cucire*: “Son ritto, aguzzo e da un capo bugiato, / e passo spesso sotto l’altrui gonne, / e su uno invoglio morbido e gonfiato / lavoro fra le cosce di madonna. / Quivi essendo con man giusto appuntato / mi spingo dentro, e così or trono, or vonne, / ma s’entro in loco insolito per fallo / fo male al paziente e fo gridallo.”; p. 268: *Meretrice che fila*: “O de’ servi d’Amore / mercenaria sentina, / che perpetuo disnore / sei del femineo sesso, / dimmi: mentr’or tu fili a un tempo stesso / le vite de gli amanti col pensiero / e lana con la man bavosa e sporca, / se’ una Parca o una porca?”

fermo”. Incorniciati da altrettanto fastose prose, li vediamo disposti in modo da ripetere in carne figurato lo strumento del titolo, nonché, dal primo al settimo idillio, da *Orfeo* a *Siringa*, le sette canne dello zifolo pastorale: la siringa appunto¹⁷. Quel tragico avvio (in cui ancora campeggia la lira e l’“assoluta novità manierista, messa in voga da Battista Guarini” del canto fiorito di Orfeo, ossia del recitar cantando di Peri e Caccini) dichiara tuttavia “l’eccezionale scelta del registro aulico entro il genere pastorale”, anticipando così “il poema mitologico-pastorale per eccellenza”¹⁸. Trionfo del manierismo, novità barocca o addirittura nuovo classicismo ellenista, indifferente a quello che stava per trionfare del Chiabrera? La stessa curatrice, che non si impaccia per altro di definizioni, etichetta in vario modo i fenomeni via via riscontrati, e vi sono certo buoni argomenti per sostenere ciascuna di queste proposte. Nella nostra prospettiva, e considerando che il madrigale, l’idillio e lo stesso poema eroico muoiono storicamente con Marino, ci sembra regga soprattutto la prima proposta: il barocco, anzitutto nel suo primo ambito, che è quello architettonico, nasce dopo quella data di morte.

Dalla *Lira* all’*Adone*, pur con la mediazione appena vista, il passo è lungo, ma obbligato, e porta Marino al di là della maniera che gli ha retto la mano. Ciò non avverte chi continua a considerare l’opera maggiore del poeta “con le sue delizie e le sue meraviglie, ... proprio il poema che poteva nascere dall’ozio d’un’estate in villa, dal languore e dal refrigerio che son le sensazioni fondamentali d’un’estate italiana”¹⁹: un’interpretazione che oggi non possiamo più accettare. Ma non ha tutti i torti Stigliani nel dichiarare *L’Adone* “un poema di madrigali”. Ignora solo, il materano, o non può vedere, abbagliato com’è dall’esattezza meccanica del Castelvetro, che il Marino gioca la carta risolutiva e vincente della *dispositio* significativa. Pochi, a onor del vero, l’hanno vista tra i contemporanei, forse solo gli anonimi prelati che con tempestivo zelo hanno iscritto il volume nell’indice dei libri proibiti; ed è anche difficile stabilire in che misura Marino stesso, che lavorava d’istinto senza troppo curarsi di poetiche, veramente riconoscesse la portata della sua innovazione. La fama del poeta sarà legata, infatti, e per secoli, alla grazia superlativa della sua *elocutio*. Ci voleva un lettore della finezza di Giovanni Pozzi per sbloccare il catenaccio del conciso invito proemiale: “Ombreggia il ver Parnaso e non rivela / gli alti

17 De Maldé in Marino, *La Sampogna*, pp. XXVII-XXXI.

18 De Maldé in Marino, *La Sampogna*, pp. 69-72.

19 Praz, “Caprarola”, p. 85.

misteri ai semplici profani” (I, 10), e dare quindi all’universo mariniano un primo grande fascio di luce, della quale Fulco seppe subito riconoscere la densità e la portata²⁰. L’identificazione del technopaegnon nella descrizione del palazzo dei sensi e, soprattutto, la scoperta dell’onnipresente “legge del due” che regola l’impianto del poema sono acquisizioni da cui non si può più prescindere per un giusto intendimento dell’opera. È questa binarietà che ha poi permesso di scorgere nei canti finali del poema la visione di un nuovo ordine, composito, cangiante e dinamico, con poche certezze, ma con quella almeno di una necessaria e partecipe immersione dell’individuo nel magma caotico di un mondo in continua trasformazione, in un processo di rigenerazione guidato nell’ultimo canto da Venere, sposa bellissima e madre feconda²¹.

D’altronde la stessa proposta di un Marino manierista e non barocco ha la sua prima formulazione in una breve ma intensa pagina introduttiva alle *Dicerie sacre* (1960) dello stesso Pozzi, checché poi soggiungesse a sconfessare se stesso o meglio a rifiutare per principio l’opportunità di simili speculazioni, e si fondava sulle “elaborazioni quasi alchimistiche cui Marino sottopone il modello”, la “scelta e successiva deformazione di uno stilema”, nonché sulla sua effettiva cultura figurativa e sul suo successo in Francia, “il paese che non ha barocco”²², ma nel quale, soggiungiamo, il secolo aperto dal Marino è il *Grand Siècle* del classicismo. Benché fondata in parte su considerazioni di altro tipo la nostra riproposta non vorrebbe essere troppo dissonante da quella prima, e sottolinearne in ogni caso l’attualità e la pertinenza.

20 Fulco, recensione a Giovan Battista Marino, *L’Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, pp. 279-97.

21 Guardiani, “I trastulli del cinghiale” e “Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro”, pp. 301-316 e 325-40; Id., “*Gli alti misteri ai semplici profani: A Didactic Approach for L’Adone*”, pp. 53-72.

22 Pozzi, “Introduzione alle *Dicerie sacre*”, pp. 18-19.

Opere Citate

- Barilli, Renato, "Premessa per una nuova edizione", *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1984² (1. ed. 1969).
- Barilli, Renato, "Re-thinking Modernity", *McLuhan Studies*, 1, 1991, pp. 117-40.
- Barilli, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Mulino, 1991.
- Barilli, Renato, *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1981.
- Battisti, Eugenio, "Osservazioni sugli ultimi dieci anni di discussione sul manierismo", *Manierismo e letteratura*, a c. di Daniela Dalla Valle, Atti del Congresso Internazionale (Torino, 12-15 Ottobre 1983), Torino, Albert Meynier Editore, 1986, pp. 15-45.
- Briganti, Giuliano, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.
- Campanella, Tommaso, *La città del sole*, a c. di Adriano Seroni, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Curtius, Ernst Robert, "Manierismo", *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (1. ed. 1948), pp. 303-34.
- D'Ancona, Alessandro, "Del secentismo nella poesia cortigiana nel secolo XV", *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Milano, Treves, 1905.
- De Maldé, Vania, vedi Marino, *La Sampogna*.
- Ferroni, Giulio, "Note sul tempo narrativo manieristico", *Manierismo e letteratura*, a c. di Daniela Dalla Valle, Atti del Congresso Internazionale (Torino 12-15 Ottobre 1983), Torino, Albert Meynier Editore, 1986, pp. 327-36.
- Frye, Northrop, *The Great Code: The Bible and Literature*, Toronto, Academic Press, 1982.
- Fulco, Giorgio, recensione a Giovan Battista Marino, *L'Adone*, a c. di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, *Filologia e critica*, 2, 1976, pp. 279-97.
- Guardiani, Francesco, "Gli alti misteri ai semplici profani: A Didactic Approach for *L'Adone*", *The "Sense" of Marino*, a c. di Francesco Guardiani, New-York, Ottawa, Toronto, Legas, 1994, pp. 53-72.
- Guardiani, Francesco, "I trastulli del cinghiale" e "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro", *Lectura Marini*, a c. di Francesco Guardiani, Ottawa, Dovehouse Ed., 1989, pp. 301-316 e 325-340.
- Hauser, Arnold, *Il Manierismo. La crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965 (ed. originale tedesca 1964).
- Klaniczay, Tibor, *La crisi del rinascimento e il manierismo*, premessa di Riccardo Scrivano, Roma, Bulzoni, 1973.
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, seconda edizione accresciuta, Chicago, The University of Chicago Press, 1970 (1. ed. 1962).
- Leenhardt, Jacques, s. v. "Lucien Goldmann", *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

- Marino, Giovan Battista, *L'Adone*, a c. di Giovanni Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Poussin, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1988.
- Marino, Giovan Battista, *Rime. Parte seconda. Madriali e canzoni*, Venezia, Ciotti, 1602.
- Marino, Giovan Battista, *Rime amorse*, a c. di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1987.
- Marino, Giovan Battista, *Rime marittime*, a c. di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Panini, 1988.
- Marino, Giovan Battista, *Rime marittime*, a c. di Janina Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini, 1991.
- Marino, Giovan Battista, *La Sampogna*, a c. di Vania De Maldé, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1993.
- Martini, Alessandro, "Marino postpetrarchista", *Versants*, n° 7, 1985, pp. 15-36.
- Martini, Alessandro, "Ritratto del madrigale poetico tra Cinque e Seicento", *Lettere italiane*, 33, 1981, pp. 529-48.
- McLuhan, Marshall, ed. Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Meninni, Federico, *Ritratto del sonetto e della canzone*, Napoli, Passeri, 1677.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trad. dal francese di Colim Smith, London, Routledge & Kegan Paul, 1986 (1. ed. 1962).
- Mirollo, James V., "Introduction: Mannerism as Term, Concept and Controversy", *Mannerism and Renaissance. Poetry Concept. Mode. Inner Design*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, pp. 1-71.
- Nevitt, Barrington, e McLuhan, Maurice, *Who Was Marshall McLuhan?*, Toronto, Comprehensivist Publications, 1994.
- Pieri, Marzio, "Eros e manierismo nel Marino", *Convivium*, 36, 1968, pp. 453-81.
- Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New York, New Directions, 1960 (1. ed. 1934).
- Pozzi, Giovanni, "Introduzione alle *Dicerie sacre*", in Giovanbattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a c. di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.
- Pozzi, Giovanni, vedi Marino, *L'Adone*.
- Praz, Mario, "Bilancio critico del manierismo", *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 38-42.
- Praz, Mario, "Caprarola", *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 81-86.
- Praz, Mario, "La maniera italiana", *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 43-51.
- Quondam, Amedeo, "La letteratura in tipografia", *Letteratura italiana*, a c. di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. II, 1983, pp. 555-686.

- Raimondi, Ezio, s. v. "Manierismo", *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1986 (2. ed.).
- Scrivano, Riccardo, "Il labirinto come metafora del manierismo", *Manierismo e letteratura*, a c. di Daniela Dalla Valle, Atti del Congresso Internazionale (Torino 12-15 Ottobre 1983), Torino, Albert Meynier Editore, 1986, pp. 271-84.
- Scrivano, Riccardo, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959.
- Snow, Charles P., *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- Stigliani, Tommaso, *Rime distinte in otto libri*, Venezia, Ciotti, 1605.
- Stigliani, Tommaso, *Lettere*, Roma, Domenico Manelli, 1651.
- Taddeo, Edoardo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica*, a c. di Luigi Poma, Bari, Laterza 1964.

Zusammenfassung

Von Manierismus in der Literatur zu sprechen hat nur einen Sinn, wenn man das Phänomen im Zusammenhang und nicht in Opposition zur vorausgehenden Renaissance sieht: die Versuchung der Disharmonie entsteht anschließend an den höchsten Ausdruck der Harmonie. Die Krise, falls es sich wirklich um eine Krise handelt, wie dies unisono behauptet wird, ist von langer Dauer und, da sie vor allem auf die Formen der Tradition einwirkt, ist sie höchst kreativ. Wenn man die "formale" Ursache im neuen "Medium" (McLuhan), d.h. der Buchdruckkunst, lokalisieren will, so versteht man, daß die Folgen länger und langsamer sein müssen, als dies bei einem viel direkteren und effizienteren "Medium", wie dies die Erfindung der Perspektive, die zudem schon von den größten Künstlern des Manierismus umgangen worden war, der Fall war; die höchste Anerkennung der Buchdruckkunst gegenüber zollte die Generation eines Bacon oder eines Campanella. Das beliebteste Experimentierfeld der Manieristen war sicherlich die zeitgenössische lyrische Dichtung, und Marino hat sich fast ausschließlich auf diesem Gebiet im letzten Jahrzehnt des 16. und im ersten des 17. Jahrhunderts hervorgetan. Das Madrigal ist sein Hauptinstrument, denn der Dichter benützt es fast serienmäßig und äußerst variationenreich; zugleich bedient er sich der freien metrischen Mischung als Verbindungsmaterial für die großen Idyllen der *Sampogna*. Diejenigen, die schon beim Erscheinen des *Adone* es als ein "poema di madrigali" (ein "Madrigalgedicht") bezeichnet haben, haben vollkommen richtig geurteilt, falls sie damit die neuen Dichtungsregeln erkennen wollten.