

## PARTE V: BAROCCO E CLASSICISMO

[553] Cap. I: Il problema della letteratura barocca.

Il XVII secolo, che si estende, più o meno, dal 1580 al 1680, è il più ricco di tutta la storia della letteratura universale; e per giustificare il superlativo basta citare alcuni nomi scelti a caso ed elencati secondo l'ordine dell'anno di nascita: Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Shakespeare, Tirso de Molina, Jonson, Donne, John Webster, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Vondel, Comenius, Calderón, Gracián, Corneille, Milton, La Fontaine, Marvell, Molière, Pascal, M.me de Sévigné, Bossuet, Bunyan, Pepys, M.me de La Fayette, Boileau, Racine, La Bruyère. I pittori dei solenni quadri storici del XIX secolo solevano radunare attorno a un re tutte le figure illustri della sua epoca, e non ci sarebbe compagnia più illustre per un quadro che quella di quei poeti e scrittori, se fosse possibile trovare un centro attorno al quale disporli. Ma un centro del genere non esiste nel XVII secolo. La ricchezza è troppo abbondante, e i caratteri nazionali della letteratura (italiana, spagnola, francese, inglese, olandese) sono già così pronunciati che è impossibile trovare un comune centro di gravità. La storiografia letteraria antica, incapace di definire il carattere universale della letteratura del XVII secolo, scelse come centro, arbitrariamente, la corte di re Luigi XIV in Francia; e di conseguenza la letteratura non francese dell'epoca venne persa di vista, o si frammentò in pezzi senza relazione l'uno con l'altro. Ai critici classicisti del XVIII secolo parve che soltanto la Francia avesse prodotto, nel secolo XVII, una [554] grande letteratura; Shakespeare e Calderón furono condannati come geni "incolti" di letterature "barbare".

Il senso storico dei critici romantici non poteva adeguarsi all'assolutismo di quel dogma estetico. Vennero accolti nel seno delle grandi epoche letterarie il teatro elisabettiano di Shakespeare e il teatro spagnolo di Lope de Vega e Calderón. Ma il criterio di ammissione era arbitrario: anche questa è grande letteratura, è ammirevole. Non era un criterio stilistico, capace di opporsi al criterio classicista. La letteratura francese del secolo XVII rimaneva un gruppo stilistico ben definito, da Corneille e Pascal fino a Racine e La Bruyère; il teatro inglese e quello spagnolo furono considerati eccezioni ammirevoli ai vertici del resto delle rispettive letterature, che rimase ignorato e disprezzato. Solo così si spiega l'equivoco per cui Lope de Vega e Shakespeare furono considerati poeti rinascimentali; i poeti loro contemporanei, i Góngora e i Donne, che neanche con tutta la buona volontà era possibile considerare come rappresentanti del Rinascimento, rimasero proscritti. Esistono ancora manuali di letteratura spagnola e inglese nei quali lo stile di Góngora è spiegato con una malattia mentale del poeta e il nome di Donne non compare nemmeno. Al di fuori della Francia il XVII secolo appariva (e a molti appare ancora oggi) dominato dal "cattivo gusto" del marinismo

in Italia, del gongorismo in Spagna, dell'eufuismo in Inghilterra; a questi la critica associava i "précieux"<sup>1</sup> francesi, che dovevano scomparire, alla fine, per lasciare il posto all'arte pura dello stile Luigi XIV. Il dogma classicista di Boileau, rinnegato a parole, restava in vigore.

"Cattivo gusto" o meno, in quella condanna generale del marinismo, del gongorismo, dell'eufuismo e del preziosismo si manifesta il primo tentativo di definire uno stile comune del XVII secolo. Il marinismo (la maniera poetica di parlare usando concetti elevati e metafore affettate per esprimere futili luoghi comuni o sentimenti insinceri) avrebbe conquistato l'Europa intera, dal Portogallo alla Svezia. La somiglianza quegli stili è innegabile: essi derivano tutti, direttamente o meno, dalla "lingua colta" delle élite aristocratiche del Rinascimento; ma un'analisi più esatta delle loro origini storiche non permette più di confonderli: al contrario, si impongono nette distinzioni.

Il primo errore fondamentale fu la giustapposizione dell'eufuismo, fenomeno letterario del secolo XVI, al marinismo e al gongorismo del secolo XVII. [555] Per motivi linguistici e sociali il Rinascimento arrivò in Inghilterra più tardi che nelle altre grandi nazioni europee. Spenser è posteriore a Garcilaso e Ronsard. Ma dunque nello stile marinista l'Inghilterra avrebbe preceduto gli altri? Si sarebbe verificato, in Inghilterra, il paradosso per cui lo stile barocco precede il Rinascimento? Lyly, il rappresentante dell'eufuismo, influenzò lo stile delle commedie di Shakespeare; quest'ultimo, tuttavia, venne considerato il massimo poeta del Rinascimento inglese, con la conseguenza che i suoi contemporanei compaiono in un diffusissimo manuale di letteratura inglese nel capitolo "*Decline of the Renaissance*"<sup>2</sup>: un Ben Jonson e un Donne decadenti! Il vero equivalente del gongorismo-marinismo nella letteratura inglese non è l'eufuismo, bensì il gruppo dei "*metaphysical poets*"<sup>3</sup> del XVII secolo: Donne, Crashaw, Vaughan e Marvell; e in alcuni di loro c'è veramente un'influenza del marinismo italiano, specialmente in Crashaw. Ma su questi poeti pendeva la sentenza di condanna del grande critico classicista Samuel Johnson. Il disprezzo era tanto profondo che produsse l'ignoranza; agli inizi del XIX secolo un critico della levatura di Hazlitt confessava di aver letto poche cose di Donne e Marvell, e nei compendi di letteratura inglese di quel secolo il nome di Donne non compare neppure. La visione dell'evoluzione storica della letteratura inglese rimase completamente sfigurata, perché il dogma classicista imponeva di ignorare la letteratura del Barocco inglese. In compenso, si considerava "marinista" l'eufuismo, che è una cosa differente.

Le fonti spagnole di Lyly sono già state verificate: si trovano in Antonio Guevara, nella Spagna della prima metà del XVI secolo. Ma tra Guevara e Lyly da un lato e i *metaphysical poets* dall'altro

---

<sup>1</sup> N. d. t.: Preziosi. Per il "preziosismo" francese cfr. 5.2, in part. pp. 613 ss.

<sup>2</sup> N. d. t.: "Il declino del Rinascimento".

<sup>3</sup> N. d. t.: I "poeti metafisici" inglesi; su di loro si veda, in particolare, il vol. II, cap. IV, *Il Barocco protestante* (cap. 5.4, p. 775 ss.).

non esiste alcun rapporto. Studi recenti rivelano altre fonti dell'eufuismo, alcune italiane a altre ancora più remote: Lyly, che imitò lo stile affettato delle opere giovanili di Boccaccio (*Filocolo*), trovò quest'uso e addirittura degli esempi di metafore rare nel libro *Emblematus libellus* (1522) del notevole storiografo lombardo Andrea Alciato (o Alciati, 1492-1550); vi sono, infine, fonti latine medievali<sup>4</sup>.

[556] Il marinismo italiano ha un'altra origine. Si caratterizza meno, forse, per lo stile che non per la mentalità, mistura di lascivia e di malinconia un po' ipocrita e di velleità di poesia pastorale. Questi elementi definiscono la fonte alla quale Marino si ispirò: il Tasso. In effetti, Tasso è il grande poeta della Controriforma, e il confronto con l'Ariosto basta per escludere qualunque possibilità di trattarlo come un poeta del Rinascimento<sup>5</sup>. E questa interpretazione del Tasso apre nuove prospettive alla definizione dello stile letterario barocco.

I rapporti tra il marinismo e il gongorismo spagnolo sono dei più complicati. Il primo rappresentante, o meglio precursore del gongorismo, Luis Carillo y Sotomayor, fu in Italia; scrisse un trattato marinista, il *Libro de la erudición poética* (Libro dell'erudizione poetica, pubblicato nel 1611), al quale Góngora si sarebbe ispirato<sup>6</sup>. L'indizio è abbastanza debole. Lo stesso Lucien-Paul Thomas, che aveva azzardato l'ipotesi, preferì poi definire il gongorismo come una reazione anti-italiana contro la poesia rinascimentale, reazione ispirata alla poesia castigliana *flamboyant* del secolo XV<sup>7</sup>. Il ruolo di Carillo y Sotomayor rimane ridotto a quello di un intermediario tra Góngora e Herrera<sup>8</sup>, e il risultato degli studi è una linea di evoluzione autonoma, spagnola, che va da Garcilaso de la Vega, passando per Fernando de Herrera, fino a Góngora<sup>9</sup>.

Il preziosismo francese è sempre stato spiegato con influenze spagnole e italiane. Si sono addotti come prove i rapporti del famoso Antonio Pérez, segretario esiliato del re Filippo II, con il gruppo della marchesa di Rambouillet e [Vincent] Voiture. Il fatto che Pérez sia morto nel 1611, anno in cui ebbero inizio le riunioni nel salotto della marchesa (l'Hôtel de Rambouillet, quartier generale [557] dei *précieux*, venne aperto soltanto nel 1617) non basta a smentire l'ipotesi. Ma le *Cartas* (Lettere) di Pérez non somigliano a quelle di Voiture; lo spagnolo Pérez non rappresenta proprio il modello dello stile barocco. Marino<sup>10</sup> fu a Parigi dal 1615 al 1623, e fu ammiratissimo; ma non si

---

<sup>4</sup> Riguardo alle origini spagnole dell'eufuismo, si veda in capitolo "Rinascimento internazionale" [4.3], note 132 e 133. Sulle origini italiane, cfr. M. PRAZ, *Studi sul Concettismo*, Firenze, 1934. Sulle fonti medievali, cfr. M. W. CROLL, introduzione all'edizione dell'*Euphues* di H. Clemon, London, 1916.

<sup>5</sup> Th. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Zürich, 1922; F. CHIAPPELLI: *Tassos Stil im Übergang von Renaissance zu Barock*, in "Trivium", 7, 1949.

<sup>6</sup> L.-P. THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle, 1909.

<sup>7</sup> L.-P. THOMAS, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris, 1911.

<sup>8</sup> J. GARCÍA SORANO, *Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo*, in "Boletín de la Academia Española", XIII, 1926.

<sup>9</sup> Per la discussione delle opinioni discordanti si veda M. ARCE BLANCO, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1930.

<sup>10</sup> W. CABEEN, *L'influence de Giovanni Battista Marino sur la littérature française dans la première moitié du XVIIe siècle*, Grenoble, 1904; F. PICCO, *Salotti francesi e poeti italiani nel Seicento*, Torino, 1905.

trattò di un'ammirazione incondizionata. Il poeta fu protetto dalla corte barocca della regina Maria de Medici, ma nell'Hôtel de Rambouillet le maniere pompose, spagnole, del napoletano provocarono sorpresa. In Francia il marinismo trovò un solo rappresentante autentico: Chapelain, che scrisse la prefazione dell'*Adone* di Marino e lo imitò. Riguardo alle origini del preziosismo, oggi si ammette la possibilità di un'evoluzione autonoma, francese, tesi già proposta da studi meno recenti<sup>11</sup>; il vero iniziatore del preziosismo sarebbe stato Théophile de Viau, che aveva appreso i "concetti" e i "*pointes*" di Bertaut, dietro al quale si eleva l'ombra di Ronsard. Una linea che comprende Ronsard, Bertaut e Théophile de Viau corrisponde a quella che include Garcilaso, Herrera e Góngora. Ronsard è il precursore di certe abitudini poetiche barocche<sup>12</sup>. Analogo è il caso dei *metaphysical poets*: si è verificato come la loro strana arte metaforica derivasse, molto più di quanto si supposeva in precedenza, da quella dei poeti elisabettiani<sup>13</sup>. La letteratura del XVII secolo trova oggi, nuovamente, grande apprezzamento: Góngora e Calderón, Ben Jonson e Donne sono stati riabilitati e di nuovo considerati come poeti di categoria universale e valore permanente, perché la sensibilità moderna si riconosce in quei poeti come nei suoi precursori. Una parte considerevole della nostra letteratura attuale è gongorista e "*metaphysical*". Portavoce di questa rivalutazione del Barocco è la critica letteraria, che si sente responsabile del gusto dell'epoca. Non così la storiografia letteraria: in questa permane, in molti settori, il disprezzo per la letteratura barocca, in parte perché gli storiografi sono più distanti dal dibattito letterario, in parte perché il dogma classicista di Boileau continua a esercitare un'influenza sotterranea. Con tutto ciò, da più di cinquant'anni esiste un [558] intenso lavoro di rettifica e riabilitazione che ha prodotto una vasta bibliografia sull'argomento, specialmente in Germania<sup>14</sup>. Il punto di vista antico è stato tipicamente quello francese. In Francia, e soltanto in essa, lo stile barocco fu sconfitto ed eliminato presto e radicalmente, per quanto non completamente. La storiografia ufficiale della letteratura francese ignorava, fino a tempi recenti, il termine "Barocco", ammettendo soltanto una fase temporanea di "cattivo gusto" tra il Rinascimento e i grandi classici. Da ciò deriva il fatto che tale storiografia doveva trattare il XVII secolo non come il secolo barocco, ma come un secolo di classicismo. In caso contrario, la maggiore epoca della letteratura francese sarebbe rimasta completamente isolata tra le letterature contemporanee delle altre nazioni, come un caso speciale senza ripercussioni immediate. O altrimenti, il classicismo francese avrebbe dovuto essere trattato come un'anticipazione del XVIII secolo, nel quale le altre letterature accettarono realmente il grande stile

---

<sup>11</sup> K. SCHIRMACHER, *Théophile de Viau, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1897.

<sup>12</sup> E. BROCK-SULZER, *Klassik und Barock bei Ronsard*, in "Trivium", III, 1943.)

<sup>13</sup> R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948.

<sup>14</sup> R. WELLEK, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, in "Journal of Aesthetics & Art Criticism", vol. 2, dicembre 1946; V. CERNY, *Les origines européennes des études baroquistes*, in "Revue de Littérature Comparée", XXIV/I, gennaio 1950).

francese; ma ciò è impossibile, perché l'ortodossia cattolica e il conformismo politico del classicismo francese lo separano radicalmente dal "siècle des lumières"<sup>15</sup>. E' un'alternativa tra due impossibilità. Per questo la critica francese continuò a considerare il XVII secolo come classicista. In Francia le correnti contrarie sono trattate, nei manuali, nel tradizionale capitolo dal titolo "Attardés et Égarés"<sup>16</sup> (così in Lanson); quanto all'estero, vi regnava il "cattivo gusto", vale a dire uno stile caratterizzato dal fatto di non essere uno stile. Si arrivò a negare l'esistenza del Barocco in letteratura.

Dove l'esistenza dello stile barocco non può essere negata è nelle arti plastiche. E' però vero che i paralleli tra arti plastiche e letteratura sono ingannevoli; quando, ad esempio, le definizioni di arte classica e arte barocca fornite da Heinrich Wölfflin furono applicate alla critica letteraria, sorsero equivoci. Pertanto, non è stato possibile definire il Barocco. Ma non si tratta di definirlo: è impossibile definire con una formula esatta un fenomeno così complesso come uno stile. Si tratta solo di un'approssimazione, mediante descrizioni successive di volta in volta più esatte, dell'elemento comune a tutta l'attività letteraria del secolo XVII; e questo elemento esiste. [559] Marinismo, gongorismo, preziosismo, *metaphysical poetry* nacquero in maniera relativamente indipendente; a maggior ragione si impone la conclusione che debba essere stata una mentalità comune a produrre dappertutto stili così simili. Il XVII secolo volle scrivere in quel modo, e questo concetto della "volontà di fare arte così" è veramente un'espressione della storiografia delle arti plastiche, allo stesso modo in cui il termine stesso "Barocco" è un termine delle arti plastiche.

La parola "Barocco"<sup>17</sup> è l'espressione usata dai critici delle arti plastiche del XVIII secolo per denigrare le opere che non obbedivano ai canoni ideali dell'antichità classica e dell'alto Rinascimento. Nel corso del XIX secolo il termine cominciò a perdere il suo senso peggiorativo (sempre nel settore delle arti classiche) e si riconobbe la favolosa ricchezza dell'epoca nei valori architettonici, plastici e pittorici: El Greco e Caravaggio, Rubens, Hals, Jordaens, Ribera, Callot, Nicolas Poussin, Zurbarán, Bernini, Borromini, Velázquez, Van Dyck, Claude Lorrain, Rembrandt, Guarino Guarini, Fischer von Erlach, Magnasco. Dalle opere di questi maestri ricaviamo la nostra idea di ciò che è barocco, un'idea fortemente contraddittoria: architetture maestose e raffigurazioni di martirii con dettagli sadici, grande teatro aristocratico e ladroni in sudice taverne, paesaggi di arcadico accademismo e orge frenetiche, vuota ostentazione e mistiche visioni. Spiegare l'unità superiore che comprende in sé queste antitesi divenne un'esigenza urgente quando Alois Riegl creò il concetto di "volontà stilistica"<sup>18</sup>. Da tempi immemorabili il criterio principale della storiografia

---

<sup>15</sup> N. d. t.: "Il secolo dei Lumi".

<sup>16</sup> N. d. t.: "Antiquati e traviati".

<sup>17</sup> J. MARK, *The Uses of the Term Baroque*, in "Modern Language Review", 23, 1938

<sup>18</sup> A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlage zur einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.

delle arti plastiche è stata la capacità degli artisti valutata secondo certi canoni, per esempio quelli del classicismo; si distinguevano epoche dell'infanzia dell'arte, nelle quali tale capacità è ancora in formazione, epoche di maturità, nelle quali gli artisti possiedono la capacità di realizzare ciò che pretendono esprimere, e epoche di decadenza, nelle quali quella capacità si indebolisce e una tecnica perfetta produce pallide imitazioni o esagerazioni mostruose. Su questa teoria si basa l'alta considerazione per i classicisti di tutte le arti e di tutte le epoche, che trasforma la storia dell'arte in una strana gara di "precursori" e "successori" [560] tra i quali soltanto alcuni eletti, i "classici", hanno successo; dai non addetti ai lavori questa teoria viene ancora accettata come se fosse un dogma indiscusso.

La discussione di questo dogma fu iniziata da Riegl, ed è di valore incalcolabile per la comprensione di tutte le espressioni artistiche, letterarie e filosofiche dell'umanità. L'opera d'arte, secondo Riegl, non è un mero prodotto della collaborazione tra la capacità tecnica dell'artista e le qualità del suo materiale plastico, linguistico o acustico. Occorre domandarsi: cosa ha preteso di realizzare l'artista? Qual è la sua "volontà"? La capacità, il materiale e la finalità dell'opera (imposta dall'ambiente sociale) sono mere condizioni di realizzazione, fattori, per così dire, negativi, che modificano il progetto mentale dell'artista pur senza determinarlo completamente. "La capacità è una conseguenza secondaria della volontà". Quando l'uomo moderno si trova di fronte ad una statua greca primitiva, o a una chiesa romanica, o a un quadro barocco, non è lecito dire che l'artista non sapeva ancora scolpire una statua alla maniera di Fidia, o che non sapeva ancora costruire una cattedrale gotica, o che non sapeva più dipingere come Raffaello. Questo è falso classicismo. E' necessario ammettere che quegli artisti intendevano fare cose differenti, perché il loro atteggiamento di fronte alla natura e alla vita era differente. Non vi sono "epoche primitive" né "epoche decadenti"; vi sono soltanto epoche che comprendiamo bene, perché il nostro stesso atteggiamento è simile, e altre che comprendiamo meno o solo con difficoltà perché differiscono molto dalla nostra. E queste valutazioni non rimangono per sempre uguali fino alla fine del mondo (come riteneva il classicismo) ma mutano con noi. Solo così si spiega come il XIX secolo avesse scoperto la bellezza delle cattedrali gotiche quando fino ad allora la parola "gotico" aveva un senso peggiorativo. La teoria di Riegl, poco conosciuta durante la vita dell'autore, predomina oggi in tutti i campi. Su di essa si basa l'apprezzamento totale dell'arte folclorica, dell'arte primitiva e dell'arte barocca. Nel campo della letteratura la teoria fu meno applicata; il presente libro intende impiegarla, valutando in egual maniera, conformemente alla "volontà" degli artisti, la liturgia romana e il romanzo naturalista, le epopee primitive e la poesia ermetica, il teatro francese e quello spagnolo. La letteratura barocca è la "pietra di paragone" della teoria. Si tratta di ricostruire l'"atteggiamento"

barocco, la “mentalità” barocca, per verificare l’esistenza di una letteratura barocca e comprenderne i valori.

[561] Le opere dell’arte barocca hanno fornito un certo numero di antitesi che costituiscono i poli estremi della mentalità barocca: solennità maestosa e naturalismo brutale, artificio sottile e visione mistica. La comparazione della letteratura con le arti plastiche non può spingersi al di là di questi dati. Nelle opere della letteratura l’elemento intellettuale e razionale entra con forza assai maggiore di quanto avvenga nelle opere di architettura o di pittura. L’ambiente politico, sociale, religioso e filosofico, e le opinioni politiche, religiose e filosofiche degli autori si manifestano con evidenza maggiore in un’opera drammatica o in un romanzo che non in un edificio o un in un quadro, perché il materiale della letteratura (la lingua) è allo stesso tempo lo strumento di espressione della politica, della religione e delle scienze. Quanto al Barocco, l’antitesi tra il mistico El Greco e il naturalista Caravaggio, già molto pronunciata, diventa ancora più distintiva tra il teatro religioso di Calderón e il romanzo picaresco, tra la poesia di Donne e l’epopea eroicomica. Per arrivare a concetti più esatti è necessario abbandonare la regione delle arti mute. Conclusioni più precise si ricavano dall’analisi delle teorie estetiche dell’epoca.

Nella storiografia letteraria le teorie estetiche e le “arti poetiche” di un’epoca vengono studiate, in generale, per fare chiarezza sul gusto letterario degli autori in questione: l’estetica dell’epoca ebbe tali e tali esigenze, questi autori riuscirono a soddisfarle, quegli altri no, altri ancora, i geni, superarono la norma. Ancora una volta interviene il concetto di “capacità”. L’applicazione delle formule di Riegl affronterebbe le teorie estetiche da un punto di vista differente: sono opere dell’intelligenza discorsiva, opere razionali, tentativi di razionalizzare l’atteggiamento e la mentalità dell’epoca per formularli. Nelle stesse opere di immaginazione letteraria, sebbene siano anche opere dell’intelligenza e sebbene siano anche, in parte, tentativi di razionalizzazione, gli elementi emotivi intervengono con forza maggiore. Da ciò le discrepanze tra teoria estetica e pratica letteraria. Nella stessa epoca in questione tali discrepanze costituiscono l’oggetto di discussioni letterarie più o meno accese. In seguito le teorie vengono dimenticate, ma le opere rimangono; e quelle teorie diventano incomprensibili per la posterità. Agli inizi del Barocco vi fu una di queste grandi discussioni riguardo alla *Gerusalemme liberata* del Tasso. L’argomento del poema è per metà eroico e per metà religioso, e la sincerità religiosa del poeta è al di fuori di ogni dubbio. Tuttavia, la critica letteraria contemporanea insistette con tale passione sull’immoralità del poema, che alla fine [562] le stesse autorità ecclesiastiche intervennero. Questa discussione, per i lettori moderni del poema, è del tutto incomprensibile, di modo che la critica ostile è stata interpretata come effetto dell’intervento ecclesiastico. Per ricostruire la discussione è necessario analizzare il concetto barocco di “immoralità”, differente dal nostro e collegato alle teorie barocche sulle finalità della

letteratura, vale a dire su ciò che lo scrittore intende realizzare. La discussione riguardo alla *Gerusalemme liberata* è la porta di ingresso al problema della letteratura barocca.

La polemica sul Tasso fu la conseguenza di modifiche nella situazione sociale della letteratura. La letteratura del Rinascimento fu opera di umanisti eruditi al servizio di un'aristocrazia che, già esclusa da un ruolo decisivo nell'evoluzione verso il futuro, viveva in modi irreali di galanteria spirituale, cavalleria romantica e idillio pastorale. L'unica finalità di questa letteratura era la creazione di bellezza. A ciò corrisponde la teoria estetica del Rinascimento, il platonismo, o piuttosto il neoplatonismo cristianizzato, da Ficino a Leone Ebreo: il bello terrestre è il riflesso (il "ricordo") del bello divino; e l'amore terrestre è il riflesso dell'amore divino. Se la parola "platonico" è intesa nel senso in cui si parla, volgarmente, di "amore platonico", questa teoria non è così "platonica" come sembra. Un sintomo contrario è l'ardore sensuale che già si è osservato leggendo tra le righe Leone Ebreo, e che in tutta la letteratura rinascimentale emerge di quando in quando, e a volte con esplosioni davvero brutali. La norma suprema dell'aristocrazia letteraria è l'edonismo, il piacere delle cose belle, siano esse opere d'arte, siano i prodotti della natura. Il platonismo rinascimentale fornisce all'edonismo una brillante sovrastruttura filosofica; ma non giustifica l'atteggiamento dell'aristocrazia letteraria, perché non è possibile né necessario. L'edonismo è una teoria della vita animale e vegetativa, della vita dei sensi; non si tolleravano interventi della ragione, e per questo si era scelta come base filosofica una filosofia platonica, francamente antirazionalista. Da ciò l'ostilità contro le deduzioni razionali della scolastica aristotelica. Perfino lo scetticismo di Montaigne è antirazionalista, e trova il suo punto fermo nella naturalità degli istinti sani; e la filosofia di Giordano Bruno, vetta e conclusione del Rinascimento, è la più entusiastica che mai si sia potuta immaginare. Il corrispondente letterario-artistico dell'edonismo è l'"arte per l'arte". Il poeta [563] più rappresentativo del Rinascimento, l'Ariosto, produce "arte per l'arte". E questa esclude, per definizione, qualsivoglia tentativo di giustificarne l'esistenza: ha la sua propria finalità in se stessa.

La dominazione spagnola e la Controriforma del Concilio di Trento significano lo scioglimento dell'alleanza tra aristocrazia e umanesimo. Gli aristocratici italiani, privati dell'autodeterminazione politica, si ritirano nelle loro ville di campagna o in un'esistenza borghese nei palazzotti urbani; le corti perdono l'aspetto intellettuale e adottano il cerimoniale spagnolo. Gli umanisti si mettono al servizio dell'ultimo potere spirituale rimasto nella Penisola: la Chiesa. E' la fine del Rinascimento. La prima grande opera letteraria nella quale si annuncia lo spirito della nuova epoca è la *Gerusalemme liberata* del Tasso<sup>19</sup>. E' un'epopea romantica, cavalleresca, come l'*Orlando furioso*, ma con una grande differenza: i cavalieri dell'Ariosto passano attraverso innumerevoli battaglie

---

<sup>19</sup> N. d. t.: Su Torquato Tasso e la sua opera si veda 5.3, p. 656 ss.

senza una finalità determinata, mentre i crociati del Tasso lottano per uno scopo definito: la liberazione di Gerusalemme e dei luoghi santi dal giogo degli infedeli. Questo fine religioso colloca anche in una posizione differente l'elemento erotico: nell'Ariosto l'amore è il motivo delle lotte e delle furie dei cavalieri; nel Tasso l'amore è la grande seduzione mediante la quale i poteri diabolici sperano di perturbare lo spirito bellico dei crociati, e il giardino incantato di Armida, che nell'Ariosto sarebbe un paradiso terrestre, nel Tasso è luogo di tentazioni diaboliche, per quanto descritto con la lascivia malinconica di chi deve rinunciarvi. Quanto alla sincerità religiosa e morale del Tasso non possono esserci dubbi, e questa sincerità giustifica la grande innovazione: la sostituzione della "macchina mitologica" dell'epopea virgiliana, ancora mantenuta in Camões, con una specie di "mitologia cristiana". Al posto degli dei pagani intervengono nell'azione i diavoli e lo stesso Dio dei cristiani. Tutto, nella *Gerusalemme liberata*, rivela lo spirito religioso e morale della Controriforma. Ma i rappresentanti letterari della Controriforma non si considerarono soddisfatti: intorno al poema sorse un'accesa discussione<sup>20</sup>.

Le censure facevano riferimento alle regole della poesia epica ricavate dalla poetica aristotelica; e noi oggi non comprendiamo come un'opera [564] d'arte possa venire giudicata così. Dietro alle formule di un'estetica dogmatica stavano, tuttavia, delle motivazioni ragionevoli. Quando i contemporanei censurarono l'intervento di Dio e dei diavoli in quanto rottura delle regole aristoteliche, non fecero, in fondo, che protestare contro la confusione tra l'argomento storico e le invenzioni gratuite di tentazioni e conversioni; ed è questo ciò che anche oggi ci appare come uno dei maggiori difetti della *Gerusalemme liberata*. Ma ciò che provoca un senso di stranezza, in quelle discussioni polemiche, è proprio ciò che la storiografia letteraria ha registrato, fino a poco tempo fa, come se fosse stato sempre così: l'impiego delle formule aristoteliche. Ma in realtà non sempre fu così. Il Rinascimento conosceva male la *Poetica* di Aristotele (la prima edizione uscì solo nel 1536 e il primo commento solo nel 1548) e non se ne preoccupava molto. Improvvisamente sorse una critica aristotelica; e la sua storia è la storia delle origini del Barocco<sup>21</sup>.

Nell'epoca in cui predominava il platonismo l'università di Padova rimaneva una fortezza isolata della filosofia aristotelica, per quanto di un aristotelismo laico, un po' sospetto alle autorità ecclesiastiche. A Padova il famoso critico Sperone Speroni (1500-1588), censurando la *Sofonisba* del Trissino ed elaborando una nuova teoria della tragedia, aveva richiamato l'attenzione sulla poetica di Aristotele, interpretando la "catarsi", alla conclusione delle tragedie, come purificazione morale; Speroni esercitò, d'altra parte, una profonda influenza sul Tasso. Poco tempo dopo, in un altro critico padovano, Vincenzo Maggi, l'aristotelismo aveva già un aspetto ecclesiastico.

---

<sup>20</sup> A SOLERTI, *Polemiche intorno alla Gerusalemme liberata*, in "Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso", Firenze, 1892; V. VIVALDI, *La più grande polemica del Cinquecento*, Catanzaro, 1895.

<sup>21</sup> G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Torino, 1920; G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano, 1935.

Intervennero i gesuiti, che ristabilirono ovunque gli studi aristotelico-scolastici. I gesuiti erano umanisti a modo loro; il loro manuale pedagogico, la *Ratio studiorum* (1587), è perfettamente umanista; ma non si tratta dell'umanesimo pagano del Rinascimento, né dell'umanesimo cristiano di Erasmo: è un umanesimo ecclesiastico, un classicismo cattolico. In tutte le questioni di filosofia profana è Aristotele, interpretato in senso cristiano, l'autorità dogmatica riconosciuta. La precisazione "interpretato in senso cristiano" è importante, perché la poetica aristotelica pose sia i gesuiti che i laici di fronte a problemi difficili. Secondo Aristotele, la poesia inventa la "fabula"<sup>22</sup> e "imita" caratteri e azioni reali. Ma una fabula inventata, per definizione, non è verità; e gli [565] uomini, non essendo angeli, commettono molte volte azioni immorali, "imitate" anche nelle trame delle epopee e del teatro. Questi fatti letterari sono incompatibili con lo spirito della Controriforma, che ammette soltanto la verità dogmatica e la morale cristiana. Una risposta a questi dubbi si trova nella *Poetica* (1561) dell'umanista Giulio Cesare Scaligero (1484-1558)<sup>23</sup>: Aristotele non insegna a "imitare fabulam"<sup>24</sup>, ma a "docere fabulam"<sup>25</sup>; non sono gli atti istintivi degli uomini ciò che l'arte imita, ma le sue decisioni e scelte morali. Nella "fabula" i personaggi non agiscono sotto la spinta degli istinti, ma secondo ragione. E' una poetica razionalista; Scaligero diventerà in seguito la principale autorità del classicismo francese. Nell'Italia del 1570 tale soluzione, per quanto interessante fosse, non poteva essere immediatamente accettata: agli italiani la poetica scaligeriana sembrava la regola di una poesia didattica, medievale, incompatibile con i progetti della letteratura aristocratica. Si disse ancora, con Orazio: «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*»<sup>26</sup>, e il pubblico aristocratico preferì il "delectare", l'edonismo poetico. Chi diede la prima soluzione al problema fu lo studioso di estetica più importante dell'epoca, Alessandro Piccolomini (1508-1578), nelle sue *Annotazioni alla Poetica d'Aristotele* (1575): sostituendo l'"aut-aut" dell'alternativa con un "et-et"<sup>27</sup>. I poeti pretendono di insegnare e dilettere allo stesso tempo, e a tale scopo di servono di "fabule" inventate con conclusioni morali; in virtù di tali conclusioni morali le "fabule" hanno la stessa ragion d'essere delle storie vere, e accanto alla realtà vera esiste un'altra realtà, quella artistica, che non è meno reale. Le invenzioni poetiche si giustificano tramite l'interpretazione morale di cui sono passibili. Questa teoria servì a difendere Dante, anch'egli accusato davanti all'Inquisizione, e servì agli amici del Tasso per difenderne le invenzioni, mentre i suoi avversari sostenevano la causa della verità storica. Ecco la lotta e il "compromesso" tra razionalismo aristotelico e moralismo cristiano, vero oggetto delle polemiche sulla *Gerusalemme liberata*. Infine

---

<sup>22</sup> N. d. t.: Il termine latino *fabula*, favola, indica nella critica letteraria il racconto e gli elementi che lo costituiscono.

<sup>23</sup> N. d. t.: Su Scaligero v. anche cap. 5.4, p. 713.

<sup>24</sup> N. d. t.: "Imitare la fabula".

<sup>25</sup> N. d. t.: "Insegnare la fabula".

<sup>26</sup> N. d. t.: ORAZIO, *Ars poetica*, v. 333: «I poeti vogliono o giovare o divertire».

<sup>27</sup> N. d. t.: Ossia sostituendo "o – o" con "e – e", e cioè: "sia giovare che dilettere".

la teoria servì a giustificare, ancora una volta, l'edonismo: nelle *Considerazioni in difesa di Dante* (1583)<sup>28</sup> di Belisario Bulgarini (1539-1619), la realtà autonoma dell'opera d'arte è interpretata come se arte e letteratura fossero meri giochi di immaginazione, per nulla seri; allora non c'è pericolo di seduzione dei sensi da parte dell'arte, e anche le invenzioni lascive sono inoffensive, nella misura in cui il poeta non pensava di eccitare intenzionalmente la voluttà. Diviene ora possibile difendere non soltanto il giardino di Armida [566], ma anche l'eroticismo del *Pastor fido*<sup>29</sup>, la "poesia del bacio" e cose peggiori. Il secolo XVII è la grande epoca della poesia priapea, a volte composta da poeti devoti, come nel caso di Meynard. E' il trionfo dell'ipocrisia di poeti e scrittori, sempre minacciati dal moralismo dell'Inquisizione. Per altro verso, la medesima ipocrisia si giustifica davanti al tribunale, interpretando tutto in senso moralista. Lo stesso Petrarca, che durante il Rinascimento fu considerato il poeta dell'amore platonico, viene ora interpretato come poeta di allegorie religiose. Già nel 1549 Gelli, nelle sue lezioni fiorentine sul Petrarca, legge nel romanzo amoroso di Petrarca l'allegoria delle sue angustie religiose; il tomista Benedetto Varchi, nelle sue lezioni sullo stesso argomento del 1533, difende il medesimo punto di vista; e Ludovico Dolce, nella *Esposizione [Di M. Bastiano Erizzo] nelle tre Canzoni di M. Francesco Petrarca chiamate le tre sorelle* (1562) ci offre un'autentica ermeneutica teologica del poeta "trecentista". Alcuni spiriti più seri, tuttavia, non poterono conformarsi a ingenuità o ipocrisie del genere: pretesero di soddisfare sinceramente le esigenze imposte dal moralismo della Controriforma, videro messa in dubbio la loro ortodossia e caddero in uno stato di afflizione, di cui la follia del Tasso fu il caso estremo.

La poetica aristotelica della fine del XVI secolo è il tentativo di sfruttare un'estetica razionalista per i fini di una letteratura pseudoeroica e pseudoreligiosa, al servizio di un pubblico aristocratico che chiedeva divertimento ed eccitazione dei sensi; tentativo compiuto da poeti che sono degli ipocriti ingegnosi o dei malinconici afflitti. Con questa definizione concordano anche altri fatti della storia letteraria del XVII secolo. Si combatte la malinconia afflitta mediante un atteggiamento stoico; ma non è più lo stoicismo sereno, quasi allegro, di Lipsius o Montaigne, bensì lo stoicismo malinconico di Quevedo, stoicismo del soldato che fissa la morte e conserva la compostezza. Compostezza aristocratica, "contenance" è l'ideale dell'epoca. Quando non è possibile la realizzazione sincera di questo ideale, il secolo si ritiene soddisfatto delle apparenze, della rappresentazione teatrale, del "cerimoniale spagnolo", della *etiquette*. Per vincere le disarmonie tra facciata e contenuto si mobilitano tutti gli ingegni dell'estetica razionalista: arte e letteratura devono nascondere la realtà, rivestendola di metafore e arabeschi sempre nuovi, sempre inediti. Il talento letterario è considerato

---

<sup>28</sup> N. d. t.: *Alcune considerazioni sopra 'l Discorso di M. Giacompo Mazzoni fatto in difesa della Comedia di Dante*, Siena 1583.

<sup>29</sup> Sul *Pastor fido*, opera di G. B. Guarini si veda 5.3, p. 653.

intelligenza “ingegnosa” (per la prima volta compare il [567] termine “genio”, nel senso di capacità di inventare) e l’italiano Emanuele Tesauro, nel suo famoso *Cannocchiale Aristotelico* (1654), presenta mille ricette per nascondere un senso segreto nei “concetti” e nelle “acutezze” di motti, iscrizioni, emblemi, pantomime; la parola “aristotelico” nel titolo dell’opera è molto significativa<sup>30</sup>. Ma lo sforzo supremo di dominare in modo razionalista la lingua si cristallizza nella fondazione di istituzioni autorizzate a stabilire norme di razionalizzazione della lingua. Le accademie sembrano poco barocche e più classiciste; tuttavia, il progetto dell’*Académie Française* venne ideato da quel capo dei *précieux* che era il marinista Chapelain<sup>31</sup>.

Questi elementi spiegano le caratteristiche, sempre antitetiche, della letteratura barocca: eroismo esaltato e stoicismo malinconico, religiosità mistica o ipocrita e sensualità brutale o dissimulata, rappresentazione solenne e crudeltà sadica, linguaggio estremamente figurativo e naturalismo grossolano.

Tutto ciò messo assieme pare una caricatura grandiosa della mentalità medievale, o piuttosto un ritorno all’“Autunno del Medioevo”. In effetti, negando e rinnegando il Rinascimento, il Barocco riprende la strada del XV secolo. Il cerimoniale complicato della corte di Borgogna ricompare come “cerimoniale spagnolo”, che partendo da Madrid conquista tutte le corti d’Europa. L’ossessione del XV secolo per l’immagine della morte, la sua sensualità brutale e sadica, il gusto per le allegorie complicate e le metafore ermetiche: tutto questo ritorna. Nel secolo XVII esisteva in Europa un solo paese nel quale la tradizione del gotico *flamboyant* era ancora viva: la Spagna. El Greco, non compreso in Italia, si ritrova come a casa propria in Spagna, che riconosce nel pittore bizantino certe caratteristiche di Roger van der Weyden e Luis Morales. E’ difficile spiegare i motivi di questa sopravvivenza. Non si ammettono ipotesi precipitose, come quella secondo cui il Rinascimento spagnolo sarebbe stato appena un fenomeno superficiale, o quella secondo la quale il Rinascimento spagnolo sarebbe stato schiacciato in maniera così completa dalla Controriforma che sarebbe rimasta viva soltanto l’ultima tradizione medievale. Molto più convincente è [568] l’ipotesi di Hatzfeld: il Barocco costituisce una qualità permanente del carattere spagnolo<sup>32</sup>. L’eroismo esaltato di fronte al destino ([*El cerco de*] *Numancia* di Cervantes, Calderón) si incontra già nella *Farsaglia* dello spagnolo Lucano; lo stoicismo barocco si può trovare nello spagnolo Seneca, e, cristianizzato, nello spagnolo Prudenziolo; il precursore dei grandi mistici è, nel secolo IV, l’eretico spagnolo Priscilliano, “una specie di Don Chisciotte spirituale”. Aspirazioni tanto grandi esigevano,

---

<sup>30</sup> B. CROCE: *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián*. in: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’Estetica italiana*, Bari, 1910.

<sup>31</sup> A. FABRE, *Chapelain et nos deux premières académies*, Paris, 1890.

<sup>32</sup> H. H. HATZFELD, *El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII*, in “Revista de filología hispánica”, III/1, 1941; H. GOBLIANI, *Il barrochismo in Seneca e in Lucano*. Messina, 1938; H. HATZFELD: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, 1966.

secondo Hatzfeld, un linguaggio smisurato, esigenza nella quale risiede il germe del manierismo linguistico: lo spagnolo San Isidoro di Siviglia è il creatore di un'etimologia fantastica che scopre relazioni segrete tra le parole; e Raimondo Lullo, ne *Los cent noms de Déu*, è già un "gongorista". Il Barocco spagnolo è una reazione nazionale contro l'umanesimo internazionale degli italiani e degli italianizzanti. Forse si tratta di un'evasione di fronte alla sconfitta politico-militare della Spagna alla fine del XVI secolo; si spiegherebbe così la coincidenza della decadenza politica e sociale con l'apogeo dell'evoluzione letteraria: il teatro sul tipo di *La vida es sueño*, la "novella del disinganno" sul tipo del *Don Chisciotte*, e, dall'altra parte della barricata, la satira sociale del romanzo picaresco sono sintomi di quella condizione di spirito.

Il Barocco spagnolo conquistò l'intera Europa. Nella critica moderna l'ultima opposizione al concetto di Barocco come stile letterario è venuta da Benedetto Croce, che finì per reintrodurre l'identificazione tra "Barocco" e "cattivo gusto"<sup>33</sup>. Ma Paul Hazard<sup>34</sup> gli fece notare assai bene che il Barocco internazionale non può essere giudicato dal punto di vista della letteratura italiana del XVII secolo che si trova, in rapporto ai secoli italiani precedenti, in condizioni di declino, e in rapporto alla letteratura spagnola è soltanto un ramo secondario del Barocco internazionale. L'Italia barocca è una colonia spagnola, governata spiritualmente da un'associazione spagnola, [569] la Compagnia di Gesù. L'*Agudeza y arte de ingenio* (L'acutezza e l'arte dell'ingegno, 1648) di Baltazar Gracián (1601-1658) precede il *Cannocchiale Aristotelico* di Emmanuele Tesauro<sup>35</sup>. I tentativi di interpretazione del Petrarca in senso religioso corrispondono ai tentativi più numerosi degli spagnoli di "tradurre" le espressioni erotiche delle poesie in linguaggio religioso, le "*versiones a lo divino*"<sup>36</sup>; Sebastián de Córdoba Sazedo arrivò a pubblicare *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (Le opere di Boscán e Garcilaso tradotte in materie cristiane e religiose, 1575); Calderón trasformò un gran numero delle sue opere profane in "*autos sacramentales*"<sup>37</sup>. Quando Tasso scelse come tema del suo poema un'impresa comune delle nazioni cristiane a vantaggio di un fine religioso obbediva ai disegni dell'imperialismo spagnolo, che si riteneva il difensore della fede cattolica nel mondo intero.

Imperialismo spagnolo e propaganda gesuitica diffusero l'arte e la letteratura barocche in tutte le regioni che vennero riconquistate dalla Controriforma. L'Austria e la Germania meridionale, il Belgio e la Polonia sono barocche; un altro centro è l'America latina<sup>38</sup>. Si è già affermato che il

---

<sup>33</sup> B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929.

<sup>34</sup> P. HAZARD, *Benedetto Croce, Storia dell'età barocca in Italia*, in "Revue de Littérature Comparée", XI/gennaio 1931.

<sup>35</sup> Cfr. n. 29.

<sup>36</sup> N. d. t.: Versioni divine, versioni religiose.

<sup>37</sup> N. d. t.: Drammi sacri.

<sup>38</sup> Sacheverell SITWELL, *Southern Baroque Art*, London, 1924.

Barocco è lo stile proprio della Controriforma<sup>39</sup>; questa ipotesi è abbastanza seducente, ma non è accettabile, perché ignora le influenze spagnole al di là delle frontiere della Controriforma e l'esistenza di focolai barocchi nei paesi protestanti.

Esiste un barocco protestante. La priorità degli studi sull'argomento spetta, ancora una volta, al precursore Alois Riegl, che dimostrò le origine barocche della grande pittura olandese del XVII secolo<sup>40</sup>; dopo i lavori di F. Schmidt-Degener si parla già, senza imbarazzo, dello "stile barocco di Rembrandt". Lo stile barocco della letteratura olandese dell'epoca non può essere ignorato. Huizinga caratterizza la civiltà olandese come sintesi e "compromesso" tra una civiltà erasmiana, borghese e democratica, e la corrente internazionale, barocca<sup>41</sup>. Non [570] si possono disconoscere gli elementi barocchi in poeti religiosi come Revius e Luyken<sup>42</sup>. Nella Germania protestante esistono opere barocche in abbondanza: la chiesa di Bückeberg e l'edificio del consiglio municipale di Brema precedono cronologicamente le grandi architetture barocche della Germania meridionale, cattolica. Nelle università di Wittenberg e Helmstaedt, fortezze del luteranesimo marcatamente ortodosso, si insegnava la filosofia del gesuita spagnolo Suárez, e Paul Althaus trovò nella letteratura edificante luterana tracce inconfondibili della letteratura gesuitica<sup>43</sup>.

La Spagna barocca si contrappone a due avversari che alla fine la sconfiggeranno: la Francia e l'Inghilterra, e quest'ultima è protestante. Esiste tuttavia un barocco inglese che è, in parte, d'ispirazione spagnola. Il fatto che i poeti che scrissero durante i regni di Elisabetta I e di Giacomo I (in guerra permanente contro la Spagna cattolica, che era odiata da tutta la nazione inglese) avessero studiato e tradotto assiduamente le opere della letteratura spagnola, traendone ispirazione, appare sorprendente; e tuttavia è un fatto.

Le relazioni letterarie tra Inghilterra e Spagna nel XVII secolo sono stette; del resto, sono già state studiate molto bene<sup>44</sup>, e tuttavia non si è ancora arrivati a una comprensione perfetta della loro natura, cosa che rende necessario riconsiderare il problema. Si osserva, innanzitutto, l'utilizzo frequente di fonti spagnole nel teatro elisabettiano e giacobiano<sup>45</sup>. Middleton ricava una *Spanish Gipsy* da *La Gitanilla* del Cervantes; il suo *Changeling*, una delle opere più importanti del teatro inglese, si ispira in parte alla traduzione che Leonard Digges fece di un romanzo spagnolo, il *Poema trágico del español Gerardo y Desengaño del amor lascivo*, di Gonzalo de Céspedes y Meneses. Lo stesso romanzo fornì l'intreccio allo *Spanish Curate* di John Fletcher, che pure utilizzò diverse

---

<sup>39</sup> W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

<sup>40</sup> A. RIEGL, *Das holländische Gruppenportraet*, in "Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses", XXIII, Wien, 1902).

<sup>41</sup> J. HUIZINGA, *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*, Jena, 1933.

<sup>42</sup> G. E. VAN ES, *Baroke lyrick van protestantsche dichters*, Haarlem, 1946.

<sup>43</sup> E. LEWALTER, *Spanisch-jesuitische und deutsch-lutheranische Metaphysik des 17. Jahrhunderts*, Hamburg, 1935.

<sup>44</sup> J. FITZMAURICE-KELLY, *The Relations between Spanish and English Literature*, Liverpool, 1910.

<sup>45</sup> R. GROSSMAN, *Spanien und das elisabethinische Drama*, Hamburg, 1920.

novelle del Cervantes: in *The Chances*, *El celoso extremeño*; in *Rule a Wife and Have a Wife*, *El casamiento Engañoso*; nella *Queen of Corinth*, [571] la [Novela de la] *Fuerza de la Sangre*; nel *Love's Pilgrimage*, *Las dos doncellas*. Il successo delle *Novelas ejemplares* fu grande tra i drammaturghi inglesi: Massinger trasse la *Very Woman* dall'*Amante Liberal*, e conobbe anche il teatro di Cervantes, servendosi del *Viejo Celoso* in *The Fatal Dowry* e di *Los Baños de Argel* in *The Renegado*. Vanno menzionati, infine, i prestiti dal *Don Lope de Cardona* di Lope de Vega per il *Young Admiral* di Shirley e dal *Castigo del penseque* di Tirso de Molina per *The Opportunity* dello stesso autore inglese. Questi i risultati, un po' magri, ai quali era pervenuta la "letteratura comparata" con i suoi metodi, più o meno antiquati, di comparazione delle trame. Si potrebbe obiettare che Shakespeare abbia utilizzato solo una volta una trama spagnola, in *The Two Gentlemen of Verona*, e in particolare un episodio della *Diana Enamorada* di Montemayor, mentre Chapman e Ben Johnson non ne fecero mai uso. La conclusione sarebbe che Shakespeare, Chapman e Johnson, poeti rinascimentali, preferivano intrecci italiani, mentre Fletcher, Massinger e Shirley, che appartenevano alla seconda fase del teatro inglese, già subivano influenze spagnole, barocche. Ma John Webster e John Ford, più "barocchi" degli autori in precedenza menzionati, non rivelano influenze spagnole, vale a dire le influenze manifeste delle trame prese in prestito, per quanto ne ricevano altre, più sottili e più importanti. La storia del grande teatro inglese, da Kyd a Shirley, è la storia dell'assimilazione del modello di tutto il teatro barocco: Seneca<sup>46</sup>. Il furore retorico delle tragedie della vendetta del drammaturgo romano, che appare in modo rozzo in *Spanish Tragedy* e in *Titus Andronicus*, si affina sempre più in *King Richard III*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Revenger's Tragedy*, per poi trasformarsi, in *Bussy d'Ambois*, *Triumph of Death*, *The Changeling*, *The Cardinal*, nella tragedia di personaggi cupi e disperati, vittime di cortigiani intriganti e diplomatici diabolici in un ambiente criminale. L'atmosfera di questi drammi è la stessa delle tragedie italiane del Cinquecento e di quelle francesi anteriori al 1630. La resistenza stoica degli eroi contro il destino e la poesia malinconica della loro disperazione sono tutte cose tipicamente barocche; possono essere caratterizzate come tipicamente spagnole solo se consideriamo, alla maniera barocca, che il modello imitato, Seneca, era spagnolo.

[572] Lo stesso Seneca sta, del resto, al centro di un'altra tendenza importante della letteratura barocca: l'abbandono definitivo del modello ciceroniano nella prosa, in favore di altri modelli, Seneca e Tacito<sup>47</sup>. La prosa seneciana e tacitiana diviene caratteristica del Barocco.

---

<sup>46</sup> R. LEBÈGUE, *Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale au XVIIe et XVIIIe siècles*, in "Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte", edito da K. Wais. Tübingen, 1951.

<sup>47</sup> M. W. CROLL, *The Baroque Style in Prose*. in "Studies in English Philology, Miscellany for F. Klaeber", Minneapolis, 1929); G. WILLIAMSON, *The Senecan Amble, A Study in Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago, 1952.

Nell'epoca della Controriforma, quando non si osa più citare Machiavelli, Tacito serve anche quale fonte di assiomi politici machiavellici<sup>48</sup>. E questo fatto richiama alla mente lo strano avversario degli eroi malinconico-stoici del teatro inglese: l'intrigante infernale, il *villain*. I drammaturghi definiscono "machiavellica" la sua "politica". Tuttavia la conoscenza che i drammaturghi inglesi potevano avere di Machiavelli è dubbia<sup>49</sup>: il *Principe* fu tradotto [in inglese] solo nel 1640, due anni prima della chiusura dei teatri inglesi ad opera dei puritani. Le idee del Segretario Fiorentino erano conosciute solo attraverso fonti poco sicure, la principale delle quali era una confutazione: il *Discours sur les moyens de bien gouverner, et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté. Contre Nicholas Machiavel Florentin* (1576)<sup>50</sup>, di Innocent Gentillet, tradotto in inglese da Simon Paterycke nel 1602. Gli inglesi non conoscevano Machiavelli: conoscevano soltanto la leggenda odiosa degli antimachiavellici. Questa leggenda ebbe origine dall'odio degli ugonotti francesi verso la regina Caterina de Medici, che essi consideravano discepolo di Machiavelli; ma i grandi divulgatori dell'antimachiavellismo furono i gesuiti Antonio Possevino (*De Machiavelli etc. quibusdam scriptis*, 1592)<sup>51</sup> e Pedro de Ribadeneira (*De Religione et virtutibus Principis Christiani adversus Machiavellum*, Sulla religione e le virtù del principe cristiano, contro Machiavelli, 1597). In questi libelli latini, letti in tutta l'Europa, si trova il grande *villain*, che si incarnò anche in un altro personaggio odiato dai gesuiti: Antonio Pérez, il fuggiasco segretario del re Filippo II, celebre e temuto perché ritenuto capace di intrighi diabolici.

[573] Nel linguaggio gongorista di Antonio Pérez, o meglio dell'Antonio Pérez della leggenda, si esprimevano i *metaphysical poets*: quello per celare importanti segreti e rivellarli per metà con allusioni metaforiche, gli altri per compiere un tentativo, molto barocco, di mettere insieme sensualità ardente e devozione afflitta. E' il caso di Donne. La situazione si chiarisce nel caso di Crashaw, che si convertì al cattolicesimo e celebrò Santa Teresa, e in quello di Vaughan, anglo-cattolico *ante litteram*, che includeva tra i suoi libri prediletti il *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea* di Antonio Guevara; alla fine, il barocco inglese ritorna alle sue origini remote<sup>52</sup>. In confronto ai *metaphysical poets* Milton ci si presenta come un classicista alla maniera italiana, puritano e sostenitore della democrazia borghese. Ma non va molto d'accordo con i suoi compagni d'opposizione: ai puritani non piace la poesia rinascimentale, preferiscono le grida inarticolate dei *meetings* religiosi oppure la satira antiaristocratica; il *Lazarillo de Tormes*, tradotto nel 1586 da David Rowland, e il *Don Chisciotte*, tradotto nel 1612 (vale a dire subito dopo la pubblicazione

<sup>48</sup> G. TOFFANIN, *Machiavelli e il tacitismo*, Padova, 1921.

<sup>49</sup> E. MEYER, *Machiavelli and the Elisabethan Drama*, Weimar, 1897; M. PRAZ, *The Flaming Heart*, New York, 1958.

<sup>50</sup> N. d. t.: Discorso sui mezzi per ben governare e mantenere in buona pace un regno o un altro principato. Contro Nuccolò Machiavelli fiorentino.

<sup>51</sup> N. d. t.: *Iudicium de Nuae militis Galli, Ioannis Bodini, Philippe-Mornaei et Nicolai Machiavelli quibusdam scriptis*, Roma, 1592. II edizione Lione, 1593.

<sup>52</sup> T. O. BEACHCRAFT, *Crashaw and the Baroque Style*, in "Criterion", XIII, 1934.

dell'originale) da Thomas Shelton, ebbero un successo molto grande. Sullo sfondo delle angustie e delle volgarità dell'epoca, la figura di Milton spicca come quella di un pomposo aristocratico del Barocco in un ritratto chiaroscuro. Certi critici considerano Milton un poeta barocco<sup>53</sup>: la differenza tra lui e i "metafisici" non sarebbe così grande, o piuttosto sarebbe meno decisiva<sup>54</sup>; Milton sarebbe un "barocco borghese" stranamente somigliante, stilisticamente, al classicismo francese<sup>55</sup>.

Una volta dimostrata e ammessa l'esistenza di un Barocco protestante in Inghilterra, l'isolamento della letteratura classicista francese rispetto alle letterature barocche del XVII secolo diventa un problema più urgente di prima. Per risolverlo c'era solo un'ultima possibilità, una soluzione violenta: affermare la natura essenzialmente barocca dello stesso classicismo francese.

[574] Il fatto che il classicismo costituisca una caratteristica permanente dello spirito francese non può essere negato. Ma questo non esclude la possibilità di "invasioni" barocche. All'inizio dell'epoca classica sta *Le Cid* (1636) di Corneille, basato su *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro; alla fine di quell'epoca sta il *Gil Blas* (1715) di Lesage, basato (per quanto in maniera molto libera) sul *Marcos de Obregón*, de Espinel: nel primo caso un dramma eroico [spagnolo] e nel secondo un romanzo picaresco [spagnolo]. Il "male" viene, come dappertutto, dalla Spagna. Ma tra quelle due date, la letteratura francese appare interamente francese e interamente classica, in perfetto accordo con l'architettura e i giardini di Versailles. Tutti hanno presenti le parole di Taine: «*ces parterres rectangulaires et ces promenades géométriques offrent des salons en plein air. L'architecture sèche et noble s'aligne avec la tenue, la gravité et la magnificence officielle d'un courtisan... Violà les alentours de Racine*»<sup>56</sup>. Oggi quell'accordo ci appare meno preciso. Nel 1648 venne fondata l'*Academie de Peinture et de Sculpture* e nel 1666, come complemento, l'*Academie de France* a Roma. Ma la Roma del 1666 non era la Roma classica: era la capitale dell'arte barocca<sup>57</sup>. Il maggiore artista francese, Nicolas Poussin, si formò in Italia; studi accurati hanno verificato influenze mariniste nei suoi temi<sup>58</sup>. L'aspetto delle grandi costruzioni parigine del XVII secolo non è inequivocabilmente classico; nei dettagli e nella "intenzione", secondo l'espressione di Riegl, la chiesa della Sorbonne, la chiesa Val-de-Grâce e l'Institut de France sono meno distanti dal barocco romano di quanto di pensi<sup>59</sup>. Sulle qualità barocche del maggiore scultore francese

---

<sup>53</sup> W. SYPHER, *The Metaphysicals and the Baroque*, in "Partisan Review", Winter 1944.

<sup>54</sup> E. M. W. TILLYARD, *The Metaphysicals and Milton*, London, 1956

<sup>55</sup> G. DE REYNOLD, *Le XVII.e Siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944; H. HATZFELD, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures*, in "Comparative Literature", 1/2 1949.

<sup>56</sup> N d. t.: «I giardini rettangolari e i viali geometrici offrono saloni all'aria aperta. L'architettura sobria e nobile si adegua al contegno, alla gravità e alla magnificenza ufficiale di un cortigiano... Ecco l'ambiente di Racine».

<sup>57</sup> N. PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940.

<sup>58</sup> H. MOSCHETTI, *Dell'infusso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin*, in Atti del Congresso Internazionale di Roma, 1912 (relazione di H. Lemonnier in "Journal des Savants", 1919).

<sup>59</sup> A. E. BRINCKMANN, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, 5.a. ed., Frankfurt, 1927.

dell'epoca, Pierre Puget, nessuno ha mai avuto dubbi. Gli occhi moderni, più abituati alle varietà dello stile barocco, percepiscono l'elemento di devozione spagnola nei quadri della vita di San Bruno di Eustache Lesueur. C'è qualcosa di El Greco nello sfondo scuro del quadro della *Crocifissione* di Philippe de Champagne, che era, del resto, il ritrattista severo di "ces [575] messieurs" di Port Royal. D'altro canto, il realismo campestre dei fratelli Le Nain si avvicina di più al realismo degli olandesi di quello del *vrai* (vero) de Boileau, e gli effetti di "chiaroscuro" di Georges de la Tour non lasciano spazio a dubbi. Per finire, l'artista più fantastico, più stravagante del secolo è francese: Jacques Callot.

Di questi fenomeni, molti appartengono all'epoca di Luigi XIII, che è certamente barocca. E' l'epoca del preziosismo, dell'Hôtel de Rambouillet, di Voiture e Chapelain, quando la Francia è invasa dai generi della letteratura barocca: epopea eroica o sacra, epopea eroicomica, romanzo picaresco. Ciò che provoca un senso di stranezza, tuttavia, è il fatto che l'inizio del classicismo è sempre datato a partire dalla riforma della poesia ad opera di Malherbe ("enfin Malherbe vint"<sup>60</sup>) tra il 1600 e il 1610, mentre l'Hôtel de Rambouillet, il centro dei *précieux*, venne aperto dopo quella riforma, nel 1617. E lo stesso Malherbe non fu sempre così asciuttamente classico come si pensava<sup>61</sup>. Per altro verso, la fine del preziosismo e l'inizio della "vera epoca classica" sono segnati dalla fondazione dell'*Académie française* nel 1634-35. Ma chi partecipò attivamente a questa realizzazione fu Chapelain, il capo dei *précieux*, che ideò anche il *Dictionnaire de l'Académie*. E lo stesso Chapelain scrisse nel 1630 la *Lettre sur l'art dramatique* (Lettera sull'arte drammatica), introducendo in Francia la regola pseudo-aristotelica delle tre unità drammatiche; per il suo aristotelismo Chapelain appartiene al Barocco, per il suo accademismo all'epoca classica. Il preziosismo del linguaggio e lo sforzo di creare una lingua accademica ad uso dell'élite letteraria sono cose differenti, ma non opposte. Tra preziosismo e classicismo non esiste l'incompatibilità assoluta che Boileau e Molière proclamarono<sup>62</sup>. Le frontiere scompaiono. La cronologia letteraria del XVII secolo francese non è molto chiara. E' necessario procedere come gli astronomi, che eliminano una dopo l'altra le influenze perturbatrici dei corpi celesti vicini per calcolare la curva "pura" dell'orbita di un pianeta.

Questo metodo è faticoso, ma sicuro: classificare i drammaturghi francesi del XVII secolo in base all'anno di nascita e verificare [576] i loro prestiti dal teatro spagnolo<sup>63</sup>. Per semplificare l'elenco, si citano tra parentesi le fonti spagnole delle opere francesi.

---

<sup>60</sup> N. d. t.: "Infine venne Malherbe", da un verso di Boileau.

<sup>61</sup> R. LEBÈGUE, *Les 'Larmes de Saint Pierre', de Malherbe, poème baroque*, in "Revue des Sciences Humaines", luglio - dicembre 1949.

<sup>62</sup> J. E. FIDAO-JUSTINIANI, *L'esprit classique et la préciosité*, Paris, 1914.

<sup>63</sup> A. MOREL FATIO, *L'Espagne en France*, in "Études sur l'Espagne", 1.a serie, 2.a ed., Paris, 1895; E. MARTINENCHE, *La comédie espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, 1900.

Di Alexandre Hardy (nato nel 1570) sono da notare: *Cornélie* (*Señora Cornelia* di Cervantes), *La force du Sang* (*La Fuerza de la Sangre* di Cervantes), *La belle Égyptienne* (*La gitanilla* di Cervantes). Cervantes (*El amante liberal*) è sfruttato anche da George Scudéry (nato nel 1601) nell'*Amant libéral*. Subito dopo viene Pierre Corneille (nato nel 1606) con *Le Cid* (*Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro), *Le menteur* (*La verdad sospechosa* di Ruiz de Alarcón), *Suite du menteur* (*Amar sin saber a quién* di Lope de Vega). Jean Rotrou, che nacque nel 1609, è uno dei maggiori utilizzatori della letteratura spagnola: *Les Deux Pucelles* (*Las dos doncellas* di Cervantes), *L'heureux naufrage* (*Naufragio prodigioso* di Lope de Vega), *Baque d'oubli* (*Sortija del olvido* di Lope de Vega), *Laure persécutée* (*Laura perseguida* di Lope de Vega), *Heureuse constance* (*Poder vencido* di Lope de Vega), *Saint-Genest* (*El verdadero fingido* di Lope de Vega), *Don Bernardo de la Cabrera* (*Adversa fortuna de don Bernardo de la Cabrera* di Mira de Amescua), *Bélisaire* (*Ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario* di Mira de Amescua), *Venceslas* (*No hay ser padre siendo Rey* di Francisco de Rojas). Mentre questi drammaturghi preferiscono il tema romanzesco, altri badano più all'aspetto comico. Paul Scarron (nato nel 1610) importa dalla Spagna *Le gardien de soi-même* (*Alcaide de si mismo* di Calderón), *La fausse apparence* (*No siempre lo peor es cierto* di Calderón), *Dom Japhet d'Arménie* (*Entre bobos anda el juego* di Francisco de Rojas), *L'écolier de Salamanque* (*Obligados y ofendidos* di Francisco de Rojas); il *Jodelet duelliste*, di Scarron, è composto da due commedie di Rojas: *Traición busca castigo* e *No hay amigo para amigo*. Per finire, Antoine Montfleury (nato nel 1611) prende dalla Spagna *La dame médecin* (*El amor médico* di Tirso de Molina) e *La fille capitaine* (*La dama capitán* di Diego e José de Figueroa y Córdoba).

Dopo una pausa di una generazione, appare Thomas Corneille (nato nel 1625), fratello del grande Pierre Corneille. Imitando l'esempio di [577] Rotrou, questo rivale di Racine trae tutto il suo teatro da fonti spagnole:

*La dame invisible* (*Dama duende* di Calderón), *Le feint astrologue* (*El astrólogo fingido* di Calderón), *Les illustres ennemis* (*Amar después de la muerte* di Calderón), *Le Geôlier de soi-même* (*Alcaide de si mismo* di Calderón), *Le galant doublé* (*Hombre pobre todo es trazas* di Calderón), *Engagement du hasard* (*Empeños de un Acaso* di Calderón), *Don Bertrand de Cigarral* (*Entre bobos anda el juego* di Francisco de Rojas), *Le charme de la voix* (*Lo que puede la aprehensión* di Moreto), *Le baron d'Albitrac* (*La tía y la sobrina* di Moreto), *Comtesse d'Orgueil* (*Señor de Buenas Noches* di Cubillo). I prestiti di Molière sono privi di importanza, e in Racine non esistono influenze spagnole. Ma Philippe Quinault (nato nel 1635) sfrutta ancora la miniera: *Le docteur de verre* (*Licenciado Vidriera* di Cervantes), *Le fantôme amoureux* (*El galán fantasma* di Calderón), *L'amant indiscret* (*El escondido y la tapada* di Calderón).

Questo capitolo della letteratura comparata (noioso, ma della massima importanza per farsi un'idea del dominio universale della letteratura spagnola a quell'epoca) rivela due fasi dell'invasione spagnola, una intorno al 1635 e l'altra intorno al 1670. Il risultato è confermato dagli studi di Lanson sulle traduzioni di opere spagnole in francese<sup>64</sup>. La prima ondata di traduzioni va dal 1615 al 1645, con un picco nel 1635. Il *Guzmán de Alfarache*, di Alemán, compare in traduzione nel 1600, e poi ancora nel 1610-20. Le *Novelas ejemplares* [di Cervantes] nel 1614, *Don Chisciotte* nel 1612, e *Persiles y Segismunda* due volte nel 1618. Il *Lazarillo de Tormes*, già tradotto nel 1598, ritorna nel 1615 seguito dal *Marcos de Obregón* nel 1618. Il gusto pastorale produce, nel 1624, una nuova traduzione della *Diana Enamorada* (già tradotta nel 1579 e nel 1587) e nello stesso anno una nuova traduzione dell'*Arcadia* di Lope de Vega. Le opere di Santa Teresa compaiono due volte, nel 1623-1630 e nel 1644. Nel 1633 esce una traduzione della *Celestina*, e nello stesso anno quelle del *Buscón* e dei *Sueños* di Quevedo. Le *Cartas* di Antonio Pérez, del 1642, arrivano un po' in ritardo, perché nel 1645 era già comparsa, quale rappresentante di un'altra Spagna, la prima traduzione di Gracián. La seconda fase è caratterizzata da nuove edizioni di opere che sembravano dimenticate o disprezzate dall'estetica [578] classicista (*Lazarillo*, 1653 e 1678, *Novelas Ejemplares*, 1655, Quevedo, 1667, *Don Chisciotte*, 1667) e, dall'altro lato, dalle traduzioni di San Giovanni della Croce nel 1650 e nel 1694, accompagnate da una nuova traduzione di Santa Teresa nel 1670, dal grande successo della *Guia de pecadores* di Fra Luis de Granada, tradotto due volte (1646-1651, 1658-1673), e da un'autentica moda di Gracián (1684, 1696). Nel momento delle grandi opere di Bossuet, Molière e Racine, il pubblico francese chiedeva i mistici, i picareschi e i concettisti spagnoli, e il maggior successo teatrale toccò, con ottantasei rappresentazioni, al *Timocrate* dello spagnoleggiante Thomas Corneille.

Il gusto del pubblico francese del XVII secolo era barocco. La letteratura classica lottò gagliardamente contro questo nemico, ma il perdurare della moda delle traduzioni e delle versioni dallo spagnolo rivela la precarietà dei trionfi accademici. La storia del classicismo francese è una storia di recidive: il nemico era all'interno. Un saggista dotato di spirito ha paragonato la geometria analitica di Descartes a una teoria dell'esorcismo: il filosofo contrappose la "croce delle coordinate" alla confusione dell'epoca per esorcizzarla. Il carattere cartesiano del classicismo francese non è indiscusso, al contrario: ma lo strumentalismo è una caratteristica comune al razionalismo di Descartes e al classicismo di Boileau. La filosofia di Descartes è prima di tutto un metodo; la sua opera principale si intitola *Discours de la méthode* (Discorso sul metodo, 1637). Il classicismo francese è anch'esso un metodo: serve a disciplinare gli equivoci del linguaggio, la confusione delle passioni, la corruzione del gusto tramite il pittoresco. Estetica naturalista e razionalista, gusto

<sup>64</sup> G. LANSON, *Rapports de la littérature française et de la littérature espagnole*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 1896, 1897, 1901.

impersonale, conformismo politico e religioso, moralismo: queste caratteristiche essenziali del classicismo francese sono strumenti di ascesi antibarocca, e c'è chi lo considera essenzialmente "anti": antirinascimentale, antiportestante, antibarocco<sup>65</sup>. Il nemico barocco sta all'interno del classicismo, nella sua stessa anima. Il classicismo francese non è realmente classico: pretende solo di esserlo. Il linguaggio colto, pieno di allusioni e reticenze, esige lettori altrettanto esperti di quelli della poesia marinista. La Versailles di Racine è meno classica di quanto pensava Taine<sup>66</sup>. E il linguaggio misurato di Racine mal nasconde le tracce di sensualità furiosa e [579] di misticismo ardente dei suoi personaggi; a volte la verità psicologica si rivela in quello che Spitzer chiama «il linguaggio notturno di Racine», esemplificato nel verso «*dérober au jour une flamme si noire*»<sup>67</sup>. La tensione tra le passioni represses e le rigide norme di espressione trova la sua soluzione nello stoicismo malinconico di La Rochefoucauld, nell'ascetismo erotico di Madame de Lafayette e in misura minore in quelle forme di auto-osservazione e di introspezione psicologica nelle quali i moralisti francesi rivaleggiano con i mistici spagnoli. Il percorso della letteratura inglese del XVII secolo si estende dalle tematiche di importazione spagnola alla formazione di personaggi barocchi, come nel caso del *villain*. Il percorso della letteratura francese della stessa epoca va dalle trame spagnole fino alla formazione di un modo di vedere il mondo che è barocco. E' una letteratura psicologica; e la psicologia minaccia sempre di distruggere l'equilibrio. Non si tratta di un secolo classicista interrotto da due fasi di invasione barocca: il classicismo costituisce l'interruzione antitetica che attenua il barocco, senza eliminarlo del tutto. Il barocco attenuato della fine del XVII secolo è il Rococò<sup>68</sup>.

Lo stile barocco è uno stile internazionale, che fu adottato dall'Europa intera. I suoi elementi venivano dalla Spagna, ma la Spagna non era più in grado di imporre uno stile. L'Europa lo accettò dappertutto perché il Barocco è espressione di una situazione spirituale e sociale più o meno identica dappertutto<sup>69</sup>. L'aristocrazia feudale perse definitivamente la funzione politica. La Chiesa cattolica, riformata dal Concilio di Trento, e le Chiese nazionali del protestantesimo investono lo stato di sanzioni divine. Ai poteri assoluti non sfugge l'economia: il mercantilismo può essere definito come il metodo di politica economica per porre termine alla grande crisi cominciata con le scoperte geografiche. L'aristocrazia, incapace di adattarsi alle nuove condizioni, viene soggiogata; la borghesia non è ancora capace di svolgere una funzione politica; nell'intervallo, lo stato assoluto

---

<sup>65</sup> V. VEDEL, *Deux classiques français, vus par un critique étranger*, Paris, 1925.

<sup>66</sup> G. ROHLFS, *Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung*, in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen", CLXVI, 1936.

<sup>67</sup> N. d. t.: Jean RACINE, *Phèdre* I, 3, «sottrarre al giorno una fiamma così nera»;

N. d. A.: L. SPITZER, *Die klassische Dämpfung in Racine's Stil*, in "Archivum Romanicum," XII, 1928, e XIII, 1929, riassunto in: *Romanische Stil- und Literaturstudien*, I, Marburg, 1931.

<sup>68</sup> F. SCHUERR, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig, 1928.

<sup>69</sup> F. BORKENAU, *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*. Paris, 1934.

dirige [580] l'economia. L'unico dei grandi stati europei che non riuscì a seguire questa evoluzione fu proprio la Spagna. In retrospettiva, la Spagna del XVII secolo pareva agli storiografi lo stato più assoluto di tutti; in verità, il potere regio era abbastanza limitato dalle autonomie regionali, alle quali soltanto i Borboni metteranno termine nel XVIII secolo. Di ciò risente l'economia. La *Casa de Contratación* di Siviglia è una soluzione imperfetta al problema; il vagabondaggio "individualista" che si riflette nel romanzo picaresco è un sintomo tra gli altri. L'Inghilterra conclude la crisi con i *Navigation Acts* del 1651 e del 1660. La Francia la segue immediatamente, con le tariffe doganali di Colbert nel 1664 e nel 1667; il mercantilismo è il più grande servizio (per quanto fosse una concessione) che lo stato assoluto presta alla borghesia. La rivoluzione inglese del 1688 sembra più radicale, ma non è meno borghese della riforma amministrativa di Luigi XIV. Saint-Simon aveva una certa ragione nel definire Luigi XIV «*un grand roi bourgeois*»<sup>70</sup>.

Contro tutte le apparenze, lo stato assoluto del XVII secolo è al servizio della borghesia nascente. Per usare un'espressione di Spengler, si tratta di una pseudomorfosi: contenuto borghese in forma aristocratica. L'aristocrazia può ancora approfittare della situazione vivendo come parassita della regalità; riesce ancora a imporre il suo stile di vita. Il secolo ha un'aria aristocratica. L'autorità reale si trova nelle mani dello stato, immensamente accresciuta dalla sanzione ecclesiastica e dai poteri economici. In base a un'esperienza sociologica, il consolidamento dell'autorità produce una separazione delle classi. Nel XVII secolo l'opposizione tra aristocrazia e borghesia va accentuandosi sempre più. Il fenomeno si riflette nella letteratura. La letteratura barocca è più uniforme di quanto si pensava nell'Europa intera, indipendentemente dalle frontiere nazionali e religiose; ma non è omogenea nella sua struttura interna, perché è costituita da due "classi letterarie" opposte: la classe aristocratica e la classe borghese intellettuale<sup>71</sup>. Queste "classi letterarie", per altro, non sono del tutto identiche alle classi sociali dalle quali prendono il nome: sono termini che vanno intesi *cum grano salis*.

La letteratura aristocratica vive delle ricchezze di una classe oziosa e parassitaria che aveva perso la sua funzione sociale. Si accentua il fenomeno della [581] *conspicuous consumption* (Veblen), dell'ostentazione internazionale, e ciò in tutti i settori nei quali predomina il modo di vivere aristocratico. Le cerimonie ecclesiastiche si rivestono di una pompa mai vista. L'arte è intesa, secondo le dottrine aristoteliche dell'edonismo inoffensivo, come finzione gratuita, senza responsabilità di fronte alla realtà; si necessita, per provare piacere, di stimoli sempre nuovi forniti dalla lascivia o dalla sottigliezza linguistica. L'eroismo aristocratico diviene tanto più retorico quanto più le spade dei cavalieri si trasformano in spadini da cortigiani. Perfino l'idillio pastorale segue l'evoluzione verso la teatralità: il romanzo pastorale è sostituito dal dramma pastorale.

---

<sup>70</sup> N. d. t.: «Un gran re borghese».

<sup>71</sup> G. ZONTA, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, cap. 2, Torino, 1932.

Il teatro è al centro della civiltà barocca, dell'epoca di Shakespeare, Calderón e Racine. Verso il teatro convergono tutti i desideri di ostentazione sontuosa, di trasfigurazione della realtà in illusione, di costruzione di un mondo d'arte al di fuori del mondo materiale. Gli studi più dettagliati sul teatro barocco di cui già disponiamo danno a stento un'idea dell'ingente sforzo teatrale dell'epoca: del fortissimo interesse popolare per le opere di Lope de Vega e Shakespeare, della passione teatrale della *cour et ville*<sup>72</sup> di Versailles, del lusso delle rappresentazioni ufficiali di Madrid, Vienna e Monaco. Tutte le arti (letteratura, musica, pittura, scultura, architettura e le "arti meccaniche" delle macchine teatrali) servono allo scopo di realizzare il mondo drammatico. E per tale fine l'arte teatrale passa attraverso un'evoluzione profonda<sup>73</sup>. Il palco dei *Misteri* medievali stava nel mezzo delle piazze delle città; gli spettatori vedevano gli avvenimenti rappresentati da tutti i lati, come fossero avvenimenti reali, e di fatto gli spettatori medievali erano coinvolti nell'azione del palco, nel dramma della redenzione che li riguardava da vicino. Nel teatro del Rinascimento si rappresentano le commedie di Plauto e Terenzio e dei loro imitatori moderni; gli spettatori non partecipano più all'azione, e tuttavia potrebbero parteciparvi: personaggi e atteggiamenti, sul palco e fuori, sono gli stessi. Per questo il palco e la platea sono separati, ma si trovano quasi allo stesso livello, di modo che lo spazio degli attori e quello degli spettatori sono comuni. È questo l'aspetto del famoso Teatro Olimpico di Vicenza, che Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi costruirono tra il 1580 e [582] il 1584. Pochi decenni dopo il Teatro Farnese di Parma, costruito tra il 1619 e il 1628 da Giovanni Battista Aleotti, presenta un aspetto differente. Lo spirito aristocratico del Barocco non sopporta quella "identificazione"; palco e platea sono del tutto separati: qua, il mondo reale degli spettatori, là il mondo irreali dell'illusione teatrale. L'invenzione che rende possibile la separazione completa è la prospettiva teatrale. Le strade e le case che costituivano lo sfondo del teatro del Palladio erano ancora praticabili; nel teatro dell'Aleotti sono già dipinte, e soltanto mediante la prospettiva danno l'illusione della materialità. Possibilità di prospettiva teatrale sono le macchine complesse che nel teatro spagnolo e in quello dei gesuiti producevano ogni specie di effetto tecnico, al punto che quel teatro poteva finalmente fare a meno della parola trasformandosi in melodramma, pantomima e balletto. Nel teatro classico francese, meno sontuoso, la lingua colta e le buone maniere nel comportamento degli attori producono effetti simili. Nel teatro inglese, infine, che adottò la prospettiva illusionistica solo nella seconda metà del XVII secolo, la funzione di separazione è svolta solo da uno strumento di alto livello artistico, di cui neppure i drammaturghi più popolari fecero mai a meno: il verso.

Il teatro spagnolo e quello dei gesuiti si servono delle loro macchine per estendere le possibilità dell'azione fino all'estremo limite dell'immaginazione; il palco rappresenta l'intero Cosmo, è il

---

<sup>72</sup> N. d. t.: Corte e città.

<sup>73</sup> W. FLEMMING, *Das schlesische Kunstdrama*, Leipzig, 1930; R. ALEWYN, *Das grosse Welttheater*, Hamburg, 1959.

“*Gran teatro del mundo*”<sup>74</sup>. L’ideologia che ispira questo teatro barocco è la filosofia religiosa della Controriforma: il mondo è illusione e inganno, e la vita è un sogno. E’ il pessimismo che si ritrova anche alla base del teatro di Racine e Shakespeare e che rivela queste due espressioni differenti come espressioni barocche. *La vida es sueño*, *Phèdre* e *Macbeth*<sup>75</sup> rappresentano lo stesso mondo di illusioni tragiche. La separazione tra questo mondo di illusioni e il mondo reale degli spettatori simbolizza, allo stesso tempo, un’altra situazione barocca: il mondo reale è un teatro dall’accesso precluso, un mondo aristocratico nel quale le classi non privilegiate non entrano. Quando il borghese o il contadino osano penetrare in quel mondo aristocratico, cadono nel ridicolo: si ricorda loro il posto che occupano nella gerarchia sociale. Ecco dunque il tema<sup>76</sup> del contadino ubriaco al quale fanno credere di essere un gran signore per poi risvegliarlo crudelmente, il giorno [583] dopo, dal suo sogno. Questo tema, contraltare di *La vida es sueño*, è ripreso da tutti i commediografi barocchi; è un tema prediletto dai drammaturghi gesuiti, e compare nel prelude di *Taming of the Shrew* di Shakespeare; compare, in una diversa variante, nel *Georges Dandin* di Molière. Anche in questo particolare la civiltà barocca rivela, malgrado le differenze di espressione, la sua unità.

Le espressioni della “classe borghese intellettuale” rimangono all’interno di questa unità, ma costituiscono il rovescio delle espressioni aristocratiche. Alla pompa delle cerimonie ecclesiastiche corrisponde l’angustia religiosa; alle finzioni gratuite corrisponde il gusto per le invenzioni fantastiche della satira burlesca; al falso eroismo corrisponde il realismo picaresco. Una caratteristica particolare del pensiero borghese e intellettuale è lo sforzo di dominare le contraddizioni antitetiche del Barocco razionalizzandole. Il secolo dei mistici è anche il secolo dei grandi sistemi razionalisti: Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz. Ed è il secolo dei grandi scienziati: Galileo, Keplero, Newton. Con i grandi filologi olandesi, che poco somigliano agli umanisti italiani del Rinascimento, ha inizio la critica storica di testi e documenti. La stessa storiografia, tuttavia, rimane retorica: la storia resiste alla razionalizzazione dogmatica. Descartes respinge la storiografia come poco scientifica; essa rimane il regno dei poligrafi dall’erudizione antiquaria.

Il primo ambito del pensiero barocco che viene razionalizzato è l’estetica: con la razionalizzazione della poesia aristocratica attraverso il neoaristotelismo degli intellettuali italiani ha inizio il Barocco. Nel corso del XVII secolo tali tentativi di razionalizzazione si rinnovano di continuo. I critici letterari dell’epoca (che sono gli intellettuali borghesi) attaccano incessantemente lo stile barocco dell’espressione, deridendo i marinisti e i gongoristi e congratulandosi con i poeti classicisti che si esprimono, pare, nello stile del Rinascimento. Sono i poeti della “reazione letteraria”, e in

---

<sup>74</sup> N. d. t.: Dal titolo di un’opera di Perdo Calderón de la Barca.

<sup>75</sup> N d. T. Opere drammatiche rispettivamente di Calderón, Racine e Shakespeare.

<sup>76</sup> W. FLEMMING, *Die deutsche Barockkomödie*, Leipzig, 1931.

numero non piccolo; formano una controcorrente. Dal punto di vista letterario sono quasi tutti inferiori ai barocchi. Ma sul piano storico hanno ragione: il futuro apparterrà a loro. Il “reazionatismo” letterario è “progressismo” sociale. Esiste una stretta relazione, sebbene in molti casi segreta, tra classicismo e borghesia. Il fatto che la razionalizzazione classicista del Barocco abbia avuto il maggior successo nella Francia del *gran roi bourgeois* è significativo. Il classicismo d’opposizione è un tentativo [584] di rompere quella pseudomorfose aristocratica che è il Barocco, e di rivelare il senso borghese dell’evoluzione. In Inghilterra, dopo la rivoluzione borghese o semiborghese del 1688, ci sarà, nel XVIII secolo, una letteratura classicista.

Le attività di quelle due “classi”, nel loro insieme, presentano un panorama letterario che corrisponde al panorama artistico tra El Greco e Caravaggio. I temi principali della letteratura barocca<sup>77</sup> sono la tensione tra vita e morte, tempo ed eternità, la tensione tra il sensualismo del dramma pastorale e la malinconia di una vasta letteratura funeraria, il gusto per le esperienze estatiche che si avvicinano all’ebbrezza e il gusto per la mortificazione ascetica, la disciplina aristocratica del cortigiano e la preferenza per la caricatura burlesca, il naturalismo crudele e il rifugiarsi nel sogno. I generi internazionali nei quali si esprimono questi temi sono l’epopea eroica o sacra e l’epopea eroicomica, il romanzo di galanteria eroica e i romanzi picaresco, le “guide dei principi”, che giustificano la sanzione ecclesiastica dello stato, e l’introspezione, nell’autobiografia e nel romanzo psicologico; e soprattutto, la proiezione di tutti questi temi verso l’esterno: il teatro.

Rispetto alle forme di espressione, il Barocco non cessa di essere l’erede del Rinascimento. Dalla poesia petrarchista proviene un’altra poesia aristocratica, il marinismo e il gongorismo; dalla tradizione platonica rinascimentale proviene la mistica; dalla letteratura popolare del XVI secolo proviene il naturalismo barocco. Compiono compromessi e mescolanze di ogni specie tra queste forme “pure” di espressione; il gongorismo mistico del teatro dei gesuiti, il gongorismo naturalista dell’epopea eroicomica, il misticismo borghese dei giansenisti e dei protestanti, il gongorismo borghese dei *metaphysical poets*, il naturalismo mistico della letteratura di introspezione psicologica. Questi tipi misti danno come risultante il panorama multiforme della letteratura barocca.

\*

Il capitolo precedente è di natura principalmente teorica e discute teorie estetiche che non rientrano in un’opera di carattere storiografico. E’ stato tuttavia indispensabile prenderle in esame, come tentativo di mettere in [585] ordine i fatti della confusa transizione dal Rinascimento al Barocco.

---

<sup>77</sup> W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, 1928.

Ma anche al di là della chiarificazione dei fatti di un'epoca ormai remota, la discussione non sembra essere stata inutile per coloro che oggi si interessano di questioni letterarie.

Riconosciamo nelle antitesi barocche tra poesia sperimentale e naturalismo realistico le medesime tendenze che ci occupano al giorno d'oggi; non si può negare una strana attualità alle lotte tra i difensori della letteratura autonoma e gli adepti della tesi contraria, che trova l'unica giustificazione delle attività letterarie negli obiettivi morali e sociali<sup>78</sup>.

\*\*\*

---

<sup>78</sup> Nel testo non è stata considerata la tesi che interpola, tra Rinascimento e Barocco, uno stile intermedio, il Manierismo. La transizione tra Rinascimento letterario e Barocco letterario può essere descritta senza far uso di questo concetto, che è indispensabile nella storia delle arti plastiche, ma meno urgente in quella letteraria. In realtà, il concetto di Manierismo è sorto dapprima nella storia delle arti plastiche, quando M. Dvorak (*Geischichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. München*, 1928) osservò che Michelangelo e Tintoretto non appartengono già più al Rinascimento, mentre El Greco non appartiene ancora al Barocco. Tra la sconfitta del Rinascimento, che era stato così sicuro di sé, e la vittoria del Barocco, che tornò ad essere sicuro di sé, si interpone un'epoca, più o meno tra il 1540 e il 1620, che si sforza di superare l'insicurezza interiore mediante una espressività molto forte e quasi eccessiva, fantastica, ma freddamente calcolata. Tipici maestri del Manierismo sono pittori come Pontormo, Parmigianino, Arcimboldi, Monsù Desiderio. E. R. Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern*, 1953) ha introdotto il concetto nella storia letteraria, caratterizzando la letteratura manierista per i suoi aspetti di magia verbale, di metaforica sottile, di concettismo e di retorica della persuasione. Manieristi sarebbero Donne, Tournour, Shakespeare nella sua ultima fase, ma anche George Herbert. Un discepolo di Curtius, Gustav René Hocke, ha trattato sistematicamente arte e letteratura manieriste nei suoi volumi *Die Welt als Labyrinth* (Hamburg, 1927) e *Manierismus in der Literatur* (Hamburg, 1957) istituendo un confronto affascinante tra la letteratura manierista e la poesia moderna di García Lorca, Ungaretti, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Breton, Reverdy, Michaux, Gerard Manley, Hopkins, Yeats, T. S. Elliot, Pound, Maiakovski, Biely, Blok, Krolow, Celan. Il confronto appare convincente con i poeti manieristi secondari. Ma la tesi di Hocke lo obbliga ad includere nel Manierismo Donne e Crashaw, D'Aubigné, Théophile de Viau e Saint-Amant, Shakespeare, Hofmannswaldau e infine Marino e Góngora, di modo che il confine tra Manierismo e barocco scompare del tutto. La dimostrazione dell'identità sostanziale tra la metaforica dei poeti elisabettiani e quella dei poeti metafisici prodotta da Rosamond Tuve (*Elisabethan and Metaphysical Imagery, Chicago*, 1948) annulla la tesi di Hocke, toccando anche a quella di Curtius.