

I QUADERNI DEL LAB

10

Supplemento al
Laboratorio dell'Ispfl. Rivista elettronica di testi, saggi e strumenti

Declinazioni del moderno

a cura di

Manuela Sanna e Leonardo Pica Ciamarra

ISPF Lab

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Sommario

Manuela Sanna <i>Introduzione</i>	7
Roberto Evangelista <i>Modernità e ideologia. Una proposta di ricerca</i>	11
Monica Riccio <i>Osservazione scientifica, invisibilità, soggettività: tappe di un percorso di ricerca</i>	27
Giovanni Rota <i>Hegel e Lutero negli scritti di Giovanni Gentile</i>	47
Leonardo Pica Ciamarra <i>Dare il nome a un'epoca: Goethe e il moderno</i>	67
Manuel Bertolini <i>Robert Klein e l'idea di moderno: technè, maniera e grazia</i>	81
Luisa Simonutti <i>Ripensare la modernità oltre l'occidentalismo. Storie connesse tra Europa e mondo arabo-islamico</i>	97
Salvatore Prinzi <i>L'impazienza di Machiavelli. Irruzione del moderno e arte della politica</i>	135

Silvia Caianiello	
<i>Moderno e postmoderno nella periodizzazione della scienza</i>	151
Alessia Scognamiglio	
<i>La categoria della conversazione nella trattatistica italiana della prima Età Moderna</i>	169
Dario Generali	
<i>Nuova scienza e modernità</i>	193
Armando Mascolo	
<i>Deprecatio temporum. Pessimismo e pensiero antimoderno in Giuseppe Rensi</i>	207
Rosario Diana	
<i>Samuel Beckett fra Berkeley e Geulincx. Due casi di trasposizione interformale di concetti filosofici: Film e Murphy</i>	245
David Armando	
<i>Il mesmerismo, i Lumi e le ambiguità del moderno (ancora su ricerche in corso)</i>	263
Indice dei nomi	293

Manuel Bertolini

Robert Klein e la modernità: technè, maniera e grazia

1. Premessa

In diversi studi, adottando il prisma della musica, ho cercato di mettere in luce le molte articolazioni nella mappa dei saperi e delle idee della cosiddetta prima modernità, invitando a non applicare delle cesure troppo rigide¹. Muovendo dallo stesso presupposto, vorrei condurre qui una riflessione sulle arti visive ripercorrendo alcune tesi avanzate da Robert Klein ormai sessant'anni fa, che restano dense di suggestioni e di sicura attualità storiografica, al netto di quanto storia dell'arte ed estetica hanno prodotto nel frattempo². In effetti, solo dall'ultimo decennio Klein sta uscendo da un lungo oblio storiografico. La sua eclissi è stata dovuta ad almeno due ragioni. Anzitutto, alla difficoltà per una parte del mondo accademico di coglierne l'esatto ambito di ricerca, che sarebbe riduttivo ricondurre alla sola storia dell'arte, mentre Klein stesso confidava ad Aby Warburg di praticare una scienza ibrida, che esisteva pur mancando ancora di un nome. In secondo luogo, sulla ricezione dello studioso ha inciso altrettanto pesantemente la lunga inaccessibilità di una parte consistente dei suoi scritti in gestazione, di un rilievo pari – se non superiore – agli studi editi e a noi ben noti. Stando alla lettera indirizzata all'amico Renzo Federici, scritta da Klein prima di suicidarsi sui colli di Settignano (Firenze) nel 1967,

¹ È quanto ho sottolineato ancora di recente in M. Bertolini, *Le parole dei moderni fra solitudine, memoria e sogno*, in «Bollettino del centro di studi vichiani», LV, 2025, pp. 69-85. Per quanto segue, mi permetto di rinviare anche a Id., *Le nuvole di pietra del Bernini. Il mosaico di Klein fra arte, estetica ed etica*, in «Rivista di storia della filosofia», 2026, di prossima pubblicazione.

² Per fare un solo esempio, nel recente studio di S. van Tuinen, *The Philosophy of Mannerism: From Aesthetics to Modal Metaphysics*, London, Bloomsbury, 2022, pur ben documentato, le tesi di Klein restano curiosamente alquanto in ombra.

durante un soggiorno di studio a Villa I Tatti, la quasi totalità di quei materiali di ricerca avrebbe dovuto essere scartata, «gettata fuori»³. Conservati invece da Federici, André Chastel ed Henri Zerner, tali documenti sono ora accessibili e stanno consentendo un significativo rilancio editoriale della filosofia kleiniana⁴.

Tra le “novità” emerse dall’archivio di Klein spicca certamente l’*Esthétique de la technè*, edita con grande pregio filologico da Jérémie Koering, ma ancora poco frequentata dalla storiografia nostrana, sulla quale vorrei concentrarmi, appunto, in queste pagine. Come notato da Koering, si tratta di un manoscritto eterogeneo, in forma ancora provvisoria, corrispondente al progetto di un libro «en devenir» su cui Klein non cessò mai di lavorare fino alla sua prematura scomparsa, con revisioni, integrazioni e postille, ma che, allo stato in cui ci è pervenuto, rappresenta comunque nel suo insieme una tesi organica e completa; una tesi preparata sotto la direzione di Chastel, pressoché terminata alla fine del 1962, che però non fu mai discussa⁵. A ben vedere, la mole labirintica di frammenti che la compongono sembra riflettere il peculiare metodo d’indagine di Klein ricordato da Chastel: muovendo dall’immagine del mosaico proposta da Leon Battista Alberti, Klein ritiene che il passato «ci perviene allo stato di frammenti», e solo con «oculati spostamenti dei singoli pezzi» è possibile restituire una composizione capace di

³ Cfr. la lettera del 20 o 21 aprile 1967 riportata in R. Klein, *L’esthétique de la technè. L’art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, avant-propos par H. Zerner, édition scientifique, transcription du texte et présentation par J. Koering, Paris, INHA, 2017, p. 37, nota 4.

⁴ Si segnalano, tra l’altro, R. Klein, *Essai sur la responsabilité*, édité par J. Koering et C. Maigné, Paris, INHA, 2022; J. Koering, A. Nova, A. Payne (eds.), *Robert Klein: A Meteor in Art History and Philosophy*, Firenze-Roma, I Tatti-Officina Libraria, 2024; la nuova ed. di R. Klein, *La forma e l’intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, prefazione di A. Chastel, traduzione di R. Federici, Vicenza, Neri Pozza, 2025, che propone la prima traduzione italiana, a cura di A. Cavalletti, del saggio *Le rire* (1971).

⁵ Cfr. J. Koering, *Présentation*, in R. Klein, *L’esthétique*, cit., pp. 18-19, anche sulle probabili ragioni della mancata discussione della tesi.

rendere «il tutto *intelligibile*». Ma in lui, prosegue Chastel, l'intuizione unificatrice rimane incessantemente «stimolata o contrastata dalla gravidanza o dall'incoerenza del risultato»⁶. L'impossibilità di soffermarsi sulle svariate questioni – ancora attuali – che l'*Esthétique de la technè* pone alla riflessione sul tema del moderno/modernità, non è una mera frase di circostanza: la ridiscussione del tema del *Deus artifex*; la valenza etica del termine maniera; le eterogenee declinazioni di concetti quali «imitazione, grazia, sprezzatura»; l'eclettismo, inteso da alcuni interpreti come la via per esprimere «il particolare» della personalità artistica, mentre da altri quale presupposto per superare la maniera individuale e conseguire così «l'universalità»; la nascita o, per meglio dire, la consapevolezza di un «sentimento estetico»⁷.

Ciò detto, nella presente relazione proverò a ripercorrere le coordinate sulla *technè* dei “moderni”, che Klein ha enucleato mediante una sagace quanto peculiare selezione di fonti⁸. Tali coordinate rivelano un significativo sviluppo – certo non privo di contrasti interni – dell'eredità aristotelica nel XVI secolo; un lascito, quello peripatetico e scolastico, ritenuto non armonizzabile con la

⁶ Cfr. A. Chastel, *Presentazione*, in R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 12.

⁷ Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., *passim*.

⁸ La caratteristica peculiare di tale selezione è la sostanziale esclusione dei trattati propriamente tecnici (meccanica, metallurgia, idraulica ecc.), ove ben emerge quel concetto di arte del *corpus* naturalistico aristotelico (*Fisica*, *Sul cielo*, *Meteorologia*, *Sulla generazione e la corruzione*) che esplicita la valenza della *technè*. Il suo preferire opere di etica e di logica può spiegarsi con il prioritario interesse morale di Klein per l'attività artistica intesa come condotta individuale. Peraltro, all'epoca dell'*Esthétique de la technè*, sull'importanza degli scritti naturalistici di Aristotele nel XVI secolo avevano già richiamato l'attenzione studiosi quali Saul Kripke, Gertrude Anscombe, Hans-Georg Gadamer, fra gli altri, anche se, a ben vedere, di quell'importanza la storiografia avrebbe acquisito una piena consapevolezza solo dagli anni Ottanta del Novecento. Cfr. P. Falguières, *Aristote à la portion congrue. Sur un inédit de Robert Klein: “L'esthétique de la technè”*, in *Robert Klein: A Meteor*, cit., pp. 103-124.

modernità del Rinascimento da diversi storici della prima metà del Novecento⁹.

2. *Techné*

È opportuno sottolineare quanto la tesi di Klein, incentrata sulla valenza della *technè* aristotelica nel pensiero artistico del Cinquecento, fosse in netta controtendenza rispetto alla storiografia coeva, e in particolare al fervore di quest'ultima verso il neoplatonismo¹⁰. Nel considerare la *technè* come «un savoir-faire efficace», da cui trae origine un'estetica artificialista, il Manierismo, Klein si propone di contaminare la storia delle idee. In altre parole, egli dà corpo a una sorta di sfaccettata dialettica tra l'artificialismo manierista, l'idealismo di Jacob Burckhardt e il neoplatonismo di Erwin Panofsky, Ernst Cassirer e André Chastel¹¹. Nel farlo, lo studioso muove dall'analisi "chirurgica" di un'asserzione, apparentemente poco distintiva, di Benedetto Varchi. Nelle *Due lezioni* (1549) sulla pittura e la scultura, l'autore scrive: «L'arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa»¹². Di primo acchito, questa affermazione pare ben poco moderna, essendo stata presa quasi alla lettera dall'*Etica nicomachea* (VI, 4, 1140a) di Aristotele, e commentata senza sosta nel corso del Medioevo. È comunque utile ricordarla:

⁹ Come notato da Koering, per esempio, Julius von Schlosser ricondusse le tesi di Benedetto Varchi alla tradizione scolastica. Fu la finissima conoscenza di storia della filosofia, puntualizza Koering, a distanziare Klein da Schlosser e soprattutto da Ernst Kris, con il quale pure presentava talune sintonie di studio. Cfr. J. Koering, *Présentation*, cit., pp. 26-27.

¹⁰ Ivi, p. 40, nota 50, con ampia bibliografia.

¹¹ Nota infatti Klein: «L'évolution de la fabrication artisanale du Moyen Âge à travers l'artifice renaissant, devenu 'ingénieur' et débouchant finalement dans l'esthétique expressionniste et naturaliste du baroque, n'est qu'un aspect grossièrement schématisé, mais surtout artificiellement découpé et très partiel, du vrai mouvement des idées». Cfr. R. Klein, *L'esthétique*, cit., p. 183.

¹² Ivi, p. 47.

Ogni arte ha a che fare con la generazione, e con *l'escogitare soluzioni*, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere, quelle di cui il principio è *in chi le fa*, e non nelle cose fatte; infatti non vi è arte delle cose che sono o si generano in modo necessario, né degli enti di natura, dato che questi hanno in sé il principio del loro generarsi¹³.

Come rileva Klein, «l'innovation» di Varchi può essere vista invece nel tentativo «de transformer en philosophie des beaux-arts ce qui avait été, pendant tout le Moyen Âge, une théorie des *artes*, *mécaniques* ou *libéraux*»¹⁴. La teoria aristotelica, nel conciliare «l'art-fabrication» (*technê*) con «l'art-habitus» (*héxis*), insiste sul fatto che *natura* e *ars* sono inscindibili, perché producono secondo gli stessi principi di scopo e forma: come emerge dal passo succitato dell'*Etica nicomachea*, esse sono affini poiché risultano entrambe attività ordinate e non casuali, che producono secondo una regola interna¹⁵. Ma l'arte genera attraverso due fasi, la concezione e l'esecuzione; e questo, come rimarca Klein, rende insufficiente la lettura aristotelica nella prima età moderna, quando l'arte-habitus tende progressivamente all'introspezione («se psychologise»), rendendosi difficilmente compatibile con l'arte-technê. Ciò pone il Manierismo dinanzi all'*impasse* tra una concezione di arte anti-artigianale, fortemente radicata nelle rivendicazioni di «liberalità» promosse dalle

¹³ Cfr. Aristotele, *Etica nicomachea*, traduzione, introduzione e note di C. Natali, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 228-229 (corsivo mio); si veda anche *Aristotelis opera cum Averrois commentariis*, vol. III, Venezia, Giunta, 1562, rist. anast. Frankfurt am Main, Minerva, 1962, pp. 83v-84r.

¹⁴ R. Klein, *L'esthétique*, cit., pp. 47-48.

¹⁵ Ricordiamo che, secondo l'*Etica nichomachea* (VI, 3-7), l'arte è una delle cinque virtù intellettuali, definita come una «capacità produttiva» formata dall'esercizio e concernente l'individualità concreta dell'azione. Tali caratteristiche la distinguono dalla «saggezza pratica» (*phronesis*) e da quelle propriamente universali, «intuizione dei principi» (*nous*), «sapienza» (*sophia*), «conoscenza dimostrativa» (*epistème*). Per un approfondimento, esteso ad altri scritti aristotelici, cfr. G. Licata, *L'analogia "physis-technê" in Aristotele (Fisica B, 3-9) e la Teoria interventistica della causalità*, in «Epistemologia», XXXVIII, 2015, 2, pp. 175-194.

nascenti accademie del XVI secolo¹⁶, e una visione di arte che non può comunque prescindere da talune componenti artigianali. Questo stallo viene superato distinguendo l'artificio dalle arti meccaniche, fondendo il procedimento tecnico, la maniera, con la persona dell'artista che «fa», ponendo così l'arte al riparo dalle accuse di un mero esercizio meccanico. L'*habitus* «gardera ainsi sa généralité, relativement à l'artiste, sans sacrifier la singularité du côté de l'œuvre»¹⁷.

È utile ricordare che i problemi concernenti la *technè* avevano dato origine a un dibattito antico, che risaliva allo scarto tra il Demiurgo platonico, il quale creava come un artigiano da una materia data seguendo un modello, e il Dio biblico, il quale al pari di un architetto «con disegno» concepiva le idee da realizzare¹⁸. In linea generale, l'esegesi medievale mira a sollevare le arti di architettura, pittura e scultura, dal terreno puramente artigianale, introducendo dei legami, per la verità non sempre agevoli e lineari, con il *quadri-vium* boeziano, in modo da fare del *Deus artifex* il maestro di un'*ars* che deve poco all'esperienza, ma senza svilire la *technè* aristotelica¹⁹. A questo riguardo, Klein indica correttamente nel XV secolo una significativa fase di svolta, poiché le sue pionieristiche acquisizioni scientifiche emancipano l'arte dallo schema di trivio e quadrivio, per farne «la synthèse concrète des activités par lesquelles l'esprit pénètre et retrace les voies de la nature»²⁰. A fine Quattrocento, il pittore Jacopo de' Barbari constata che «quando li homeni hanno

¹⁶ Sulle controversie tra i «professori del disegno» contro il monopolio sull'insegnamento esercitato dal sistema corporativo, con rilevanti implicazioni socio-economiche, cfr. ora la bibliografia cit. in M. Jonker, *The Academization of Art: A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma, Quasar, 2021.

¹⁷ Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., pp. 122-123.

¹⁸ Cfr. D.P. Walker, *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the 15th to the 18th Century*, London, Duckworth, 1972.

¹⁹ Considerando Aristotele l'arte come divenire, essa deve inevitabilmente ricorrere a metodi e tecniche.

²⁰ Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., p. 77.

investigado la natura de le cose nel numero, ne le forme, ne le vir-
tude, manca poi crearle, e questa creacione è la pitura»²¹. Si tratta
di una prospettiva che supera i criteri delle arti liberali e la dimen-
sione scientifica, istituendo un legame tra l'arte e la «mano». È in
questo contesto che, dall'inizio del Cinquecento, l'artificio del Ma-
nierismo si innesta tra la *technè* artigianale *strictu sensu* e le «bugiarde
scienze mentali», che trascurano il modello naturale, criticate aspra-
mente da Leonardo²².

3. *Maniera*

Nella sua tesi, Klein esamina con acume l'influenza delle lingue
volgari sul termine *maniera*, le cui eterogenee declinazioni semanti-
che, connesse alle fluide sfumature concettuali tra «artefice, artista
e uomo di scienza», non è possibile ripercorrere in questa sede²³.
Basti sottolineare che, all'inizio del Cinquecento, *maniera* identifica
soprattutto una condotta umana valutata per la sua «forma», per la
conformità a precise regole avallate dallo spettatore²⁴; parallela-
mente, sulla scia di quella che lo studioso definisce «une particula-
risation progressive», *maniera* traduce una sorta di fusione fra
l'uomo e il suo stile²⁵, che sostituisce l'*inventio*, la «sympathie et l'in-
ter-subjectivation», con delle regole che al pari di «automi» dovreb-
bero conseguire gli effetti voluti²⁶. Quali sono le principali implica-
zioni di tali approdi concettuali sulla modernità? Ne potrò menzio-
nare solo alcuni. «Mi basta solamente di rendermi conto di come
voi l'intendete circa l'invenzione»: con queste parole, nel 1532, il

²¹ Ivi, p. 76.

²² Ivi, pp. 76-77; ma cfr. più ampiamente pp. 229-233.

²³ Ivi, pp. 150-153. Come nota Koering, con la sua analisi filosofica del ter-
mine *maniera* Klein supera la prospettiva sociologica di Arnold Hauser, quella
stilistica di Giuliano Briganti e quella storicista di Craig Hugh Smyth e John
Sherman. Cfr. J. Koering, *Présentation*, cit., p. 25.

²⁴ Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., p. 151 («non pas manière de s'y prendre à
quelque chose, mais simplement manière»).

²⁵ Ivi, p. 152.

²⁶ Cfr. Id., *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 508 sgg.

pittore Sebastiano del Piombo chiedeva a Michelangelo «qualche lume» per impostare in modo conveniente il soggetto di una natività. A ben vedere, quindi, il valore dell'impronta personale nel primo dei due momenti che aristotelicamente scandiscono la produzione artistica, la concezione (*inventio*), pare ancora lontano dall'acquisire un adeguato riconoscimento²⁷. Ma il valore dell'unicità dell'opera d'arte è, per così dire, garantito dalla «grazia», dalla «buona maniera». Costituendo il *trait-d'union* tra l'intelletto e la mano dell'artista, essa denota quelle peculiari qualità esecutive in traducibili a parole. Come puntualizza Klein, nel Rinascimento il verbo imitare ha perduto i significati dell'antichità, «fingere, mentire, simulare», ma indica il creare immagini. Ne dà prova la fortuna delle varie definizioni formulate da Agostino in tal senso, raccolte dal giurista cinquecentesco Conrad Brunus, il quale ne sottolinea la componente intenzionale: «Est [...] imago [et] similitudo a re ipsa, cuius imago est, expressa, ac ipsius repraesentativa»²⁸. Ora, continua Klein, se l'immagine assume l'imitazione, si desume che l'arte è imitazione. Il Manierismo imita però la natura quanto a «aspetto, qualità, idea», non nei suoi procedimenti generativi, come fanno invece «l'arte magia e l'alchimia»; e di quella imitazione si valuterà il come, la maniera, non la cosa.

L'accento posto da Varchi sul fare («abito fattivo») rinvia, di fatto, a un intelletto che conoscendo (si) assimila all'oggetto conosciuto, tant'è che imitare, conoscere e assimilare risultano un unico medesimo atto, nota Klein, e «peindre, c'est en quelque sorte penser»²⁹. Va però sempre ricordato che a questa concezione, risalente all'aristotelismo, si affianca la visione emanatista, nella quale il simbolo costituisce il veicolo di una *virtus* efficace che fa dell'opera lo «specchio» del suo artefice. In un significativo passo della *Teologia platonica*, Marsilio Ficino spiega in quali modi «nelle pitture e nelle architetture» si rivela la «forma dell'animo» dell'artista. Essa può

²⁷ Cfr. Id., *L'Esthétique*, cit., pp. 146-148.

²⁸ Ivi, p. 196.

²⁹ Ivi, pp. 195-197.

esprimersi «come il volto di un uomo che [...], guardando in uno specchio, crea la propria immagine nello specchio». È soprattutto attraverso «il linguaggio, il canto e la musica», aggiunge Ficino, che la *forma mentis* ha modo di apparire³⁰. Si tratta di un modello ripreso e implementato da autori quali Francesco Giorgi e Giulio Camillo. Tornando alla maniera, è utile ripetere che sarebbe arbitrario leggerla come una forma di riconoscimento della personalità artistica o di un qualche tipo di estetica personale. Come rileva Klein, infatti, sul piano strettamente formale il «giudizio» del «vero perito» su una maniera buona o cattiva non presuppone «une communication sympathique» con l'artefice dell'opera; e questo fino al sopravvento del «relativismo», che frantuma l'unicità dell'Idea e il rispetto delle regole produttive. Il relativismo fa evolvere la facoltà dell'apprezzamento da un «giudizio», astratto e razionale, al «gusto» capace di apprezzare nello scarto, nella difformità della regola, la libertà del tratto soggettivo³¹. Epperò, per un periodo circoscritto, il Manierismo indagato da Klein testimonia della presa di coscienza di un «artificialisme libéral», promosso da Varchi tra gli altri, inteso quale prodotto di un'operazione umana («in colui che fa») che tutela la *technè* dalle accuse di *routine* e «usanza» artigiana, dall'esecrabile imitazione della maniera altrui che trascura il modello della na-

³⁰ Cfr. M. Ficino, *Teologia platonica*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Milano, Bompiani, 2011, p. 855 («In picturis autem aedificiisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animum in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo. Maxime vero in sermonibus, cantibus atque sonis artificiosus animus se depromit in lucem»). In proposito, mi permetto di rinviare a M. Bertolini, *Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna*, in «Publiforum», 45, 2026, pp. 66-85.

³¹ Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., pp. 150, 257-258. Si vedano inoltre Id., *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 455-470; G. Agamben, *Gusto*, Macerata, Quodlibet, 2015; Ch. Tadgell, *Transformations: From Mannerism to Baroque in the Age of European Absolutism*, Abingdon, Routledge, 2013.

tura³². Si tratta della maniera che suscita «stupore et meraviglia», non insegnabile, dovuta alla disposizione della «grazia» che nasce dall'esercizio della «prudenza»³³.

4. *Grazia*

Come si è riscontrato a proposito del termine maniera, altre espressioni non finiscono di sorprendere per la tavolozza di significati assunti nella modernità, spesso sfumati fino a sovrapporsi, ma di fatto connessi all'ornamento, nelle arti plastiche e nelle loro «consorelle» più prossime, come la retorica e la musica: «grazia, meraviglia, vaghezza, soavità, pienezza, virtuosismo». E la maggior parte di essi rinvia alle dinamiche ricordate da Klein: la melanconia, la fascinazione che rapisce, l'ipnosi indotta dall'«artifice labyrinthique», il «terrore pietrificante» di cui riferisce Vasari ammirando la Sistina, e ancora lo «stupore» posto da Aristotele (*Met.* I, 928b) alla base della ricerca filosofica³⁴. Ad accrescere la «maraviglia» è quel sapere innestato nell'esperienza, restio a rivelare «i segreti escogitati» dall'artista evocati dall'*Etica nicomachea*; la *subtilitas* alla quale Gerolamo Cardano riconduce il piacere estetico dell'*intelligere*, quando il manierismo, specie in architettura, insistendo sul carattere soprasensibile dell'armonia pitagorica, propone un'idea di bellezza ormai estranea al pitagorismo cosiddetto puro e cerca una sorta di compromesso fra intelletto e sensazione³⁵. Nella prospettiva della maniera, la grazia di un'opera è direttamente proporzionale alla quantità di invenzioni ingegnose e abili conferitele dall'esecutore; alla veloce libertà del suo «tocco», con cui a metà Cinquecento il pittore Francisco de Hollanda rivaluta, di fatto, la *praxis*³⁶.

³² Cfr. R. Klein, *L'Esthétique*, cit., pp. 72, 77, 154-158.

³³ Ivi, pp. 153-154, 160, 256.

³⁴ Cfr. Id., *L'Esthétique*, cit., pp. 216-217.

³⁵ Cfr. Id., *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 209-210.

³⁶ Cfr. Id., *L'Esthétique*, cit., p. 164; ove si precisa che la velocità del tocco pittorico è una qualità esecutiva («la sentir dans la liberté de la touche») da non confondere con il mero tempo necessario alla realizzazione dell'opera.

La grazia fonde il «concetto» dell'artista all'opera mediante la mano che esegue, facendo della pratica una scienza del particolare; la «maraviglia» certifica l'effetto suscitato non dalla natura dell'oggetto, ma dal come esso viene prodotto: su tali presupposti, la *technè* armonizza la triade Dio-Natura-artista³⁷.

È bene ripetere che le impressioni indotte dalla meraviglia di una «maniera graziata» non vanno ricondotte alle emozioni repentine ed esaltanti oppure alle derive dell'alienazione psichica. In altre parole, nello specifico contesto della maniera, il sentimento sollecitato dall'opera è «di natura intellettuale», dovuta all'ingegnosità dell'artificio³⁸. A questo proposito è istruttivo il «paragone delle arti», ossia la controversia rinascimentale su quale tra pittura e scultura sia l'arte superiore³⁹. Klein mostra come la questione del paragone non si esaurisca nelle questioni sociologiche o critiche, di pur indubbia rilevanza, ma nella maggiore o minore «difficoltà», intellettuale e manuale, che le due arti pongono. Ora, come nota lo studioso, la scelta di assumere la difficoltà – un concetto estraneo in questi termini alla riflessione medievale sulle arti – come principio per stabilire la nobiltà di un'arte, utilizzando in pratica arte e difficoltà come sinonimi, «montre que l'esprit réel des auteurs et du public reste attaché à la prouesse, exactement comme au Moyen Âge»⁴⁰. Sempre in questo specifico contesto, l'artista «virtuoso» esula sia dall'estetica dell'espressione personale sia dal contagio degli affetti del vitalismo magico, poiché come ripetono i trattatisti egli «si produce con la sua virtù» nell'*habitus* e non nella personalità.

³⁷ Ivi, pp. 158-164, 214-219, 253.

³⁸ Ivi, p. 215.

³⁹ In estrema sintesi, la discussione ruota attorno a questi snodi, sempre d'ascendenza aristotelica: la pittura, quale libera creazione dello spirito svincolata dai limiti della materia su cui opera, sarebbe più universale nell'imitazione rispetto alla scultura, ma non altrettanto reale; agendo sulle proprietà di una materia ribelle, invece, la scultura risulterebbe tecnicamente più difficoltosa, ma meno ingegnosa. Sul tema cfr. A. Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2011.

⁴⁰ R. Klein, *L'Esthétique*, cit., p. 214.

Ciò può essere ricondotto alla tendenza di raggruppare architettura, pittura e scultura «all’aver disegno» o «concetto», per sottolineare la superiorità rispetto alle arti minori e distinguerle al contempo dalle scienze pure, ma il disegno ne sospinge inevitabilmente la percezione verso l’orbita dei mestieri. Riportati in auge soprattutto da Ficino, i motivi della fascinazione amorosa, del *furor* platonico e del vitalismo magico connettono invece le arti visive alla poesia e alla musica⁴¹.

La nozione di grazia, che per noi rinvia quasi naturalmente – per dirla con Ficino – a una sorta di dono innato o di forza superiore, non producibile con artificio, presenta alcune difficoltà. Come sostiene alla fine del XVI secolo l’anti-manierismo, se l’arte è una scienza come può avere la grazia, che è estranea alle regole? Ma se l’arte è la grazia del temperamento naturale, come può essere un sapere, e per di più insegnabile? Come rileva Klein, per il Manierismo l’uscita dall’*impasse* è il «nascondere l’arte con prudenza». Nel *Trattato dell’arte de la pittura* (1584), anche Lomazzo osserva che per conferire «il garbo e la gratia» si usa la propria «prudenza»⁴². Prudenza, convenienza, le mille regole del decoro, ci consentono di riscontrare i problemi posti dalla *technè* in uno degli ambiti più urgenti della prima modernità, quello della pittura religiosa, un’arte morale e utile, che dosa gli effetti. Federico Zeri ne ha mostrato almeno uno dei volti, indicando nel Concilio di Trento uno snodo di quel percorso di «cristallizzazione normativa» della pittura sacra su motivi pietistici e devozionali, già in atto nella prima metà del Cinquecento, «che, dapprima vagamente e sporadicamente poi man mano con rigore sempre più implacabile, avrebbe circondato

⁴¹ Ivi, pp. 84-90, 267-268.

⁴² Ivi, p. 159 («Si l’art est, comme on le prétend, une science, il est incapable d’ajouter la grâce, étrangère aux règles, à la beauté codifiée; s’il réussit, il n’est pas un savoir, mais un travail aveugle et instinctif. À ce dilemme on propose, pour toute solution, le conseil de “cacher l’art” avec “prudence”»).

la libertà creatrice dell'artista con una gigantesca congerie di regole»⁴³. A questo proposito, Zeri porta ad esempio un trattato di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, i *Due dialoghi* (1564) sugli errori degli artisti, che ha quale principale bersaglio Michelangelo. Trascurando la valenza creativa dell'opera pittorica, Gilio adotta come unico metro di giudizio l'aspetto «devozionale». Egli auspica un ritorno alla maniera degli antichi. Benché di modesto ingegno, essi erano attenti «più alla verità e a la devotione», mentre i moderni antepongono la maestria alla «onestà» delle figure. Sarebbe ideale, pertanto, «fare regolata mescolanza, e cavare un mezzo che supplisse al difetto degli uni, e degli altri; acciò che le opere habbino le debite proporzioni»⁴⁴. Come osserva Zeri, Gilio ignora quel «senso musicale della vera armonia» – *concordia discors* – che induce Michelangelo a concludere:

Molte volte le immagini mal dipinte distraggono e fanno perdere la devozione almeno a quelli che ne hanno poca; e al contrario quelle che sono divinamente dipinte anche ai poco devoti e pronti a ciò, provocano e traggono le lacrime, ed ispirano col grave aspetto riverenza e timore⁴⁵.

Allo scritto di Gilio, Paolo Prodi contrappone il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, pubblicato incompleto nel 1582 e riedito in latino nel 1594, in cui il cardinale esamina gli abusi compiuti dai pittori utilizzando quale metro di giudizio la «verosimiglianza», storica e naturale, dell'imitazione. Per Paleotti, in effetti, la virtù propria dell'uomo, mediante cui apprende le cose trasformandosi in esse, è la virtù imitatrice accompagnata da un giudizio intellettuale perfetto: un'attività naturale per l'uomo e di conseguenza gradevole, nonché utile sul piano della pedagogia pastorale. Nel *Discorso*, Prodi riconosce un rilevante esempio della

⁴³ Cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma. "L'arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 1997 (I^a ed. Torino, Einaudi, 1957), pp. 19-21.

⁴⁴ Ivi, p. 21.

⁴⁵ *Ibidem*.

spinta di riforma «positiva», nel rapporto fra teologia e creazione artistica, che una lettura attenta e volenterosa delle raccomandazioni conciliari da parte dei vescovi avrebbe potuto produrre. Nel rifacimento latino, tuttavia, Paleotti riconosce che, a trent'anni da Trento, le trasgressioni iconografiche sono aumentate, nell'indifferenza della Chiesa⁴⁶.

5. Conclusione

Koering ha sottolineato giustamente che, nelle pagine conclusive dell'*Esthétique de la technè*, Klein richiama lo «scacco» mosso al manierismo da un artificialismo spinto all'estremo: «arte per l'arte e puro divenire», l'arte manierista, «se pensata a partire da una operazione de-finalizzata», come la riproduzione in serie di incisioni, ridurrebbe l'artista e il destinatario dell'opera a «elementi accessori»⁴⁷. Fedele al solco di una «filosofia della coscienza», consonante alla fenomenologia di Edmund Husserl, Klein ribadisce che «l'arte è da e per una coscienza», e rinunciare all'idea di arte come condotta significherebbe rinunciare al posto del soggetto nella storia. È in quest'ottica che, rifacendosi alle tesi avanzate da Paul Ricœur in *Structure et herméneutique* (1963), Klein contesta a Lévi-Strauss il subordine dell'evento alla struttura, della diacronia alla sincronia. Come spiega in una lettera a Chastel, rivelatrice dell'incrollabile priorità per Klein dell'aspetto etico, la storia è un conquistatore che sconvolge i sistemi ordinati e quasi fuori dal tempo dello strutturalismo, secondo cui, quasi paradossalmente, lo storico dovrebbe mostrare come sarebbe la società senza storia. Se non si

⁴⁶ Cfr. P. Prodi, *Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, pp. 63-65, 81, 94. Si veda anche R. Klein, *L'Esthétique*, cit., pp. 82-196.

⁴⁷ Cfr. J. Koering, *Présentation*, cit., p. 31: «Art de l'art, pur devenir, l'art maniériste, dès lors qu'il est pensé à partir d'une opération dé-finalisée (Klein songe aux artefacts qui se justifient d'une ontologie du mouvement, sans origine, tels "les gravures de reproduction et les moulages [qui] tuent la tranquille assurance de l'artiste")», transforme l'artiste et le destinataire en données accessoires».

vogliono esiliare i filosofi nel regno delle teorie astratte, osserva Klein, occorre collegare l'*homo philosophorum*, l'*homo artifex* e «l'uomo della storia artistica», istituendo così un ponte fra teoria, pratica e storia⁴⁸.

⁴⁸ Lettera a Chastel cit. da J. Koering, *Présentation*, cit., p. 42, nota 65 («Comment allez-vous relever le défi? Exilant les philosophes sur leurs terres, ou montrant positivement l'articulation entre le *homo philosophorum* et le *homo artifex*, puis (ce qui mènerait loin) entre le *homo artifex* et l'homme de l'histoire artistique? Ou en traitant ce paradigme de symptôme d'une connaissance insuffisante des réalités de l'art dont il s'agit, et en soulignant que l'historien doit être là pour crier que l'empereur n'a pas de vêtements?»). Il riferimento è C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 326-327. Cfr. inoltre R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., pp. 599-616.

Manuela Sanna, IRFiS-CNR, Napoli
sanna@unina.it

Leonardo Pica Ciamarra, IRFiS-CNR, Napoli
leonardo.picaciamarra@cnr.it

Declinazioni del moderno, a cura di M. Sanna e L. Pica Ciamarra, Napoli, ISPF Lab Consiglio Nazionale delle Ricerche (“I Quaderni del Lab”, 10), 2026.

Abstract

Facets of the Modern. Emerging from the first seminar devoted to the concept of the Modern, organised by the CNR *Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno* (ISPF), this volume brings together a series of reflections engaging with one of the most complex and consequential categories in Western culture. Drawing on a range of perspectives and approaches, the contributors explore the modern as an experience of time, crisis, progress, and the transformation of knowledge. Rather than offering a single, definitive account, the volume proposes a dialogue that brings out the richness and tensions inherent in a category that continues to challenge contemporary thought, and around which the ISPF has, over the years, developed a plurality of research trajectories.

Keywords

Modernity; Time and History; History of Philosophical and Scientific Thought

Laboratorio dell'Ispef
<http://www.ispf-lab.cnr.it>