

COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICOLOGIAE  
STUDIA MISLOLAO PERZ  
SEPTUAGENARIO DEDICATA  
Ed. Tomasz Jez

**MAURIZIO PADOAN,**  
*Il tema della 'sprezzatura' nelle concezioni estetiche italiane  
tra Rinascimento e Barocco: un'indagine intertestuale*

WYDAWNICTWO RABID

KRAKÓW 2003

Maurizio Padoan (Como)

## Il tema della 'sprezzatura' nelle concezioni estetiche italiane tra Rinascimento e Barocco: un'indagine intertestuale\*

### I. Centralità del Cortegiano

Il termine 'sprezzatura' rimanda, immancabilmente, a Baldassarre Castiglione che, in un passo molto noto del *Cortegiano*, non solo ne chiarisce il significato ponendola in relazione con la 'grazia', ma attribuisce ad essa la funzione di una norma tanto precettiva, quanto ubiquitaria:

"[...] fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado"<sup>2</sup>.

Eppure, come recenti indagini hanno chiarito, tale neologismo – coniato proprio dal Castiglione – traduce una nozione che è largamente tributaria nei confronti della tradizione classica. Sul piano retorico, per esempio, il lemma *Ars est celare artem* (sotteso alla 'sprezzatura') rivela un presupposto riconducibile a teorie che vengono proposte in diverse opere dell'antichità: dalla *Retorica* di Aristotele al *De oratore* e all'*Orator* di Cicerone, all'*Institutio Oratoria* di Quinti-

---

\* Questa indagine approfondisce essenzialmente gli aspetti più fecondi della 'sprezzatura', tema già da noi toccato in modo molto sintetico in un altro saggio (cfr. Maurizio Padoan, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, in "Rivista Italiana di Musicologia", in corso di stampa). Del tutto in ombra rimane il versante 'armonico', ove il Castiglione inquadra il "vicio grandissimo" di "far due consonanze perfette l'una dopo l'altra". Per questa particolare variante della 'sprezzatura', rimandiamo al saggio sopra indicato.

<sup>1</sup> Un'ampia ed aggiornata nota bibliografica è proposta in Claudio Scarpati, *Baldassarre Castiglione un orientamento sulla vita e sull'opera*, in Claudio Scarpati, Umberto Motta, *Studi su Baldassarre Castiglione*, Milano, ISU, 2002, pp. 51-63.

<sup>2</sup> Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1987, libro I, XXI, p. 81. Sulle tre redazioni del libro (edito in versione definitiva nel 1528), cfr. Ghino Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, in "Studi di filologia italiana", XXV, 1967, pp. 155-196.

liano, ecc. Un altro ipotetico modello per il *Cortegiano* è costituito dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele ove si rileva come la dinamica dei rapporti intersoggettivi possa essere condizionata da due diverse e opposte disposizioni psicologiche quali l'ostentazione e l'*εἰρωνεΐα*, "che abbassa i termini della rappresentazione di sé".<sup>3</sup>

Tuttavia, di là da tutte le ascendenze e i riscontri rilevabili<sup>4</sup>, il *Cortegiano* esercita un'indiscutibile centralità nella cultura europea più attenta ed aggiornata, ponendosi su un crinale che media tra tradizione e 'modernità'. Il concetto di 'sprezzatura' in particolare, rivisitato e diffratto nelle più diverse prospettive, rappresenta un momento di singolare importanza laddove solo se ne consideri la fortuna nell'ambito delle teorie estetiche del Rinascimento ed oltre. Il tratto ubiquitario, oltre tutto, consente al precetto di irrompere nel dominio delle teorie estetiche, vivificando molto spesso un dibattito tanto originale, quanto votato a cogliere il senso più autentico dell'opera d'arte nel suo vario e dinamico fluire.

## 2. Musica e sprezzatura

### 2.1. La poetica cacciniana ed i suoi antecedenti

In ambito musicale il 'caso' più noto è dato dal Caccini che ricorre al termine 'sprezzatura' per indicare, una certa flessibilità nel decorso ritmico-dinamico finalizzata a tradurre "i concetti delle parole".<sup>5</sup> Nondimeno – ad onta della notorietà riconosciuta alla poetica cacciniana – il presupposto della 'sprezzatura' – assunto nella sua valenza agogico-espressiva – ha campo di imporsi a partire

<sup>3</sup> Cfr. Claudio Scarpati, *Baldassarre Castiglione* cit., p. 19.

<sup>4</sup> Tra le possibili fonti 'moderne' per quanto attiene alla definizione della nozione di 'sprezzatura' – secondo Ettore Bonora (*Il classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, vol. IV, p. 204) – va considerato un passo dell'*Iciarchia* di Leon Battista Alberti: "Sono alcune cose nelle quali bisogna che l'uomo metta tutto l'animo, ogni diligenza, sommo studio in farle bene. E pare che farle bene non sia altro che porgersi con molta modestia giunta con leggiadria e aria signorile, tale che elle molto dilettono a chi ti mira. Queste sono 'l cavalcare, 'l danzare, l'andare per via e simili. Ma vi bisogna soprattutto moderare i gesti e la fronte, i moti e la figura di tutta la persona con accuratissimo riguardo, e con arte molto castigata al tutto, che nulla ivi paia fatto con escogitato artificio; ma creda chi lo vede che questa laude in te sia dono innato della natura" (Leon Battista Alberti, *Iciarchia*, in *Opere volgari*, 5 voll., Firenze, Tipografia Galileiana, 1843-1849, III, pp. 72-73; la citazione è tratta da Paolo D'Angelo, *Per una storia del precetto 'Ars est celare artem'*, in "Intersezioni", a. VI, n. 2, agosto 1986, pp. 332-333).

<sup>5</sup> Nel Caccini il termine 'sprezzatura' compare per la prima volta nella prefazione all'*Euridice* (1600). Successivamente, viene ripreso nella prefazione alle *Nuove musiche* del 1601: "Avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto" (*Le nuove musiche di Giulio Caccini* [...], Firenze, Giorgio Marescotti, 1601, in Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903, p. 68). Con un'ulteriore esplicitazione, lo stesso termine è proposto anche nella prefazione all'edizione del 1614: "Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantare con affetto solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello e la sprezzatura, lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte: una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto è quel trapasso che si fa da uno affetto in un'altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole, e 'l concetto guidano il cantante successivamente. E questa è da

quanto meno dalle ultime decadi del '400. Lo prova un passo di una lettera scritta dal Poliziano a Pico della Mirandola nel 1488 circa, in cui viene 'recensita' efficacemente l'esibizione di un giovane cantore dotato di straordinario talento interpretativo:

"Fu la voce non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse, ma avresti potuto sentirvi l'uno e l'altro e pure non distinguere l'uno dall'altro; era tuttavia o piana o modulata, mutando come lo richiedesse il passaggio, ora variata ed ora sostenuta, ora esaltata ed ora moderata, ora seduta ed ora veemente, ora rallentata ed ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre gradevole; e il gesto era né indifferente né torpido, ma nemmeno smorfioso e affettato. Avresti detto che un Roscio adolescente desse spettacolo sulla scena."<sup>6</sup>

Nino Pirrotta, commentando questo passo, sottolinea come i rilievi 'critici' proposti riescano a cogliere i concetti fondamentali della riforma monodica un secolo prima della nascita dell'opera: "la dipendenza della musica dalla parola, lo stile recitativo o rappresentativo, la "sprezzatura dell'esecuzione".

Sul piano dell'agogica, un'altra importante testimonianza – che pure precede i tempi – ci è offerta dal Glareano nel *Dodecachordon* (pubblicato nel 1547, ma la sua stesura viene completata negli anni 1538-1539). Egli, infatti, partendo dalla convinzione che il rapporto tra musica e parola debba essere molto stretto, afferma:

"Scio & Franchinum & nostra aetate Cantores ad syllabarum differentias ostendendas Brevibus ac Semibrevibus usos notulis [...] Nobis placuit semibrevium ac Minimarum usus, Propermodum enim hic nulla est Mensurae (Tactum vocent) observantia."<sup>7</sup>

---

osservarsi minutamente acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e 'l vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co 'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde co 'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso, sì come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure e a i colori rettorici assomiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre. (*Nuove musiche [...] di Giulio Caccini [...] Firenze, Zanobi Pignoni e Compagni, 1614, in A. Solerti, Le origini del melodramma cit., pp. 74-75*). Una illuminante messa a fuoco della 'sprezzatura' in musica e dei temi ad essa legati è proposta da Zygmunt M. Szwejkowski, *Sprezzatura i gracia – klucz do estetyki liryki wokalnejszego baroku, „Muzyka”, 1987, n. 1, pp. 3-27* (trad. inglese di Ludwik Wiewiórkowski, 'Sprezzatura' and 'Grazia' – a Key to the Vocal Art in the Early Baroque Period, „Polish Art Studies”, IX, Warszawa, 1988, pp. 153-165).

<sup>6</sup> Nino Pirrotta, *Li due Orfei, da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 36.

<sup>7</sup> Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, Basilea, Heinrich Petrus, 1547 [facsimile, New York, Broude Brothers, 1967], Liber II, p. 180. Quanto sia rilevante il contributo del Glareano, anche in linea prospettica, è ben chiarito dal Miller: "Insistence on subordination of music to text, on the necessity of expressing in music the emotional content of the poem, on the dependence of music on poetic meter and not on *tactus*, reflects, of course, an absorption of ancient doctrine, but its practical application in a monodic style contains implications which were not fully recognized and expressed until later in the sixteenth century. Other theorists of Glarean's time also recognized the growing subservience of music to text, but their discussions were devoted primarily to polyphonic music, while Glarean's ideas of monody found their fullest expression in the experiments of Vincenzo Galilei and other members of the Florentine Camerata" (Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, translation, transcription and commentary by Clement A. Miller, 2 vols., American Institute of Musicology, 1965, I, *Introduction*, p. 15).

Tuttavia l'apporto cinquecentesco più rilevante nell'individuazione di un'arte interpretativa, sottratta ad ogni rigidità ritmica ed attenta a tradurre i valori dinamici del testo, ci viene dal Vicentino che ne *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, riferendosi alle composizioni di carattere profano esprime alcune indicazioni che si iscrivono chiaramente nel quadro della *seconda pratica*:

"[...] si dè cantare le parole conformi all'opinione del Compositore; et con la voce esprimere, quelle intonazioni accompagnate dalle parole, con quelle passioni. Hora allegre, hora meste, et quando soavi, et quando crudeli et con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole et delle note, et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere. come sono, il dir piano, et forte, et il dir presto, et tardo, et secondo le parole, muovere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, et dell'armonia [...] et la esperienza, dell'Oratore l'insegna, che si vede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, et hora piano, et più tardo, et più presto, e con questo muove assai gl'oditori, et questo modo di muovere la misura, fa effetto assai nell'animo, et per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, et effetti delle parti dell'oratione [...]."<sup>8</sup>

## 2.2. Regolarità, irregolarità e 'bon giudicio'

Il progetto marcatamente retorico del Vicentino, votato ad accentuare in particolar modo tutte quelle variabili interpretative attinenti "ad un certo ordine di procedere che non si può scrivere", si pone indubbiamente nell'orizzonte inquadrato dalla 'sprezzatura' cacciniana che, con l'imporsi della *seconda pratica*, finisce con l'essere ineludibile come possono attestare gli avvertimenti espressi da diversi compositori proprio nell'ambito della dinamica e dell'agogica.<sup>9</sup> Avvertimenti che vanno intesi in "funzione di quella poetica tesa a 'muovere gli affetti' attraverso un'interpretazione intensa dei significati del testo letterario".<sup>10</sup> E' evidente come la 'sprezzatura' giunga a riconoscere ampi margini di soggettività all'esecuzione: essa non è più circoscrivibile ad una mera traduzione ma implica una mediazione, una 'lettura' che rivendica un ampio spettro di libertà espressiva<sup>11</sup>. Lo statuto dell'*artem celare* comporta così – inevitabilmente – un'irriducibile tensione dialettica tra regolarità ed irregolarità,

<sup>8</sup> Nicolò Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* [...], Roma, Antonio Barre, 1555, IV, XXXXII, p. 85-v. Su questo tema, cfr. Federico Mompellio, *Un certo ordine di procedere che non si può scrivere in: Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1973, pp. 367-388.

<sup>9</sup> Gli esempi più noti rimandano a Claudio Monteverdi: cfr. *Se i languidi miei sguardi* "lettera amorosa" e *Partenza amorosa* "Se pur destina e vole" (*Concerto. Settimo libro de madrigali*, Venezia, Gardano-Magni, 1619) e il *Lamento della Ninfa* (*Madrigali guerrieri et amorosi* [...], Venezia, Vincenti, 1638). Per un approfondimento, cfr. Claudio Gallico, *La «Lettera amorosa» di Monteverdi*, "Nuova rivista musicale italiana", I/2 (1967), pp. 287-302.

<sup>10</sup> Cfr. Alberto Colzani, *Prassi esecutiva nel primo Barocco*, in Oscar Tajetti, Alberto Colzani, *Aspetti della vocalità secentesca*, Como, A.M.I.S., 1983, p. 70.

<sup>11</sup> Ciò è vero soprattutto nella prassi ed estetica musicale barocca ove "l'interpretazione non è una semplice esecuzione ma una creazione in senso forte; più che attualizzare ciò che già esiste, sia pure virtualmente, sulla partitura, il cantante, soprattutto lui, compie un gesto che è tutto suo anche se si vale di un copione scritto, al quale egli aggiunge senz'altro un nuovo valore" (Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1975, p. 131).

tra un codice dato e cristallizzato ed un processo interpretativo che sfugge ad ogni omologazione<sup>12</sup>.

Su questa giustapposizione regolarità/irregolarità, un'indicazione indubbiamente interessante ci è offerta dal Vasari che in una pagina delle *Vite* – come rileva acutamente Paola Barocchi<sup>13</sup> – storicizza la 'grazia' in senso figurativo:

"la misura fu [per i quattrocenteschi] universale, sí nella architettura, come nella scultura, fare i corpi delle figure retti, diritti e con le membra organizzati parimente; et il simile nella pittura. [...] Ma se ben [...] augumentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissino di agiugnere a l'intero della perfezione. Mancandoci ancora nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva di bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con piú ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura."<sup>14</sup>

Il "retto giudizio" vasariano, richiama indubbiamente il "bon giudizio", difficile da "ridurre in regola",<sup>15</sup> del Cortegiano (che assolve la funzione di guidare le scelte estetiche in un dominio ove non è possibile stabilire delle regole o – per dirla col Vicentino – "s'impone un certo ordine di procedere che non si può scrivere"<sup>16</sup>). Un "bon giudizio" che nell'ottica del Castiglione, pur nella sua flagrante indeterminatezza, è un che di mediato culturalmente e divenuto: "esso costituisce un *medium* per avvicinarsi ad una prospettiva universale: la verifica della sua validità è data direttamente dalla sua origine sociale e dal suo effetto sociale".<sup>17</sup>

<sup>12</sup> "[...] Paolo D'Angelo, con riferimento al versante delle buone maniere e a quello della retorica, osserva: [...] da un lato una certa codificabilità secondo regole sembra il sottofondo necessario all'agire 'educato' (o del parlare 'efficace'); dall'altro sembra che questo insieme di regole non sia in grado di produrre una condotta apprezzabile (o un discorso realmente persuasivo) se non interviene un elemento non codificato, né codificabile (dunque 'irregolare'): la grazia e il tatto, che impediscono alle buone maniere di irrigidirsi nella cerimoniosità, e quella sorta di *spontaneità calcolata* che impedisce al discorso di parere innaturale e dunque non persuasivo". (Paolo D'Angelo, *Per una storia del precetto* cit., p. 338).

<sup>13</sup> *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Bari, Laterza, 1962, I, p. 311.

<sup>14</sup> Giorgio Vasari, *Le vite*, 4 voll., Tipografia e libreria salesiana, 5ª ed., Torino, 1884, III, pp. 4-5.

<sup>15</sup> "[...] credo che basti in tutto questo dir che 'l cortegiano sia di bon giudizio, come iersera ben disse il Conte esser necessario; ed essendo così, penso che senza altri precetti debba poter usar quello che egli sa a tempo e con bona maniera; il che volere piú minutamente ridurre in regola, saria troppo difficile e forse superfluo [...]" Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* cit., libro II, VI, pp. 120-121.

<sup>16</sup> Tali limiti sono ben avvertiti anche da Iacopo Peri che parla di "[...] vaghezze, e leggiadrie, che non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano da gli scritti" (*Le musiche di Iacopo Peri* [...] *Sopra L'Euridice* [...]), Firenze, Giorgio Marescotti, 1600, *A lettori*, facsimile, Bologna, Forni, 1979).

<sup>17</sup> Giulio Ferroni, "Sprezzatura" e simulazione, in *La Corte e il 'Cortegiano'*, a cura di Carlo Ossola e di Adriano Prosperi, 2 voll., Bulzoni, Roma, 1980, I, p. 136. Sull'assoggettamento sociale del 'buon giudizio' insiste Antonio Gagliardi: "Il rapporto tra gusto e giudizio (buon gusto e buon giudizio) è determinante affinché l'estetica non sia il rapporto tutto soggettivo con l'oggetto piacevole o

Ma al di là delle innumerevoli implicazioni teoriche *sensu stricto*, dobbiamo notare che nel Cinque-Seicento (ed anche oltre), la 'sprezzatura' (con tutte le declinazioni esplicative possibili: dalla 'grazia' alla 'difficoltà vinta', all'*ap-tum*, alla dissimulazione dell'abilità, all'amabile semplicità, all'esigenza di evitare l'affettazione, la "troppa diligenza", lo scoperto artificio, ecc.) ha campo di imporsi in diversi ambiti estetici. Questo pervasivo proporsi del precetto, nel suo vario disvelarsi, sembra però scontare semplificazioni tali da farne in molti casi un luogo comune. E tuttavia – a dispetto di ogni semplificazione – il ricorso alla 'sprezzatura' si rivela importante punto di riferimento tanto per chiarire posizioni ed orientamenti, quanto per esprimere giudizi e considerazioni di carattere critico. In questo quadro si collocano le indicazioni e i rilievi offerti da alcuni compositori del primo Seicento. Marco da Gagliano, per esempio, nella prefazione alla *Dafne* (1608) parla di "grazia" e "disposizione del cantore", di 'affettazione' e di 'sprezzatura'; Filippo Vitali nella prefazione all'*Aretusa* (1620) elogia i cantori per i "lor movimenti [...] graziosi, necessari e naturali". In ambito teorico, come noto, ampio spazio alla nozione di 'grazia' (intesa soprattutto come precetto compositivo) è dato da Vincenzo Giustiniani.<sup>18</sup> Che il modello sia sempre il Castiglione è provato, tra l'altro, dalla distinzione tra bellezza e 'grazia': "si vedrà una donna bellissima et ornatissima e non aver grazia, et un'altra sarà brutta e sarà graziosa".<sup>19</sup> Con esplicito riferimento all'arte del canto, anche il Bonini accentua il ruolo della 'grazia':

---

con la propria immagine ma possa definirsi secondo una misura collettiva, un gioco nel quale ogni attore è soggetto ed oggetto di giudizio fino a far prevalere la legge del mondo. Anche su questo il gioco trascende i giocatori e nessuno può sottrarsi pena la perdita della misura, del valore e della leggibilità collettiva del singolo. Essere fuori gioco equivale a non esistere" (Antonio Gagliardi, *La misura e la grazia. Sul Libro del Cortegiano*, Tirrenia Stampatori, 1989, p. 84).

<sup>18</sup> Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, scritto nel 1628, ma non pubblicato fino al 1878, in Angelo Solerti, *Le origini* cit., pp. 113-115. Molto pertinente quanto osserva Licia Sirch: "Parla a lungo della 'grazia' del canto il Giustiniani, abbinandola non casualmente all'«aria»; se si rilegge poi l'introduzione di Caccini alle *Nuove musiche*, ci si accorge della notevole frequenza di questo termine e della gamma di sfumature di cui si fa significativo nell'intento di definire le qualità del «nuovo canto» e del buon cantante" (Licia Sirch, «Et pur è meglio un gentiluomo che un Giuseppino che canti». *Un musico per il cardinale Alessandro D'Este* (Roma, 1603), in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII*, Lenno-Como, 28-30 giugno 1991, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1994, p. 217).

<sup>19</sup> Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* cit., p. 115. La puntualizzazione, nel *Cortegiano*, riesce piuttosto ampia e finemente orientata ad esaltare la malia di una grazia femminile sorgiva, rattenuta negli atteggiamenti, e lontana dall'indulgere all'eccesso di una scoperta immascheratura: "Non vi accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco, che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no, che un'altra, empiestrata tanto, che paia aversi posto alla faccia una maschera [...]. Quanto più poi di tutte piace una, dico, non brutta, che si conosca chiaramente non aver cosa alcuna in su la faccia, benché non sia così bianca né così rossa, ma col suo color nativo pallidetta e talor per vergogna o per altro accidente tinta d'un ingenuo rossore, coi capelli a caso inornati e mal composti e coi gesti semplici e naturali, senza mostrar industria né studio d'esser bella? Questa è quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati" (*Il libro del Cortegiano* cit., libro I, XL, p. 98). Emergono nessi evidenti tra queste conclusioni e quelle espresse da Cicerone (*Orator*, XXIII, 78) in un passo che istituisce una stretta correlazione tra cosmesi e retorica: "Lo stesso uso di frasi brevi e spezzate non deve essere frutto di negligenza

"Hò detto, che li Cantori portino la voce con gr[at]ia perche senza quella sono simili à l' Oratore ò Predicatore, il quale ori pure, ò predichi vaghi concetti sopra alte materie, e profonde, ornate di bei fioretti, e con parole accademiche sieno dico tessute con tutta l' arte per muovere gl' animi, che come non hà gr[at]ia nel porgerle, tedia, e genera rincrescimento, e bene spesso perde l' Udiienza."<sup>20</sup>

Un simile esempio è proposto pure dal Giustiniani:

"Si dirà un tale predica per eccellenza, ma non ha grazia. Si suol anche dire, un tal gentil uomo discorre benissimo e scientificamente, ma non ha grazia; et un altro sa poco, ma è grazioso nel discorrere."<sup>21</sup>

### 3. Arte e poetica

#### 3.1. Eccesso della 'misura'

Sulla scorta di tutte queste brevi testimonianze, che si pongono nell'alveo tracciato dal Vicentino e dal Caccini, è evidente come in ambito musicale la variabile cardine sia rappresentata dalla 'grazia'; essa è esplicazione estetica della 'sprezzatura' e diventa norma precettiva a tutti i livelli: dall'amplificazione mimica e gestuale al canto, alla composizione. Ciò nondimeno, è soprattutto nella trattatistica dedicata alle arti figurative che si registra l'occorrenza più elevata e significativa di tale variabile. Nel pensiero teorico, è possibile cogliere, anzitutto, il superamento del classicistico presupposto dell'euritmia e dell'*ordo geometricus*, in nome di un criterio nuovo (la 'grazia', appunto) che – come abbiamo visto più sopra affermare dal Vasari – "eccedesse la misura". Il rifiuto di concezioni estetiche tradizionali, tese ad identificare la bellezza con la tessitura razionale e geometrica dei soggetti, comporta inevitabilmente la dissociazione tra bellezza e 'grazia': tra questi due concetti non si pone più una necessaria interrelazione. In tale approdo, decisivo si rivela ancora una volta l'apporto del Cortegiano al quale va ascritta certamente la svolta estetica che porta il Vasari, primo fra tutti, ad elaborare una teoria della 'grazia' in rapporto con la pittura.<sup>22</sup> In tale elaborazione, egli non segue un percorso concettuale sistematico; tuttavia un'attenta ricognizione, esperita nei vari campi espositivi,

---

ma di una certa, per dir così, diligente negligenza (*sed quaedam etiam negligentia est diligens*). Come si dice di certe donne prive di abbellimenti, alle quali questa stessa mancanza conferisce bellezza, così questo stile semplice, anche se disadorno, piace: in ambedue i casi, infatti, si verifica qualcosa che accresce il fascino, senza farsi notare (*fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius sed non ut appareat*)", cit. in Paolo D'Angelo, *Per una storia del precetto* cit., p. 325. La correlazione è proposta anche nell'epistola *De imitatione* del Bembo (*Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di Giorgio Santangelo, Firenze, Olschki, 1954, p. 49): "[...] negligentiam; quae quidem interdum, ut in muliere non fucata facies, sic in scribente gravior est"; cit. in G. Maria Stella Galbiati, *Varietà. Castiglione, Orazio ed altro*, in "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, CLXX (1993).

<sup>20</sup> Severo Bonini, *Discorsi e regole*, [1650 ca.], a cura di Mary Ann Bonino, Provo, Brigham Young University Press, 1979, p. 124.

<sup>21</sup> Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* cit., p. 115.

<sup>22</sup> Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, London, Oxford University Press, 1940, trad. it. di Livia Moscone Bargilli, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 104-105.



pone in rilievo come per il teorico bellezza e 'grazia' siano due nozioni ben distinte e, al limite, contrapposte. La prima appartiene all'ordine razionale e geometrico delle cose ed è quindi 'misurabile', la seconda, invece, è qualcosa di indefinibile che non può essere ricondotta all'*ordo geometricus*, ma solo al 'retto giudizio'.

Un altro contributo inteso a distinguere tra bellezza e 'grazia' è offerto da Benedetto Varchi. Egli è del parere che la 'grazia' non derivi "dalla misura e proporzione delle membra":

"Si vedono tutto il giorno delle donne le quali e nella quantità e nella qualità sono benissimo proporzionate, e tuttavia non sono belle, e, se pur cotali s'hanno a chiamar belle, non sono graziate, e la grazia è quella che ci diletta e muove sopra ogni cosa: onde molte volte ci sentiamo rapire per una donna la quale sia graziata, ancora che nella figura e ne' colori potesse esser assai meno proporzionata."<sup>23</sup>

E' evidente come il Varchi, qui, eluda ogni possibile riferimento all'arte figurativa; l'angolazione prescelta si polarizza nel circoscritto ambito della bellezza muliebre, sulla scorta di un modello argomentativo che, attraverso Pico della Mirandola, porta a Catullo.<sup>24</sup> Modello argomentativo, del resto, ben presente nella prima metà del Cinquecento laddove solo si considerino le posizioni espresse (prima del Varchi) da Leone Ebreo e da Agnolo Firenzuola. Il primo, pur riconoscendo che nelle proporzioni e concordanze si rivela bellezza, afferma che essa "è oltre la loro proporzione"<sup>25</sup>; il secondo ripropone le stesse ragioni accompagnandole, tuttavia, con una conclusione piuttosto aliena dal rifarsi ai *topoi* più adusati:

"Noi vediamo assai volte un viso che non ha le parti secondo le comuni misure della bellezza, spargere non di meno quello splendore della grazia di che noi parliamo [...]; dove per lo contrario si vedrà una con proporzionate fattezze che potrà essere meritatamente giudicata bella da ognuno, non di meno non avrà un certo ghiotto [...]: però siamo forzati a credere che questo splendor nasca da una occulta proporzione e da una misura che non è ne' nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, 'un non so che'."<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia*, scritto nel 1543 ca., edito in *Lezioni di M. Benedetto Varchi* [...], Firenze, Filippo Giunti, 1590, in *Trattati d'arte* cit., I, p. 86. In un passo successivo: "[...] un corpo il quale non abbia grazia, ancora che sia grande, ben disposto e ottimamente colorato, non si può, secondo me, chiamare bello veramente" (*ivi*, p. 87).

<sup>24</sup> "Vogliono molti, che questa tale qualità [la bellezza] nasca e resulti dalla prima disposizione del corpo, cioè che dal sito, dalla figura e da' colori de' membri resulti nel tutto questa grazia; contro la qual sentenza al mio giudizio debba bastare la speranza, perché molte volte vedremo un corpo da ogni canto inaccusabile, e perfettissimo in ogni sua parte, quanto a tutte le condizioni predette, e nientemeno lo vedremo d'ogni grazia privato; e così per l'opposto si vedrà qualche volta in un corpo, il quale e nella figura e ne' colori potrebbe essere assai meglio proporzionato, apparir nondimeno mirabil grazia. Questo molto ben dichiara Catullo in un suo epigramma dove dice: Quinzia [...]" (in *Trattati d'arte* cit., I, p. 389). Il riferimento da parte del Varchi a Pico della Mirandola è esplicito (*ivi*, p. 86-87).

<sup>25</sup> Leone Ebreo, *Dialogi d'amore di maestro Leone medico hebreo*, Roma, Antonio Blado, 1535, ed. mod. a cura di Santino Caramella, Bari, Laterza, 1929, p. 320; cit. in *Trattati d'arte* cit., I, p. 389.

Il Firenzuola pone così in relazione la natura misteriosa della 'grazia' con il 'non so che', toccando una tematica in tanto feconda, in quanto destinata ad assumere un indiscutibile rilievo nei due secoli successivi, soprattutto nella cultura spagnola e francese (basti solo pensare alla linea di continuità che unisce il *despejo* di Baltasar Gracián con il *no sé qué* di Benito Jerónimo Feijóo e con il *je ne sais quoi* di Dominique Bohours).<sup>27</sup>

### 3.2. Lo 'stento della diligenza'

Non si deve credere, per altro, che queste brevi puntualizzazioni sulla bellezza muliebre, e sull'impossibilità di riconoscerla nei rigidi schemi delle proporzioni, risolvano il dibattito teorico sulla 'sprezzatura'. In realtà uno dei temi più avvertiti nel dibattito cinque-secentesco sull'arte è costituito dallo "stento della diligenza", che – come noto – s'impone come uno dei motivi di più rilevante interesse del *Cortegiano*. Lo attestano ampiamente numerosi interventi ove, pur in contesti diversi e con intonazioni più o meno marcate, emerge chiaramente la convinzione che l'opera d'arte non deve lasciar trasparire lo studio e la fatica. In questa direzione, si muovono, anzitutto, personalità quali Pietro Bembo e Michelangelo Buonarroti: il primo sottolinea come il contegno (comportamento) trascurato (*negligentia*) è più aggraziato;<sup>28</sup> il secondo esprime alcune interessanti considerazioni sulla "sprezzatura nelle fabbriche".<sup>29</sup> Nell'ambito della pittura, l'eccessiva diligenza nel "ridurre l'opere a fine";<sup>30</sup> viene criticata da Paolo Pino. Sulla sua stessa lunghezza d'onda si pone Lodovico Dolce che apertamente disapprova l'affettazione, sinonimo di troppo studio e di scoperto artificio:

"Ci si voglia [nell'uso dei colori] una certa convenevole sprezzatura, in modo che non ci sia né troppa vaghezza di colorito, né troppa pulitezza di figure [...] perciocché sono alcuni pittori che fanno le lor figure sì fattamente pulite che paiono sbullettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio che pur uno non esce dell'ordine; il che è un vizio e non una virtù, perché si cade nell'affettazione, che priva di grazia qualsiasi cosa."<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Agnolo Firenzuola, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* [1541], in *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958, p. 563 (*Trattati d'arte cit.*, I, p. 389-390).

<sup>27</sup> Alfred Bäumler (*Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Halle, 1923 p. 32) sostiene che il *no sé qué* e il *je ne sais quoi* si pongono come la prima espressione di un concetto che più tardi, sotto la denominazione di sentimento, eserciterà un ruolo fondamentale nell'estetica moderna.

<sup>28</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, trad. it. di Giampiero Cavaglià, *Storia dell'Estetica*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1980, III, p. 167.

<sup>29</sup> "La sprezzatura nelle fabbriche puo esser di due modi. Che l'uno è quando manifestamente e del tutto si fugge il professar di far fabbrica considerabile [...] Ma quella sprezzatura non è quella che in questo caso io intendo di considerare perché si allontana troppo dalla relazione che l'opera debbe avere alla persona dell'operante. L'altra sprezzatura con tutte queste medesime commodità è leggersi non di meno qualche forma estrinseca la quale mostri di non professar di far cosa sublime ma con maniera o rustica aggrotescata [= aggrotescata] o altra cosa di tal natura, rappresentar qual cosa che abbia del nuovo e conseguentemente venga a farsi altrui ragguardevole" (cit. da Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 157-158).

<sup>30</sup> Paolo Pino, *Dialogo di pittura* [...] Venezia, Comin da Trino, 1548, in *Trattati d'arte cit.*, I, pp. 116-117; cfr. anche Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600 cit.*, p. 104 nota.

<sup>31</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura* [...] Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1557 in *Trattati d'arte cit.*, I, p. 185.

Sempre nella stessa pagina, il teorico, dopo aver ribadito l'esigenza di rifuggire dalla "troppa diligenza, che in tutte le cose nuoce", con la medesima intonazione ammonisce gli scrittori in quanto "ove si conosce fatica, ivi necessariamente è durezza et affettazione, la quale è sempre aborrita da chi legge".<sup>32</sup> In un altro punto, invece, riferendosi alla 'maniera facile' di Raffaello contrapposta alla 'maniera difficile' di Michelangelo, il Dolce rivaluta la 'maniera' di Raffaello traducendola nel paradosso *facilitas difficilis*:

"Quelli che inclinavano a Michelangelo erano per lo più scultori, i quali si fermavano solamente sul disegno e sulla terribilità delle sue figure, parendo loro che la maniera leggiadra, e gentile, di Raffaello fosse troppo facile, e per conseguenza non di troppo artificio: non sapendo che la facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunque arte, e la più difficile a conseguire, ed arte a nascondere la arte."<sup>33</sup>

E tuttavia, nella rigida contrapposizione tra le due 'maniere', il Dolce finisce col fraintendere l'autentica disposizione di Michelangelo il quale – sulla scorta di quanto riporta il Gelli – era solito sostenere che "quelle sole figure esser buone, de le quali era cavata la fatica, cioè condotte con sì grande arte, che elle parevano cose naturali e non di artificio".<sup>34</sup>

Lo "stento della diligenza" nel rifinire i dipinti è tema ben presente pure nel Vasari che, in particolare, istituisce un rapporto diretto tra la 'facilità' e la 'grazia'.<sup>35</sup> Francesco Bocchi, d'altro canto, nel suo libro su Donatello raccomanda di evitare l'ostentazione dell'artificio: "si dee considerare che la bellezza dell'artificio non sia palese sì fattamente, che la troppa fatica duratavi non rechi più tosto agli altrui animi dispiacere e tedio, che diletto e contento".<sup>36</sup>

Come si è osservato in precedenza, anche il Seicento è largamente tributario nei confronti del Castiglione. Su questa stessa tematica, a secolo inoltrato, degni di nota sono i rilievi esposti da Matteo Peregrini, dallo Sforza Palla-

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 149. E ancora: "E si come Michelagnolo ha ricercato sempre in tutte le sue opere la difficoltà, così Rafaello, all'incontro, la facilità, parte, come dissi, difficile da conseguire; et halla ottenuta in modo, che par che le sue cose siano fatte senza pensarvi, e non affaticate né istentate. Il che è segno di grandissima perfezione, come anco negli scrittori, che i migliori sono i più facili [...]" (*ivi*, p. 196). È superfluo notare come l'espressione "fatte senza pensarvi" richiami sostanzialmente il "venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi" del Castiglione.

<sup>34</sup> Giovanni Battista Gelli, *Ragionamento [...] sopra le difficoltà del mettere in regole la nostra lingua*, in P. F. Giambullari, *De la lingua che si parla e scrive in Firenze*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551, p. 29 (cit. in *Trattati d'arte cit.*, I, p. 440). Un'altra indicazione, convergente con quanto affermato dal Gelli, ci viene da Francisco de Hollanda (*Dialogos em Roma*, trad. it. di Laura Marchiori, *Dialoghi in Roma*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 80) che attribuisce a Michelangelo questa concezione: "La cosa per cui bisogna faticare e sudar maggiormente in un'opera di pittura è quella di farla con somma cura e studio, in modo che, dopo essere stata molto lavorata, sembri eseguita quasi in fretta, senza nessun fatica e con grande leggerezza, pur non essendo così. E capita alle volte, ma assai di rado, che un'opera fatta con poco sforzo riesca come ho detto" (cit. in Paolo D'Angelo, *Per una storia del precetto cit.*, p. 331).

<sup>35</sup> Cfr. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600 cit.*, pp. 104-107.

<sup>36</sup> Francesco Bocchi, *Eccellenza del San Giorgio di Donatello [...]*, composto nel 1571, ma edito in Firenze, Giorgio Marescotti, 1584, in *Trattati d'arte cit.*, III, pp. 187-188.

vicino e da Emanuele Tesauero. Il Peregrini, trattando delle acutezze, sostiene che esse vanno concepite senza alcuna affettazione: "Dove si palesa l'affettazione apparisce lo studio e, per così dire, la premeditazione. Viene perciò il sapore dell'acutezza a rintuzzarsi e perdere, come sogliamo dire, il piccante".<sup>37</sup> Il Pallavicino, d'altra parte, riecheggia in modo scoperto quel "fare quasi per caso", che è una delle tante declinazioni della 'sprezzatura' ("Tommaso Stigliani [...] insegna l'arte di trar la rima come per caso"), per poi concludere in chiave tassesca: "In ristretto qui son fondate quelle famosi lodi: 'Ars quae non sapit artem', *L'arte che tutto fa, nulla si scopre*".<sup>38</sup> La fortunata formula tassesca, sia pure in eco, si propone anche nel Tesauero il quale, con riferimento alle clausole fisse del cosiddetto *cursus* medioevale, afferma che "la frequenza di quelle chiuse a salterelli uniformi discopre l'arte, che quanto meno appare, tanto è più bella".<sup>39</sup> L'esigenza di occultare l'artificio si accentua in un'altra pagina del *Cannocchiale*, ove la 'sprezzatura' investe alcuni dei temi fondamentali della retorica.<sup>40</sup>

"Laonde, sì com'egli [Aristotele] ripon la perfezione oratoria nel persuadere, così, non potendosi persuadere se non col verisimile, e ripugnando al verisimile tutto ciò che appare innaturale e affettato, decide così, che non pur gli entimemi, che son la sostanza, ma la elocuzione, le figure, la voce, il gesto e ogni movimento sia tanto verisimile e proporzionato all'oratore e si lontan dall'affettazione, che l'arte paia natura e il non vero sia verisimile."<sup>41</sup>

### 3.3. *Facilitas difficilis*: la 'difficoltà vinta'

L'occultamento dell'artificio (far in modo "che l'arte paia natura") finisce con il comportare l'individuazione di un altro concetto chiave in ambito estetico: 'la difficoltà vinta'. E' vero che siffatta formulazione non ricorre nel *Castiglione*, tuttavia la nozione è chiaramente implicita nel suo pensiero, come si può evincere dall'interrelazione che il *Cortegiano* istituisce tra difficoltà-facilità-meraviglia: "delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia".<sup>42</sup> Nella poetica, un puntuale riscontro è offerto dal Tasso secondo il quale l'effetto meraviglioso non solo è riconducibile allo straordinario 'naturale' o al sovranaturale, ma anche all'artificio virtuosistico del poeta. E' una conclusione che egli esprime chiaramente, allorché afferma che l'unità di tempo e di luogo possono costituire un prezio-

<sup>37</sup> Matteo Peregrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genova, per Giovanni Maria Farrone, Nicolò Pesagni e Pier Francesco Barberi, 1639, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 145.

<sup>38</sup> Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma, Mascardi, 1662, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit., p. 214.

<sup>39</sup> Emanuele Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico* [...], Torino, Giovanni Sinibaldo, 1654, ed. aggiornata e definitiva, Torino, Zavatta, 1670, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit., p. 68.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>41</sup> Cfr. Aristotele, *Retorica*, III, 2, 1404b.

<sup>42</sup> Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* cit., libro I, XXVI, p. 81; cfr. nota 2.

so aiuto "perché le cose fatte in minore spazio di tempo e di luogo sono più unite; oltre a ciò hanno più del meraviglioso".<sup>43</sup>

L'effetto meraviglioso, sempre legato al superamento della 'difficoltà', viene affrontato anche dallo Sforza Pallavicino:

"Poiché non è di meraviglia che questi effetti sien cagionati dall'arte, ma la meraviglia, e per conseguente il diletto, nasce dall'apparire che 'l caso abbia fatto ciò che non pareva possibile se non per arte. Dico dall'apparire, perché ben la riflessione poi ci dimostra qual forza d'arte siasi impiegata in far apparer l'arte per caso, e tanto più ella comparisce meravigliosa."<sup>44</sup>

E' superfluo notare che l'espressione "apparire che 'l caso abbia fatto ciò" è molto vicina, quasi un calco, al "che paia che così gli venga fatto a caso", formulazione alla quale il Castiglione ricorre per dimostrare come un musico, non lasciando trasparire lo studio e la fatica, desti in chi l'ascolta l'impressione di sapere fare molto di più di quanto mostra:

"Un musico se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa."<sup>45</sup>

Questa accentuazione della 'difficoltà vinta' rappresenta indubbiamente un punto di determinazione importante nell'ampio spettro di implicazioni in cui la nozione di 'sprezzatura' si dispiega. Essa è qualche cosa di più della naturalezza, della spontaneità, della noncuranza, della disinvoltura, insomma di quella *negligentia diligens* ciceroniana che impedisce di svelare l'artificio. Il suo significato, semmai, rimanda alla *facilitas difficilis* ad una disposizione estetica intesa a stupire e quindi a calarsi in quella poetica della meraviglia che, votata a sollecitare violentemente l'attenzione e l'immaginazione del pubblico, sembra meglio interpretare la sensibilità barocca. Proprio in questo approdo pare imporsi – come si diceva all'inizio di questa indagine – la singolare attitudine di un pensiero che, ben lungi dal dissolversi in una conchiusa storicità, rivela un modello metatemporale, e come tale soggetto a continue riappropriazioni e ridifinizioni sulla base di nuove urgenze e nuove ragioni culturali.

<sup>43</sup> *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, 2 voll., Firenze, Successori Le Monier, 1875-1892, I, p. 529. Con riferimento a questo passo, Bernard Weinberg osserva: "There is here as elsewhere in Tasso a notion of the *difficulté vaincue*, a feeling that the "marvelous" consists not only in what is naturally extraordinary or even supernatural, but also in any display of virtuosity on the part of the poet" (Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, University of Chicago Press, 1961, I, p. 1058).

<sup>44</sup> Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo* cit., p. 214.

<sup>45</sup> Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* cit., libro I, XXVIII, p. 84.