IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Fra Rinascimento e Barocco: Sir Philip Sidney e la teoria manierista dell'Idea

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/78341 since

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

06 September 2026

Renato Rizzoli

Fra Rinascimento e Barocco: Sir Philip Sidney e la teoria manierista dell'Idea

"E da questa varietà d'imagini, che interiormente concepisce l'uomo,
hanno detto molti essere stata chiamata imaginativa quella facoltà
animale del senso interiore, che delle cose sensibili esteriori, e talora
da cose che non sono né possono essere, compone dentro di sé certe
forme che chiamano fantasmi [..]"
(Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582)

L'atmosfera, il sostrato di idee che permeano le riflessioni di Sidney nell'*Apology* sulla disciplina poetica sono il prodotto della temperie culturale riconducibile all'umanesimo. Ciò che distingue il trattato di Sidney è la suprema valenza degli ideali umanisti che informano il discorso critico sulla poesia, la quale solo in quanto espressione di un sistema di valori definito trova la sua giustificazione ultima di 'arte' liberale. La poesia incarna quell'idea di conoscenza che Sidney riassume come "knowledge of a man's self, in the ethic and politic consideration"; una conoscenza fondata sulla 'misura' dell'uomo, sulla sua dimensione insieme etica e politica che gli conferisce una posizione centrale nel nuovo cosmo copernicano. La sua condotta nella società e nella storia sono oggetto di indagine incessante e le discipline che lo concernono divengono i capisaldi del nuovo sapere, che nel suo inesauribile colloquio con la classicità ridefinisce gli orizzonti della nuova cultura. Specularmente, il processo di acquisizione di tale sapere attraverso l'esperienza poetica implica una sollevazione dell'uomo dalla sua condizione imperfetta alla ricerca di una perfezione divenuta ora possibile: "This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgement, and enlarging of conceit, which commonly we call learning [..] the final end is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of". Nella successione dei verbi matura il concetto del valore etico e quindi perfetto della conoscenza, la quale però nella visione umanista non ha ancora esaurito la sua carica propulsiva, in quanto "the ending end of all earthly learning being virtuous action". L'anello finale affinchè il percorso si chiuda nella perfetta circolarità di teoria e prassi è l'agire virtuoso nel mondo, ossia il bene operare nella realtà sociale, poiché scopo della conoscenza è quello di "well-doing and not well-knowing only". L'ideale umanista di *learning* è ora brevettato nel modello dell'*homo novus* rinascimentale, che assume un'armonica identità in rapporto alle proprie attività all'interno di una società (una natura) concepita a sua misura.
È significativo il fatto che le riflessioni teoriche sulla poesia prendano corpo nell'*Apology* entro uno schema retorico-discorsivo tipicamente umanista quale la 'disputa fra le arti'. La disciplina poetica è equiparata per unità di intenti e concordanza di tematiche alle altre due 'scienze' umaniste per eccellenza, la filosofia morale e la storia, divergenti fra loro in quanto " the one giveth the precept, and the other the example". Tuttavia è nella poesia, afferma Sidney, che si trova più propriamente sviluppato il binomio *eloquentia*/*humanitas*, l'ideale umanista di sapere in cui etica ed estetica si compenetrano. È proprio la retorica, intesa come arte di persuadere, di incitare gli animi all'azione, descritta come momento integrante della funzione didattica della poesia ("moving [..] is well nigh the cause and the effect of teaching") che gioca un ruolo decisivo nel primato della poesia fra

le arti, essendo essa utilizzata con maggiore efficacia nella disciplina poetica. Giunge così la conclusione finale che riassume la direzione orientativa di un'epoca: "as virtue is the most excellent resting place for all wordly learning to make his end of, so Poetry, being the most familiar to teach it, and most princely to move towards it, in the most excellent work is the most excellent workman". In questa esemplare sintesi umanista racchiusa nell'equazione conoscenza, virtù, azione retta, Sidney celebra la fondamentale funzione pedagogica della poesia, che così concepita stabilisce un legame essenziale fra letteratura e vita, teoria e prassi, universale e particolare.

La visione della poesia quale disciplina sovrana che esprime in sommo grado i valori dell'*humanitas* e dell'*eloquentia* non rappresenta tuttavia solo il trionfo degli ideali umanisti. Contestualizzata nella realtà storico-culturale dell'Inghilterra elisabettiana, dove umanesimo e protestantesimo sono di fatto inscindibili, significa anche progetto politico riformato, ovvero il tentativo di fondare, attraverso la poesia, un'autonoma cultura protestante che costituisca la premessa per una reale affermazione politica nazionale. L'accento sul valore aggiunto della poesia come fonte di ispirazione, strumento per il bene operare è dunque interpretabile proprio alla luce del progetto di fondazione di un uomo 'riformato', pur nei limiti della sua imperfezione, così come è affermata dalla dottrina protestante e ribadita dallo stesso Sidney. Come sottolinea Pustianaz, "Il compito artistico e morale di Sidney si delineava concretamente nell'Inghilterra elisabettiana [..] E' in quegli anni ricorrente il sogno di fondare una cultura transnazionale protestante, un secondo europeismo che riconcilii il primitivo ideale umanista del *Cortegiano* con l'amara esperienza storica della corruzione e del peccato attraverso una moralizzazione del bello e della creazione artistica". Verso la fine del '500 i letterati e i critici europei si trovano coinvolti nel tentativo di riforma culturale in atto sia sul versante riformista, sia su quello controriformista; per cui una sistematica 'teoria dell'arte' era sentita come necessaria, soprattutto in funzione di disciplina e di controllo. Si spiega dunque all'interno di questo programma ideologico-culturale la discussione condotta nella seconda parte dell'*Apology* sulla situazione letteraria inglese in funzione di una poesia che deve necessariamente assumere un carattere di progetto nazionale al servizio della causa protestante, e contestualmente il ricorso alle regole neoclassiche, che nell'ottica sidneiana devono essere propedeutiche a una letteratura fondata rigorosamente su criteri di prestigio e di eccellenza.

Tuttavia, proprio il ricorso alle regole neoclassiche evidenzia come il progetto sidneiano prenda forma non in virtù di una elaborazione teorica esclusiva, bensì attraverso una 'costruzione' della disciplina poetica il cui discorso critico viene mutuato dalla teorizzazione continentale, e anzi seguendo proprio le sue risultanze più aggiornate, orientate in direzione di un'estetica manierista. Esse provengono in particolare dal campo della critica d'arte, che a sua volta ha emancipato la pittura da mero 'mestiere' a vera e propria arte, teorizzando per essa le stesse regole di composizione dell'arte poetica. Sidney dunque acquisisce alcuni spunti dalla critica manierista continentale all'insegna del motto oraziano *ut pictura poesis* (che lui stesso esplicita definendo metaforicamente la poesia come *speaking picture*). In tal modo, però, il progetto sidneiano, proprio perchè tiene conto delle più aggiornate teorie e del gusto estetico continentale, soprattutto italiano, rischia di entrare in confitto con la sua peculiare prospettiva nazionale,

soprattutto laddove essa è fondata su una legittimazione della poesia di natura etica. Il discorso estetico manierista, infatti, emancipandosi da una concezione strettamente mimetica dell'arte, mina proprio quella funzione morale che è alla base del progetto culturale riformato, rendendolo dunque problematico nel suo delinearsi. Una problematizzazione che non si concretizza solo in termini teorici, ma anche ideologici, in quanto il mutuare spunti manieristi dal Continente - legati seppur indirettamente alla cultura cattolica controriformata - e in particolare da una certa trattatistica d'arte, che presuppone un'idea della pittura da applicarsi anche (o soprattutto) in ambito religioso - e dunque in antitesi all'iconoclastismo protestante -, insidia lo spirito puritano riformato dell'*Apology*.

Nel disegno sidneiano di legittimazione della poesia convivono la teoria mimetica rinascimentale e il suo superamento manierista. Sebbene nella definizione della funzione della poesia Sidney celebri un *topos* conclamato dell'arte rinascimenale, quello dell'imitazione della natura, ovvero l'aristotelica *mimesis* ("Poesy therefore is an art of imitation"), tuttavia, prendendo spunto dal significato etimologico greco della parola 'poeta', che egli traduce come *maker*, sottopone al lettore una teoria artistica che rappresenta uno 'scarto' rispetto all'estetica del primo rinascimento:

"Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so as he goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit".

Il poeta è consapevole dei limiti imposti dall'ordine naturale delle cose, sente tutto questo come restrizione; il grado dell'*elocutio*, cioè della trasposizione fedele, della mera riproduzione, viene considerata come *subjection*. A ciò Sidney contrappone la forza creativa, il potere dell'invenzione, che nel suo status retorico di *inventio* assumerà la facoltà forgiatrice della *natura naturans*. Il principio creativo della natura viene accostato al processo immaginativo dell'artista, che con analogo procedimento dà vita a un''altra natura', in cui gli oggetti prodotti sorpassano per bellezza e perfezione gli stessi esemplari della realtà. Questa natura idealizzata non può essere altro che il frutto di un'intuizione individuale; in termini platonici, del 'furore divino' del poeta. L'*Apology* giunge così a tributare all'Idea il valore di momento centrale nella gestazione poetica: "any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that *Idea* is manifest, by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them". L'accento si sposta dalla realtà delle cose, dagli oggetti di un mondo esterno solidamente definito alla facoltà speculativa e immaginativa posta nell'intelletto del poeta-artefice. Si assiste dunque alla rottura dell'equilibrio dialettico fra soggettività e oggettività che è alla base della rappresentazione mimetica rinascimentale, di cui il Varchi, nell'ambito della tematica oraziana dell'*ut pictura poesis*, ci offre un'eloquente immagine: "amendue imitano la natura; ma è da notare che il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo [..] et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose".

Nell'estetica manierista l'idea non è tuttavia la platonica *veritas secunda*, ma il prodotto dell'intelletto umano, un'ispirazione che si fa luce nella mente del poeta e che non fa più coincidere la sua perfezione con l'esatta contraffazione della natura. Il mondo delle idee perde la sua dimensione platonica trascendente e tende a divenire 'disegno interno', rappresentazione iniziale di immagine sganciata dalla copia di natura, e a proporsi come esperienza di autenticità. Nell'ulteriore speculazione dei teorici d'arte manieristi, come fa notare Ossola, l'opera viene considerata come verifica pratica della potenza evocatrice dell'Idea, la quale sussiste nella misura in cui sa far emergere dalla potenzialità informe della materia l'equivalente idea che vi era racchiusa come possibilità. Un esempio di tale operazione si trova nel trattato del Danti: "Per queste vie, adunque, esaminando, specolando e discorrendo, si camina all'operazioni dell'imitare e si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale della natura, la quale di poi cerchiamo di mettere in figura o col marmo, colori o altre cose di che le nostre arti si servono". Ciò implica che tutta la materia ha in sé racchiuse infinite forme possibili, che spetta all'idea dell'artista evocare. Attraverso questo percorso si associa l'intellettualità dell'immagine alla varia possibilità delle sue forme, come afferma il Paleotti: "nell'intelletto umano si formano varie imagini per li vari fantasmi e concetti che se gli imprimono". Tale facoltà immaginativa non è pura 'memoria' riproduttrice delle impressioni visive, ma crea dentro di sé forme, 'fantasmi' – Sidney come abbiamo visto usa il termine *fore-conceit* - anche di cose che non sono. E' quindi un riconoscimento della creatività dell'idea al di là del visibile e dello sperimentabile.

Alla luce di queste affermazioni è possibile interpretare il precedente passo dell'*Apology* in cui l'enumerazione di esseri fantastici e la presenza di un vocabolo come *anew* sono accomunati nel conferire all'idea di Natura una differente connotazione. Il nesso fra i concetti di *Idea* e *Another Nature* è esplicito: l'intelletto immaginativo genera modelli artistici autonomi rispetto al reale; il reale viene superato nel momento di intellettualizzazione del processo poetico, che costituisce la premessa affinchè il poeta dia vita attraverso l'*inventio* a un mondo idealizzato, fantastico. Sebbene creato per rappresentare la virtù in modo ancora più efficace, esso allenta inevitabilmente il vincolo con la realtà in quanto espressione e garanzia dell'ordine, e dunque 'misura' dei valori etici. Le risultanze cui giunge la dottrina manierista dell'Idea implicano dunque la messa in crisi del processo di riproduzione mimetica della natura. L'imitazione ora può essere di due tipi; un'imitazione icastica, a cui si affianca, contrapponendosi, un'imitazione di natura fantastica. Tale opposizione è così riassunta dal Comanini: "l'imitazione sappiamo essere di due sorti: una chiamata da lui (*scil.:* Platone) nel Sofista rassomigliatrice overo icastica, e l'altra pur dal medesimo e nell'istesso dialogo detta fantastica. La prima è quella che imita le cose le quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti". Come rileva Ossola, questa progressiva separazione tra le cose esistenti in natura e quelle che hanno solamente l'essere nell'intelletto dell'artista determina una frattura insanabile fra mondo delle idee e realtà esterna, compromettendo di fatto l'unità del sapere. Da un lato rimarrà come eredità per il nuovo secolo una natura da studiare nelle sue forze, nei suoi segreti fisici e meccanici, dall'altro una fantasia che si distacca progressivamente dalle cose poiché le sue forme esistono esclusivamente nell'intelletto.

Tale irreparabile scissione concettuale compromette la mirabile costruzione

rinascimentale dell'esperienza poetica intesa come momento di suprema conoscenza ideale della natura, veicolante quel valore etico al quale tutta la tradizione umanista si ispirava e che rappresenta il fondamento del progetto culturale protestante sotteso all'*Apology*. Consapevole delle conseguenze di una simile situazione, Sidney cerca di mediare l'antinomia platonica in nome del 'probabile', sottraendo in tal modo indirettamente la poesia alla Sofistica e ascrivendola alla Dialettica. È il probabile, inteso come 'possibile ad accadere', la forma di conoscenza prodotta dalla rappresentazione poetica; una conoscenza che tiene ancora uniti il reale e l'immaginario, la natura e l'idea. In questa prospettiva egli può ancora proclamare fedeltà ai canoni mimetici rinascimentali e definire l'imitazione icastica come l'unica forma di imitazione possibile, "[..] man's wit may make Poesy, which should be *eikastike*", intendendo con questo la rappresentazione immaginativa del reale secondo un criterio di 'possibilità', la cui garanzia è data dalla facoltà unificatrice della ragione divina che lega natura e intelletto del poeta. Questo tentativo di mediazione rende la posizione di Sidney speculare a quella del Tasso sul fronte continentale controriformato. Per le stesse ragioni, ossia nello sforzo di salvare nell'atto poetico l'unità del sapere, Tasso sostiene che la poesia deve essere associata alla Dialettica in quanto scienza del probabile: "senza dubbio la poesia è collocata in ordine sotto la dialettica insieme con la retorica, la qual, come dice Aristotele, è l'altro rampollo de la dialettica facultà, a cui s'appartiene di considerare non il falso, ma il probabile; laonde tratta del falso, non in quanto egli è falso, ma in quanto è probabile". La minaccia del 'falso' quale statuto di verità della poesia viene esorcizzata dal probabile, che è riconducibile all'imitazione icastica, poiché Platone "ripose le cose visibili nel genere del non ente, e solamente le intellegibili pose nel genere degli enti". Questo compromesso volto a tenere ancora unite le parole e le cose, effetto di un pensiero estetico in transizione fra due visioni contrapposte, accomuna dunque teorici protestanti e cattolici, minando ulteriormente la peculiarità nazionale del progetto 'riformato' sidneiano. Non solo esso si complica alla luce delle nuove teorie continentali manieriste, ma Sidney, allo scopo di preservare l'integrità etica della poesia, ricorre ironicamente alla stessa soluzione dialettica adottata dai teorici controriformisti.

Tale soluzione mostra tuttavia la sua precarietà allorchè il problema della rappresentazione viene affrontato in termini aristotelici, ossia secondo il concetto del verosimile. Il verosimile in quanto 'possibile ad accadere' (che Sidney, in accordo con Aristotele, attribuisce come proprietà all''universale' della poesia) assume nuove connotazioni quando è interpretato alla luce della teoria dell'Idea. Scrive a proposito il Salviati: "negar non si può, che 'l verisimile, o vogliam dire nella natura, o nell'Idea sempiterna, o nella mente del poeta, o nell'universale non si ritruovi, e ritrovandosi è manifesto, che si può imitare". Il verosimile è ora rinvenibile ovunque, non più solo nella natura, ma anche nella mente del poeta, assumendo in questo caso il senso di artificio. Sidney allude a questa diversa accezione quando definisce la mimesi come un atto di *counterfeiting*, un riprodurre nel senso di contraffare artificiosamente, una simulazione che diviene falsificazione. In tal modo il verosimile si appropria di attributi quali 'falso', 'finto', usati come suoi sinonimi, come nel caso del Gilio: " 'l finto è quello che rappresenta o può naturalmente e veramente rappresentare il vero". In altri termini si assiste a uno slittamento del concetto dal piano del 'probabile', al piano del vero-falso, in

cui l'arte viene a ricoprire la seconda polarità, apparentemente in funzione di un'imitazione ancora più fedele della realtà, ma proprio per questo senza più legame con lo statuto di verità, e anzi rispondendo solo ai canoni della finzione. Questa interpretazione emerge nell'*Apology* come elemento della differenza fra storia e poesia: "the historian [..] who brings you images of true matters, such as indeed were done, and not such as fantastically or falsely may be suggested to have been done". La divaricazione fra reale e immaginario che la teoria dell'Idea ha innescato e che il 'probabile' ha parzialmente ricomposto, riaffiora nel canone del 'falso verosimile', che legittima la progressiva autonomia della letteratura all'insegna delle proprie regole esclusive, nonostante Sidney cerchi ancora di giustificarla alla luce della sua funzione didattica: "if the question be for your own use and learning, wether it be better to have it set down as it should be, or as it was, then certainly is more doctrinable the feigned".
L'artificio del 'falso verosimile', ossia di una realtà che risulta essere mirabilmente contraffatta, e dunque paradossalmente più persuasiva del vero storico, comporta l'instaurazione di un diverso canone di giudizio dell'opera. Il criterio della 'convenienzia', ossia della coerenza e dell'equilibrio, viene sostituito da una maggiore attenzione a una norma di fedeltà verso i particolari esterni, ritenuti decisivi per la realizzazione dell'opera secondo verosimiglianza. Così il Daniello: "Et oltre a ciò che il parlar che si dà loro (*scil.:* persone) sia di soavità, d'allegrezza, di dolore e finalmente pieno degli affetti tutti, secondo però la qualità, la degnità, l'abito, l'ufficio e l'età di ciascuna"; egli conclude affermando che tutto ciò è "quello [..] che i Latini decoro et che noi convenevolezza sogliamo chiamare". I termini di verosimiglianza e decoro si trovano a condividere lo stesso significato; ne fornisce un esempio il Paleotti: "l'ufficio del poeta [..] chiaro è che nelle (scil.: cose) verisimili non segue la verità, ma va accomodando il poema secondo che il decoro delle persone e la condizione delle cose". La suddivisione dei generi letterari contenuta nell'*Apology* ha come suo presupposto proprio il principio del decoro - "some of these (*scil.:* generi) being termed according to the matter they deal with", ovvero "according to the dignity of the subject" -, al quale si unisce una disposizione tutta umanista nella fedele riproposizione dei modelli classici. Tuttavia l'attitudine umanista viene sopravanzata dalla rigida classificazione normativa dei generi proposta da Sidney in nome dell'ideale del decoro, del 'falso verosimile'. Tale estetica prescrittiva costituisce il punto di approdo di una riflessione e di un'epoca che va perdendo la sua naturale 'sprezzatura', laddove il canone della conchiusa armonia, della debita convenienza delle parti si piega a un principio di imitazione all'insegna di regole vincolanti che sancisce il progressivo distacco della letteratura dal reale. Infatti, se da un lato il sistema neoclassico è ancora per certi aspetti espressione della temperie umanista in quanto la rigida normativa dei generi è funzionale alle loro finalità pedagogiche, dall'altro sono già evidenti in esso i segnali della successiva mutazione, laddove l'accento esclusivo sull'imitazione del modello trasforma la letteratura in artificio, 'maniera'; non un'imitazione della natura bensì dell'arte. La dottrina neoclassica dell'*Apology* non è dunque solo criterio di rigore e di razionalià ma è anche la premessa per una concezione della letteratura come autonoma creazione, che in quanto tale può lasciare spazio all'elaborazione di nuovi modelli che trovano la loro giustificazione nella fantasia (l'Idea) dell'artefice.

La teorizzazione da parte di Sidney, all'interno del suo sistema ideale, dell'ibridazione fra generi, registri e linguaggi rappresenta il segno di tale evoluzione: "some poesies have coupled together two or three kinds, as tragical and comical [..] Some, in the like manner, have mingled prose and verse [..] Some have mingled matters heroical and pastoral. But that cometh all to one in this question, for, if severed they be good, the conjunction cannot be hurtful". Il tragicomico, al pari delle altre commistioni, costituisce il coerente sviluppo della teoria dell'Idea che prelude alla poetica barocca della varietà all'insegna della novità e dell'ingegnosità dell'invenzione. La compresenza nell'*Apology* di due estetiche si riflette dunque nella trattazione dei singoli generi letterari in cui due diversi orientamenti convivono instabilmente. La decisione di includere la norma e insieme la sua variante evidenzia tutte le sue aporie, laddove la sperimentazione delle formule, ossia la mescolanza di soggetti e di registri mette in discussione la gerarchia e con essa la coerenza interna dei modelli, che è il presupposto della loro funzione pedagogica. Sebbene Sidney non ne discuta diffusamente, il suo progetto implica la primazia del poema epico e verosimilmente di un poema epico religioso in accordo al suo disegno di promuovere una poesia distintamente protestante in Inghilterra. Il primato del poema religioso è perciò messo in dubbio dalla possibilità di commistione dei generi che altera il sistema, snaturando il modello e con esso la peculiarità del suo messaggio morale. Ciò problematizza ulteriormente il progetto sidneiano nel momento in cui si coagula intorno a un'idea precisa di genere. Non solo perché l'ideale del poema eroico religioso che egli auspica trova il suo equivalente in quello realizzato dal Tasso in ambito controriformista; ma perché la possibilità di variazione del modello attraverso l'ibridazione dell'eroico con il pastorale e del tragico con il comico mette in crisi il modello normativo stesso e con esso il suo valore etico-pedagogico dato dall'unità, dalla congruenza e dal misurato equilibrio delle sue parti.

Il passo decisivo in consonanza con gli sviluppi teorici di Sidney lo farà il Guarini in ambito continentale. Le sue riflessioni sulla poesia nella nota polemica col De Nores schiudono le porte all'età barocca, con il definitivo avallo dell'ibridazione dei generi legittimata dal 'bando' della morale. Nel suo *Verato secondo* egli sancisce la separazione tra coerenza retorica e funzione etica, segnando la fine dell'età di Sidney e di quegli anni di travaglio nel tentativo di mantenere l'unità del sapere. L'opera deve rispondere solo più della coerenza della sua finzione poiché il suo fine è la 'favola' e non la 'felicità', come nel caso della morale e della politica: "Ora applichiamo al nostro proposito la dottrina, e veggiamo se la poetica può essere, in quanto al fine, alla morale o politica subalterna. Quale è il fine di questa? La felicità; e di quella? La favola". Guarini libera in tal modo il poeta dai condizionamenti etici e svincola la favola da ogni intento allegorico. A partire dall'autonomia delle regole compositive trova soluzione il problema del 'falso verosimile'; esso non è altro che la verosimiglianza retorica del Sofista, che Sidney respingeva, opponendo la mediazione del probabile; una mediazione che il Guarini rifiuta in nome del 'persuasibile': "Il fondamento dunque del verisimile ne' poemi non è il probabile, secondo l'uso comune, ma il persuasibile, che, qualche volta, le cose rappresentate sieno accadute". Il 'probabile' sidneyano cede il passo al 'persuasibile' guariniano, inteso come simbolo del mutarsi non solo di un orientamento critico ma di una civiltà dell'arte e del pensiero. La nuova esegesi emergente dal *Verato Secondo*

interrompe una tradizione interpretativa di commentatori della *Poetica* che avevano tradotto 'probabile' e non 'persuasibile', proprio in virtù di quella funzione pedagogica dell'opera che ha rappresentato la ragione ultima della sua legittimazione. Nel 'persuasibile' retorico la civiltà letteraria barocca trova la sua premessa critica e la sua giustificazione per una nuova esplorazione di forme che supera definitivamente l'assetto dogmatico neoclassico.

La poetica espressa dal Guarini sembra essere, oltre che il compimento degli spunti teorici germinati nell'*Apology*, anche il manifesto per la seconda versione dell'*Arcadia*, come se gli sviluppi critici dell'*Apology* trovassero poi concreta realizzazione nel tentativo da parte di Sidney di revisione dell'*Arcadia*, peraltro rimasto incompiuto. Circa le due versioni dell'*Arcadia*, appare possibile ricostruire le ragioni della transizione dalla prima alla seconda rintracciandole proprio nel trattato sidneiano, la cui composizione (1580) si situa significativamente fra la *Old* (1579) e la *New Arcadia* (1584-85). E in particolare a partire dalla sua *impasse* teorica, ovvero dalla sua doppia, contrastante legittimazione della poesia. Il riferimento all'*Apology* è tanto più opportuno in quanto le due versioni dell'*Arcadia* hanno a che fare con il tentativo di realizzazione di quell'epica romanzesca, il cui modello canonico e insieme la sua variante ibridata sono oggetto di discussione nel trattato. L'*Old Arcadia* è stata a lungo considerata come l'acerbo prodotto di un progetto realizzato (sebbene parzialmente) nella seconda versione; le due opere rappresenterebbero il passaggio da un romanzo giovanile epico-pastorale a uno maturo propriamente eroico, sulla scorta di quanto affermato nell'*Apology* circa il primato del genere eroico e dei suoi valori etici. In quest'ottica, la prima *Arcadia* è giudicata insufficiente nel suo impianto morale, che si rivelerebbe invece in modo più definito nella seconda versione, proprio in virtù della lezione neoclassica appresa ed esposta nell'*Apology*. Tuttavia, se si analizzano in profondità le caratteristiche strutturali delle due opere si perviene a conclusioni differenti. Come ha dimostrato Franco Marenco, l'*Old Arcadia* è veicolo di valori etici ben precisi, espressione dell'ideologia religiosa puritana, mentre nella *New Arcadia* Sidney cambia radicalmente prospettiva. Appare quindi lecito ipotizzare un'evoluzione dalla prima versione, intesa come manifesto di avanguardia dell'ideologia puritana, alla teorizzazione e alla codificazione nella seconda versione di un genere narrativo affatto nuovo, svincolato dal disegno di un'arte protestante, passando proprio attraverso la riflessione critica dell'*Apology*. Il trattato può essere visto in questa luce come l'occasione per giustificare *ex-post* la prima *Arcadia*, ovvero il suo contenuto etico-religioso attraverso una più ampia sistematizzazione teorica, ricorrendo per questo alla trattatistica continentale. Tuttavia, proprio nel momento in cui elabora tali suggestioni, da esse Sidney ricava nuovi spunti teorici che, mettendo in crisi il suo disegno 'riformatore', lo inducono a scrivere una seconda versione epica in sintonia con il nuovo corso dell'estetica e della letteratura europea. È possibile ipotizzare dunque che dietro la stesura della *New Arcadia* ci sia l'esito della riflessione estetica maturata nell'*Apology*; una teoria che nelle sue risultanze più innovative non ha giustificato la prima versione ma che anzi ne ha stimolato la redazione di una seconda affatto diversa. In tal modo Sidney non solo compromette il suo disegno di letteratura 'riformata' in sede teorica, ma lo fa definitivamente anche in sede artistica andando oltre il progetto protestante in una direzione del tutto simile al barocco europeo;

addirittura anticipandone sotto alcuni aspetti (il romanzo cavalleresco) la sperimentazione.
Una seppur sommaria ricognizione delle caratteristiche strutturali dell'opera evidenzierà come essa sia costruita secondo principi che diverranno correnti nell'estetica barocca. La *varietas* dei temi e dei motivi, unita a una proliferazione diegetica e insieme linguistica, ne fanno una forma romanzesca 'aperta' all'insegna del piacere e della fantasia. Come ha rilevato Camerlingo, "the *Old Arcadia* presents a complete and closed plot, while the *New Arcadia* has a plot which is unfinished and far more complicated and abstruse than that of the former". Altri personaggi, altre storie e altri luoghi si affiancano e si sovrappongono ai protagonisti e alle vicende dell'Arcadia in virtù di un meccanismo narrativo "virtually endless" che accresce la trama in assenza di gerarchia e che dissolve in tal modo l'unità dell'azione nel tempo e nello spazio. Una pluralità di azioni eroiche invade la scena narrativa trasformando la *New Arcadia* nell'antitesi del modello epico tassiano, in cui la *varietas* è limitata alla *dispositio* di una materia che deve essere rigorosamente circoscritta per apparire unitaria e coerente. Il paradigma della molteplicità investe anche la natura delle azioni; nell'universo poetico sidneiano il bene e il male, visioni ugualmente estreme e potenti, si avvicendano, rendendo i loro confini ambiguamente fluidi; essi divengono simbolo di quell'universo reale in cui domina l'identico principio della *discordia concors* e della metamorfosi incessante. Tale varietà a livello di forma del contenuto è inoltre supportata a livello di forma dell'espressione da una pluralità di voci narranti interne alla narrazione che, come evidenzia Camerlingo, "produces a loss of orientation and perspective that compels the reader to read single parts of the text instead or as representative of the whole text". Il lettore non è più sottoposto a un disegno narrativo unitario; ciò implica l'assenza di una prospettiva finalistica e dunque di un chiaro messaggio morale legato ai valori tradizionali dell'epica. Al contrario la *varietas*, la complessità, nella forma e nei contenuti, del romanzo impegna il lettore in uno sforzo attivo di interpretazione in cui a prevalere sono quegli stessi criteri del piacere e della fantasia che lo accomunano all'autore nel suo gesto affabulatore: "Emancipated from all moral ends, each story [..] seems to be rather generated by the pleasure of telling and hearing". L'ideale della *New Arcadia* è dunque quello di un universo poetico incessantemente animato, cangiante, proprio come il suo corrispettivo reale, il cosmo della fine del rinascimento, che diviene una trama che si allarga e infittisce, una variazione infinita di simboli e cifre. In esso, come bene sintetizza Ossola, l'uomo non è posto più umanisticamente al centro della scena, ma è forma tra le forme, mutazione tra le mutazioni; egli perde la prerogativa di essere 'fuori' delle cose, come loro garanzia, e diventa un anello nella variegata catena degli esseri; mentre le cose, smarritosi il centro che dava loro stabilità, 'fuggono' all'infinito in una libera espressione di forme.

P.Sidney, *An Apology for Poetry*, a cura di G.Shepherd, Manchester, Manchester U.P., 1973, p.104.
Ivi, p.104.
Ibidem.
Ibidem.
Ivi, p.106.
Ivi, p.112.
Ivi, p.115.
Nel passo sulla conoscenza riportato sopra egli parla di *degenerate souls* e di *clayey lodgings*, combinando

protestantesimo e platonismo. La prospettiva 'riformata' nell'*Apology* appare dunque intrinseca all'adozione dei valori etici e pedagogici umanisti collegati alla poesia. Tuttavia vi è chi ravvisa la presenza di alcuni aspetti della teologia protestante nella stessa teoria poetica sidneiana. A.D.Weiner, *Moving and Teaching: Sidney's Defense of Poesie as a Protestant Poetic*, in A.F.Kinney (a cura di), *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*, Hamden, Conn., Archon Books, 1986, pp.91-112, individua nell'importanza riservata al modo di lettura allegorico o figurato del messaggio poetico un esplicito riferimento al peculiare approccio protestante di lettura delle scritture.

P.Sidney, *Elogio della Poesia*, a cura di M.Pustianaz, Genova, Il Melangolo, 1989, p.9-10.

Non si tratta di fonti critiche precise quanto di un generale orientamento basato su alcuni principi estetici, che Sidney ha verosimilmente assorbito nel corso del suo soggiorno in Italia. L'influenza manierista sulla teoria poetica di Sidney è un tema ampiamente acquisito dalla critica (si veda ad esempio l'Introduzione di Shepherd alla sua edizione dell'*Apology*, cit., pp.65-66), che tuttavia si è concentrata sulle due figure principali della corrente, Giampaolo Lomazzo e Federico Zuccaro (i cui trattati sono comunque posteriori all'*Apology*), tralasciando invece altri contributi teorici utili a dare un quadro più esaustivo di tale influenza.

P.Sidney, *op. cit*., p.101. D.H.Craig rileva: "Sidney attributes to poetry precisely those qualities the painters claimed for painting [..] He has merged the properties of the painting with those of the poem [..]", *A Hybrid Growth: Sidney's Theory of Poetry in An Apology for Poetry*, in A.F.Kinney et al. (a cura di), *Sidney in Retrospect*, cit., pp.62-80, p.78. Su questo punto si veda anche S.K.Heninger, *Metaphor and Sidney's Defense of Poesie*, "John Donne Journal" 1 (1982), pp.117-150.

Due orientamenti contrapposti, che in qualche modo rimandano alla problematica convivenza in seno alla teoria umanista dell'arte delle due diverse finalità, quella etica e quella edonistica, esemplificate nella formula oraziana *aut prodesse aut delectare*. Due istanze difficili da compenetrare, soprattutto nel caso in cui siano legate a un disegno di legittimazione dell'arte di chiara ispirazione religiosa. Sulla possibile frizione nel'*Apology* fra modelli umanisti che promuovono la letteratura pagana e valori puritani, cfr. A.Sinfield, *The Cultural Politics of the Defense of Poetry*, in G.Waller, M.Moore (a cura di), *Sir Philip Sidney in His Times and Ours*, Beckenham, Croom Helm, 1984, pp.124-43.

P.Sidney, *op. cit*., p.101.

Ivi, p.100.

Sulle implicazioni soprannaturali di tale principio creativo, ovvero sulla capacità del poeta-dio di creare un *golden world* ideale che rievochi simbolicamente lo stadio prelapsario, si veda A.L.DeNeef, *Rereading Sidney's Apology*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 10 (1980), pp.155-91. D.H.Craig, *A Hybrid Growth: Sidney's Theory of Poetry in An Apology for Poetry*, in A.F.Kinney et al. (a cura di), *Sidney in Retrospect*, cit*.,* pp.62-80, evidenzia la possibile contraddizione fra tale natura superominstica, eccezionale del poeta, simile al fattore divino e l'imperfetta condizione umana tipica della concezione riformata. Sulla stessa linea A.Sinfield, *Literature in Protestant England 1560-1660*, Beckenham, Croom Helm, 1983, secondo il quale "Sidney's idea of humanity conflicts with his idea of the poet", p.31.

P.Sidney, *op. cit*., p.101.

Benedetto Varchi, *Libro della Beltà e Grazia* (1590), in P.Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-62, vol.I, p.53.

C.Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, p.14 e sgg. Su questo punto si veda anche E.Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1952, p.36 e sgg.

Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzoni* (1567), in P.Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit. vol.I, p.265.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in P.Barocchi, *op. cit*., vol.II, p. 133.

Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura* (1591), in P.Barocchi, *op. cit*., vol.III, p.256.

C.Ossola, *Autunno del Rinascimento*, cit., p.103.

L.Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964, p.97 e sgg., mette in evidenza come nelle estetiche rinascimentali (Alberti, Leonardo), l'immaginazione creatrice dell'artista non sia ancora distinta dall'immaginazione intellettuale del pensatore, risultando in un equilibrio mirabile tra reale e ideale. Nel passaggio dal Quattro al Cinquecento, poiché l'arte non è più una via alla scienza come nel Quattrocento, ma anzi adopera la scienza come suo strumento, si manifesta la necessità di riconoscere l'essenza dell'arte in qualcosa che non sia scientifico; e in tal modo si fa luce la coscienza di una differenza fra arte e scienza. Per risolvere il rapporto fra arte e scienza era necessario formulare la teoria della natura arazionale dell'arte e dichiarare l'intuizione come suo principio fondante.

Sempre nell'*Apology* Sidney, in accordo alla dottrina ramista, definisce l'atto gnoseologico in generale (e dunque implicitamente anche quello poetico) come "conjectured likelihood", Ivi, p.110; una conoscenza

probabile, sotto l'egida della Dialettica, ovvero il risultato di una verità, secondo l'ipotesi ramista, sempre incerta, parziale, soggetta a vincoli e limitazioni. Sul rapporto fra Sidney e il ramismo si veda F.G.Robinson, *The Shape of Things Known: Sidney's 'Apology' in Its Philosophical Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1972, p.113 e sgg.

P.Sidney, *op. cit.*, p.125.

Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1594), in Id., *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, a c. di L.Poma, Bari, Laterza, 1964, p.87.

Ivi, p.90.

"poesy dealeth [..] with the universal consideration [..] the universal weighs what is fit to be said or done, either in likelihood or necessity (which the poesy considereth in his imposed names)", P.Sidney, *op. cit*., p. 109.

Leonardo Salviati, *Poetica d'Aristotile parafrasata e comentata* (1586), cit. in B.Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2voll., Chicago, U. of Chicago P., 1961, vol.I, p.615 .

P.Sidney, *op. cit*., p.101.

Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), in P.Barocchi, *op. cit*., vol.II, p.22.

P.Sidney, *op. cit*., p.109.

Ibidem.

Bernardino Daniello, *Della poetica* (1536), in B.Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970, vol.I, p.252.

Ibidem.

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cit., p.449.

P.Sidney, *op. cit*., p.103.

G.Shepherd, nell'introduzione alla sua edizione critica dell'*Apology*, cit., p.81 e sgg., osserva come Sidney sviluppi tale teoria di derivazione oraziana in modo non sistematico, in quanto egli prende in considerazione solamente quei generi a cui è interessato. Ciò nondimeno, l'*Apology* rappresenta a livello di critica europea una delle prime discussioni dei generi in dettaglio; in particolare per quanto riguarda la tragedia e le sue 'unità' aristoteliche, enunciate da Castelvetro come esempio di regole neoclassiche.

P.Sidney, *op. cit*., p.116.

Su questo punto cfr. G.Shepherd, *op. cit*., p.86-87.

Tasso è impegnato nella tentativo di pervenire a un'ultima sintesi, a un'idea di arte ancora legata ai canoni di unità e misura della civiltà rinascimentale; canoni che egli cerca di perseguire attraverso il delicato equilibrio di una varietà subordinata ai vincoli di necessità e verosimiglianza. L'esito raggiunto dal Tasso in termini di equilibrio, viene messo in discussione in Sidney dall'avallo alla sperimentazione.

Giovan Battista Guarini, *Il Verato secondo, ovvero replica dell'Attizzato Accademico ferrarese in difesa del Pastor fido. Contra la seconda scrittura di Messer Giason de Nores intitolata Apologia,* Firenze, 1593, p.63.

Ivi, p.196.

Questo giudizio risale al primo curatore dell'opera di Sidney, l'amico Fulke Greville, il quale liquidò la prima *Arcadia* definendola *common* e decise di pubblicare solo la seconda versione incompleta nell'edizione da lui curata (1593), ritenendola più consona, in virtù dei temi morali e politici presenti in essa, all'immagine ufficiale di Sidney quale protagonista della vita pubblica inglese e paladino dell'identità nazionale protestante, che egli andava costruendo in quegli anni.

Cfr. su questo punto K.O.Myrick, *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1935, p.229 e sgg.; e A.Sinfield, *Literature in Protestant England 1560-1660*, cit., il quale afferma: "It seems that Sidney became aware of the drag back towards romance values in the *Old Arcadia*, for in his revision he makes the ethical structure firmer and more explicit", p.35.

F.Marenco, *Arcadia Puritana. L'uso della tradizione nella prima Arcadia di Sir Philip Sidney*, Bari, Adriatica, 1968 (nuova ed. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006). Sulla stessa linea interpretativa si colloca D.Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Londra, Routledge and Keegan Paul, 1984, p.94 e sgg. Marenco legge le vicende dell'*Old Arcadia* e del suo lieto fine inaspettato come allegoria della vita dell'uomo dopo la Caduta; un progressivo decadimento che solo un atto imperscrutabile di elezione da parte di Dio, così come è inteso nella teologia calvinista, può riscattare: "Nell'*Arcadia* la vicenda amorosa e la vicenda morale sono una cosa sola, e il loro movimento è quello della Caduta da uno stato di probità a uno stato peccaminoso [..] senza possibilità di redenzione, o meglio senza la possibilità di una redenzione attiva e consapevole", p.59. Marenco inoltre sottolinea come l'affermazione di tali valori implichi contestualmente anche una critica ideologica alle convenzioni rinascimentali del genere pastorale ed epico.

Per cui, ironicamente, il modello epico neoclassico teorizzato nell'*Apology*, che doveva servire quale ideale autorevole per la prima versione, in realtà non è mai stato adottato da Sidney. Tuttavia, pur se

entrambe le versioni dell'*Arcadia* non rispettano le regole di genere, lo fanno per motivi diversi; la prima per imporre una visione etica, innovativa e radicale, la seconda per seguire le nuove suggestioni manieristico-barocche.

R.Camerlingo, *From the Courtly World to the Infinite Universe. Sir Philip Sidney's Two Arcadias*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993, p.13.

R.Camerlingo, *op. cit*., p.70.

R.Camerlingo a tale proposito osserva: "The opposite of a supreme and powerful good, evil is equally powerful and extreme. In the alternate vicissitudes of Sidney's universe, the cohesive, synchronistic, and beautiful spectacle of 'noble deeds' is succeeded by the horrible spectacle caused by the violent departure of those very elements from the harmonious aggregate to which they belong. [..] Transformation is thus a crucial principle of the Arcadian universe which regulates both the alternate vicissitudes of evil and good", *op. cit*., p.223.

Ivi, p.31.

Ivi, p.157.

C.Ossola, *Autunno del Rinascimento*, cit., pp.27-28.