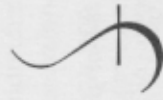


ANDREA BATTISTINI

IL BAROCCO

CULTURA, MITI, IMMAGINI



SALERNO EDITRICE
ROMA

drammi il cui contenuto patetico mobilitavano al consenso, la stesura di vite dei santi, innalzati a storie esemplari da imitare, il ricorso agli emblemi, divenuti nel Seicento una sorta di *Biblia pauperum* capace di imprimere con la semplicità delle loro icone i concetti edificanti di cui si facevano veicolo.

Le masse urbane destinarie di questi messaggi impongono un porgere iperbolico, reiterato drammaticamente, impegnato nella mozione degli affetti e nelle figure scandite delle antitesi: tutti elementi costitutivi del Barocco, una cultura che con il suo amore per il teatro e per le feste mostra una spiccata dimensione sociale e un'attrazione non epidermica per la psicologia delle folle. La politica tridentina della Chiesa, elaborata per combattere le lacerazioni prodotte in seno alla cristianità dalla Riforma, lancia continui appelli a serrare i ranghi, a ritrovare l'unità perduta, attraverso messaggi ecumenici che vorrebbero ricostituire un impero senza divisioni, ora che la colonizzazione ha portato il cattolicesimo nel continente americano e in quello asiatico. Sarebbe però un errore credere che questo tentativo di omologazione si realizzi per davvero e che una vernice uniforme cali su ogni aspetto culturale di un secolo che al contrario colpisce per l'usitata varietà e ricchezza delle sue espressioni, assai diversificate perfino nello stesso ambito ecclesiastico, ove ogni ordine religioso possiede i suoi statuti e le sue istituzioni retoriche, in una pluralità di famiglie che continuano « più di prima a rendere fluttuante » la spiritualità cattolica.³⁵

35. Il monito euristico è di FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit., p. 22.

GLI IDEALI E LE OSSESSIONI

1. NOVITÀ E MERAVIGLIA

Il Seicento non s'identifica solo nel perseguire un'adesione emotiva adatta al grande pubblico. Accanto ai miti collettivi sorgono miti personali che esaltano l'ingegno individuale, i segni di un'originalità a tutti i costi ricercati come indice di squisita distinzione. L'imperativo estetico più cogente è per l'appunto una ricerca esasperata del nuovo, dal cui rinvenimento possa scaturire in chi se ne è fatto interprete il merito di avere per primo varcato i territori dell'inedito, divenuti particolarmente gratificanti da quando non esisteva più una solida e riconosciuta verità che dava godimento con il suo saldo e tranquillo possesso. La perdita di convinzioni in grado di conferire sicurezza non solo istigava al relativismo prospettico, ma destava anche insoddisfazione e fastidio verso la scontata prevedibilità dell'assetto artistico rinascimentale, retto dai principi della mimesi e del verisimile, recanti con sé l'esorcismo contro ingredienti inattesi. Vale insomma ciò che ha sentenziato in altri tempi Kant, per il quale « tutto ciò che ha una regolarità rigida (che s'avvicina alla regolarità della matematica) ha qualcosa di contrario al gusto ». ¹ E l'esplorazione spasmodica dello stupefacente che eccita e sbalordisce nasceva per l'uomo barocco dalla diagnosi che non tutto era stato detto, che non era arrivato troppo tardi, nonostante la grande epoca creativa che l'aveva preceduto suscitando in lui l'« angoscia dell'influenza ».

A stimolarlo nel frugare nuovi territori è la coscienza della sua stessa natura cangiante, dunque sempre sorprendente, nell'instabi-

1. I. KANT, *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. AMOROSO, Milano, Rizzoli, 1995, vol. 1 p. 253.

lità senza tregua. In un universo multiforme sottoposto a trasformazioni che rimettono continuamente in discussione ogni risultato ci si apposta di preferenza ai margini delle cognizioni più ovvie, privilegiando le zone meno battute, in caccia dell'esotico, sulla scia delle missioni in Estremo Oriente o nelle Americhe. Il campo visivo si dilata enormemente e si accolgono aspetti del reale fino ad allora ignorati. La curiosità, condannata nel mondo antico in quanto *ὕβρις*, nel Seicento diventa una virtù, comune a scienziati, a letterati e a collezionisti, in cerca di eccentricità e stravaganze che evadessero dalla prevedibilità, non per una volontà eversiva, ma al contrario per il proposito di neutralizzarne gli effetti perturbanti. E ciò ammonisce che l'attrazione barocca per il trasgressivo, il capriccioso, il diverso, lo strano, l'alternativo, il prodigioso avviene pur sempre in seno a una società conservatrice e autoritaria organizzata rigidamente in vista del mantenimento dell'ordine costituito.

Ecco perché il nuovo viene ricercato nei campi letterari e artistici, ove è innocuo o per lo meno non pericoloso, mentre viene combattuto nell'ambito della politica, della religione, della morale. Quanto più si limitano le libertà e i diritti dei sudditi con l'assolutismo, tanto più si incoraggia l'anarchia e la novità nelle arti liberali.² Se in politica vige il misonicismo, in letteratura domina l'infrazione dei precetti, al punto che per Marino «la vera regola [...] è saper rompere le regole a tempo e a luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo».³ Per allettare un pubblico divenuto inappetente, si cerca la novità all'incrocio dei generi misti (la tragicommedia, il poema eroicomico...) e si colorano le forme classiche (la lirica, l'epica) di tinte romanzesche. Come non bastasse, i contenuti del petrarchismo vengono stravolti fino a sovvertire il suo canone, dando luogo al *Kitsch*, visibile nell'intenzionale deformazione delle sue astratte bellezze, verificabile anche nella moda quo-

2. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp. 373-78.

3. G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIEMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 396. La missiva, del 1624, è indirizzata a Girolamo Preti.

tidiana, ove per uscire dalla norma le donne indossano scarpe dai tacchi altissimi insieme con altre stravaganze di abbigliamento.

In nome della novità si accoglie in poesia anche il brutto, cantando donne zoppe, sdentate, balbuzienti, mute, guerce, pazze, aprendo per giunta nuovi fronti da trattare, scelti tra creature e oggetti ora triviali (pulci, zanzare, mosche, cicale, rane), ora effimeri (la bolla di sapone), ora quotidiani (il ventaglio,⁴ gli occhiali), ora esotici (la passiflora). Nella poetica inclusiva del Barocco tutto è accettato, purché assolvà all'imperativo compendiato nella battuta memorabile di Chiabrera secondo cui egli, da letterato, doveva comportarsi come Cristoforo Colombo, o «trovar nuovo mondo, o affogare»,⁵ visto che «ogni cosa poetando [...] si può fare, purché bene si faccia», di là dal contenuto e sempre con la mira a soluzioni inedite ricercate con un arduo sperimentalismo. Né questo principio è solo il dettato di un poeta, dal momento che anche un severo trattatista, il gesuita Alessandro Donati, sancisce di ricalzo che «omnia canenda sunt in poësi».⁶

Al dovere della novità cui è tenuto il poeta corrisponde, sul versante della fruizione, l'effetto della meraviglia, nata dall'eccesso e dall'estremismo delle proposte che interrompono il corso normale degli eventi. Stando alla testimonianza di Sforza Pallavicino, pru-

1/2vi TA
↓
MERAVIGL

4. «Oggetto importante nell'estenuata armeria erotica dell'*Adone*» è definito da G. Pozzi nel commento a G. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, vol. II p. 342. Nell'etologia mitologica di Marino il ventaglio è creazione di Giunone, che lo trae dal pavone: «poi le penne gli svelse e fu inventrice / d'un istromento insieme utile e bello, / ond'ale mense estive han le sue serve / cura d'intepidirl'aura che ferve» (VI 95 5-8). Tutte le successive citazioni dall'*Adone*, di cui si daranno i luoghi direttamente nel testo, faranno riferimento a questa edizione. Un sonetto al ventaglio dedica anche Antonio Bruni, in *Lirici marinisti*, a cura di B. Croci, Bari, Laterza, 1910, p. 120.

5. CHIABRERA, *Vita scritta da lui medesimo*, cit., p. 521.

6. A. DONATI, *Ars poetica, sive institutionum artis poeticae libri tres*, Coloniae Agrippinae, apud Johannem Kinckium, 1633, p. 16. I caratteri di quest'opera sono illustrati da M. COSTANZO, *L'Arts poetica' di Alessandro Donati (1633)*, in *Id., Critica e poetica del primo Seicento*, Roma, Bulzoni, vol. III 1971, pp. 75-88.

misonicismo
politica
Λ
V
- l'anime
dei peccati
le M. ant. na

dente e sorvegliato trattatista, l'obiettivo di Chiabrera consisteva poi nel « fare inarcar le ciglia », ⁷ atteggiate allo stupore che si prova nell'afferrare improvvisamente aspetti destinati altrimenti a restare inespresi. La « svogliatura » del secolo, ossia la stanchezza del gusto causata dalla ripetitività delle convenzioni, richiedeva per contrasto proposte più ardite, ricette più speziate e piccanti per palati resi incontenibili dallo sfinimento indotto dall'usuale. E la meraviglia scaturisce su più livelli, essendo intrinseca al testo che presenta accostamenti cui mai si era pensato, ma anche indirizzata verso l'ingegno di chi l'ha prodotta e verso il compiacimento intellettuale di chi ha acquisito, superando le difficoltà di comprensione, le inattese conoscenze, in un accrescimento di diletto congiunto all'incremento di non ovvie conoscenze. Da questo punto di vista, aveva ragione Tasso nel considerare la natura del meraviglioso quasi opposta alla natura del verisimile. Per un verso l'ammirazione proviene dalla proposta di motivi e figure fino allora trascurati e inespressi, per un altro verso dal contrasto tra l'orizzonte di attese previste dal normale modo di sentire e la prospettiva inedita che vi si sostituisce. « Il mirabile », commenta Emanuele Tesaro, « consiste in una rappresentazione di due concetti, quasi incompatibili, e perciò oltreirraggiabili ». ⁸

Meta ultima dell'estetica barocca - « è del poeta il fin la meraviglia », recita un noto endecasillabo di Marino appartenente alla *Mirtolide* (fischiaia xxxii) -, il meraviglioso può essere conseguito per molte vie, ora attingendo a materiali esotici o arcani, rari e preziosi, ora con processi associativi inattesi cui vengono sottoposti i dati dell'esperienza, ora con proposte enigmatiche celate sotto una maschera, ora con l'incompletezza di un messaggio di cui già si aspettava la conclusione prevedibile, lasciata in sospeso. E per godere si può fare appello tanto all'intelligenza concettistica quanto

7. Cit. in G. GETTO, *Il Barocco in Italia*, in *Manierismo, Barocco, Rococò*, cit., p. 97.

8. *Il cannochiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1970⁵, p. 446. Modernamente il passo è antologizzato anche in *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 90.

al ghiribizzo della fantasia. In tutti i casi la meraviglia è in chi la prova il corrispettivo dell'ingegno esercitato dall'emittente. Per questo la retorica dell'*étonnant* si lega strettamente alla produzione delle metafore che, costipando tanti concetti in un solo vocabolo, fanno sì che la parola diventi « un pien teatro di meraviglie ». ⁹ A destare lo stupore ammirato è la sintesi spettacolare, scenografica, di tanti elementi visti in scorcio, come tante quinte sovrapposte unificate dalla singolarità della loro prospettiva. A prima vista, nel rivendicare la centralità della meraviglia, non sembrerebbe che il Barocco aggiunga qualcosa alla poetica di un Tasso, per il quale già nei *Discorsi dell'arte poetica* « il poema epico [...] ha per fine la meraviglia ». ¹⁰ In realtà il mutamento è profondo, perché nel Seicento il mirabile non riguarda solo la materia ma soprattutto la forma, come si evince dal culto per la metafora.

Caduto il principio della mimesi, le forme non devono più avere un'intima corrispondenza con i contenuti, ma si diffondono senza freno, invadendo ogni spazio, divenendo fini a se stesse. Con la loro enfasi, riflesso di una crisi dei mezzi espressivi, tutto tende a dilatarsi con una concitazione e una drammaticità favorite dall'iperbole e dall'espressionismo. Per dirla con Francesco Fulvio Frugoni, testimone tra i più esuberanti, la verità deve « esser ghirlandata di fiori, portar una gorgiera di perle per vezzo al collo, spiegar due braccialetti alle mani per ornamento, un giojel di diamanti per sigillo sul cuore, e una tempesta di gioje sul crine ben carminato, non men per fasto che per artificio dovizioso ». ¹¹ Non si tratta però di sperpero gratuito e senza senso, ma del tentativo di rappresentare con l'abbondanza delle manifestazioni esteriori il disorientamento di un vuoto interiore. La fioritura decorativa, con il prevalere di

9. TESAURO, *Il cannochiale aristotelico*, cit., p. 267, corrispondente, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., a p. 74.

10. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 40.

11. Cit. in CALCATERRA, *Il Parmaso in rivolta*, cit., p. 138.

dettagli aggiunti, è l'indizio di una tumefatta abbondanza che cerca di compensare e nascondere un vuoto di valori sostanziali. Le forme esagitate sono illusorie e lo sperimentalismo riflette irrequietezza e instabilità. La bellezza non si fonda più sulla semplificazione, come nel Rinascimento, ma sull'aggiunta di nuovi intrecci all'intreccio centrale, nella complicazione degli episodi, nei processi di accumulazione, nella predilezione per il linguaggio metaforico, dovuto al rilievo di virtualità multiple.

Al canone della sprezzatura succede quello della cataresi, dell'abuso dei procedimenti normali dell'espressione, con eccessi di bisticci, inversioni, perifrasi, litoti, amplificazioni. Le forme metriche fissate da Petrarca non bastano più e si saggiano metri e versi inconsueti, mentre i generi letterari si avventurano all'estremità dello stile alto (con l'epopea e la tragedia) o basso (con la satira). Per un verso il terribile, per l'altro il grottesco, sono i tratti più amati perché estremi, vibranti di antitesi e di ossimori, le figure che meglio sembrano conciliare e assorbire gli aspetti più contrastanti delle cose. I toni più violenti o più morbosi toccano il massimo della sofferenza o dell'estasi, dell'orrore o della magnificenza. Con lo scialo e la dilatazione delle forme le opere moltiplicano i punti di vista, le linee si spezzano, le azioni si complicano, dando l'impressione di assistere a uno spettacolo. Anche in letteratura si cerca di riprodurre il fasto e il lusso, a connotare il vitalismo di una civiltà opulenta che, pervasa da una visione tragica del mondo, reagisce con l'alleggerimento di feste che non arretrano neppure dinanzi alla morte, avvolta da un'eco di apoteosi.

Non per nulla il pavone viene considerato uno dei simboli più pertinenti della cultura barocca, «augel pomposo e vaneggiante», a detta di Marino, il quale tuttavia non rinuncia ad estasiarsi quando «dele sue ricche penne / il superbo gemmaio in giro aperse / ed allargò, quasi corona altera, / de' suoi tant'occhi la stellata sfera» (*Adone*, vi 80 5-8). Estrema metamorfosi di un «garzon superbo e vano, / tutto d'ambizion colmo la mente» (83 1-2), sempre pronto a fare sfoggio di «pompe, foggie, livree, fregi, ornamenti» (85 5), il pa-

vone, benché punito da Giove, viene nondimeno accolto nel giardino del Piacere perché, spiega Venere, «natura in terra augel più vago / non credo ch'offerir possa ala vista» (96 5-6). Invano il più malinconico Testi apostrofa il fatuo animale chiedendogli: «orgoglioso pavone, a che ti vante / del ricco onor de le gemmate piume»? Invano gli ordina con accenti apocalittici: «gira più basso il lume / de' tuoi fastosi rai, mira le piante: / copriran breve sasso, angusta fossa / le tue superbe sí, ma fracid'ossa». ¹² Nonostante tutto, l'esibizionismo del Barocco è più forte di ogni remora moralistica, perfino quando si sposa al macabro, come del dipinto in cui Rubens, rifacendosi al mito ovidiano di *Giunone ed Argo*, mostra la dea che cava dalla testa decapitata del suo sfortunato mandriano i cento occhi per cospargerli sulla coda di un paio di pavoni.

2. LA VITA COME SPETTACOLO

Vero è che già nel Cinquecento la spettacolarità regnava nelle corti, sede di continue feste. Allora però ci si ispirava alla mitologia classica e alla simbologia antica, che erano poi ambiti selezionati e riservati ai soli intendenti, come si può capire dalle dimensioni ancora contenute in cui avvenivano i trattenimenti. Nel Seicento la festa, arricchita di motivi cristiani, scende anche nelle piazze e lo spazio accresciuto ne dilata le proporzioni, condivisa dalle masse entro un contesto che si estende alle intere città, a conferma della sua natura urbana. E quando queste manifestazioni sono ospitate in teatri, questi sono tanto capaci che possono anche fungere da arene, oltre che da sale da ballo e da teatri d'opera. Lo spettacolo, facendosi tanto fastoso, richiede una regia e l'apporto di competenze multiple che vanno dagli architetti ai pittori, dagli scultori ai musicisti, dagli "ingegneri" mobilitati nella costruzione di macchine teatrali e archi

¹² F. TESTI, *Al Sig. Cavaliere Enea Vaini*, in *Id., Poesie liriche*, Venezia, presso Stefano Curti, 1672, p. 64. Un altro componimento *Al pavone* in G. FONTANELLA, *Odè*, a cura di R. COSTANTINO, Torino, Res, 1995, I, II (1638) pp. 64-66.

Pavone
fide

canone
Cataresi

di trionfo ai poeti convocati per comporre panegirici, dai cuochi impegnati nell'allestimento di banchetti pantagruelici ai coreografi chiamati a preparare balletti allegorici. Nel ritorno agli ideali cavalereschi del feudalesimo si ripristinano tornei e cacce che mentre esaltano le virtù guerriere diventano il pretesto per esibire armature di parata e vesti sontuose, mentre i regnanti delle grandi monarchie europee si trasferiscono negli splendori di Versailles o di analoghe regge.¹³ La Chiesa, da parte sua, commissiona ai massimi artisti del tempo opere che impressionano per la loro magnificenza, contesto ideale per una liturgia sempre più grandiosa che insieme con Dio glorifici anche i suoi più alti ministri.

Dinanzi a tanta ostensione celebrata in riti collettivi di una civiltà che non è esagerato definire di massa, il pubblico assiste ma non partecipa in qualità di attore. Nella rigida distribuzione dei ruoli, il popolo contempla gli imponenti spettacoli allestiti da artisti che nelle loro sinfonie estetiche ubbidiscono alla retorica epidittica dell'elogio diretto o indiretto ai potenti, avvolti da un'aura di prestigio e di distanza irraggiungibile, sacrale. E non sono soltanto palazzi, rappresentazioni teatrali, opere musicali, balletti, quadri, poesie encomiastiche ma anche processioni, auto da fé, vie crucis, prediche, cortei, trionfi, giostre, azioni simboliche di argomento religioso o politico. Ogni occasione è buona per allestirle: matrimoni, nascite, canonizzazioni, morti, vittorie militari, trattati di pace, tutti pretesti per consentire che insieme con lo spettacolo si ammiri la ricchezza di chi lo ha finanziato, in modo che i potenti ne traggano il segno esteriore della loro forza e i sudditi lo stordimento che allontana la minaccia di sedizioni, recando anzi consenso e favore. Lungi dall'essere banale frivolezza, la cura della spettacolarità è un mezzo di integrazione sociale, arma di carattere politico volta a neutralizzare

13. H. TINTELNOT, *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e didattica nel Barocco*, in *Retorica e Barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), a cura di E. CASTELLI, Roma, Bocca, 1955, pp. 233-41, sintesi di altri lavori suoi sull'argomento già apparsi in Germania.

le fonti d'inquietudine convogliandole nella sfera del ludico e nella gioia dei sensi.

Manca però, negli spettacoli barocchi, il pieno abbandono alla festa della civiltà rinascimentale. La letizia nel Seicento è trattenuta dalla fugacità del suo stesso apparire, dalla fragilità effimera di brevi istanti di sorpresa e di piacere che, preceduti da lunghi e macchinosi apparati, lasciano nel loro rapido esaurirsi la sensazione di una morte incombente. La bellezza più fulgida si accompagna sempre a un brivido di precarietà, a un immediato sfiorire, reso emblematicamente dai fuochi d'artificio, prodotti da una sapiente perizia tecnica del tutto improduttiva, dispendiosa ma transitoria.¹⁴ Fuochi, razzi, luminarie ripropongono la vittoria di Prometeo sulle tenebre, marciano il dominio dell'artificio sulla natura, ma il trionfo è caduco, dura troppo poco per impedire il ritorno della tristezza. Tesauro, sapiente regista di spettacoli pirotecnici alla corte sabauda, che per un certo tempo lo impiega quale *maître de plaisir*, giudica le « girandole », artifici ludici molto di moda al suo tempo, un « arguto simbolo » degli « insolenti promossi alle degnità non mertate », perché per un verso, « partorendo altrettanti serpenti d'Averno su l'ale di fragil canna, prendono il volo e guizzando qua là con sibili d'inferno e vomiti di fuoco par che sagliano a fulminare i fulmini, ad infiammar la sfera del fuoco ed a gridar allarme contra le stelle », ma per un altro verso pagano la loro « temerità » perché « con ridicolo scoppio, esalando in alto la fumosa anima, neri e fetenti cadaveri alla terra medesima onde splendidamente salirono, precipitosamente ricadono ».¹⁵

Il massimo del fulgore è anche un *memento mori*, come sanciscono numerosi versi gnomici di Testi, compiaciuto dei giochi verbali costruiti sulle antitesi dei verbi (« [...] di fragil vetro è nostra vita, / che più si spezza allor, che più risplende »; « e chi ride il mattin, la sera è in pianto »), degli aggettivi (« e tal ricco di merci è su 'l mattin »).

14. Testimonianze storiche in MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp. 402-3.
15. TESAURO, *Il canocchiale aristotelico*, cit., p. 88.

no, / che nudo erra la sera a i lidi intorno», dei sostantivi (« compagno è 'l precipizio a la salita, / e van quasi del par ruina e volo »).¹⁶ Se poi dai fuochi artificiali di Tesauro si passa all'acqua, l'altro elemento archetipico, i giochi idrici delle tante fontane barocche ammiscono della labilità dell'essere, del suo eraclitico cangiarsi e delle sue iridescenze. Gli effetti illusionistici degli svaghi pirotecnici e lo slancio dinamico dell'acqua, con i suoi riflessi mobili, le forme zampillanti, i giochi di onde, possono assurgere a emblema della visione secentesca del mondo, attratta dalle mode passeggiere cui anche le poetiche si conformano, se, come già si è ascoltato, Marino intende con cinismo « accomodarsi » al volubile « gusto del secolo ». E anche per questo egli conclude l'*Adone* con un canto consacrato agli « spettacoli » che però, consistenti in balli, sfide di lotta e di scherma, giostre, non sono altro che i giochi funebri in memoria di Adone, quasi che il vitalismo loro connesso potesse solo essere accompagnato dalla presenza della morte, a formare l'ossimoro delle « dolorose feste » (xx 12 1), una formula finale che, con un tipo di sintagma frequentatissimo da Marino,¹⁷ riprende il motto iniziale per cui « smoderato piacer termina in doglia » (1 10 8), una massima condivisa da altri poeti barocchi, declinata da Fulvio Testi: « ma con la doglia ogni piacer confina ».¹⁸

16. Tutti i versi appartengono a componimenti raccolti nelle *Poesie liriche*, cit., dove nell'ordine compaiono alle pp. 22, 74, 25.

17. Il suo virtuosismo, ancorché debitore a un poema spagnolo, lo guida in una serie di ossimori che in altro luogo dell'*Adone* (vi 173-74) si trascinano addirittura per due intere ottave per definire le contraddizioni di Amore, a conferma della congenialità di questa figura retorica alla poetica barocca: « lince privo di lume, Argo benedato, / vecchio lattante e pargoletto antico, / ignorante crudito, ignudo armato, / mutolo parlator, ricco mendico, / dilettevol error, dolor bramato, / ferita cruda di pietoso amico, / pace guerriera e tempestosa calma, / la sente il core e non l'intende l'anima. // Volontaria follia, piacevol male, / stanco riposo, utilità nocente, / desperato sperar, morir vitale, / temerario timor, riso dolente, / un vetro duro, un adamantino frale, / un'arsura gelata, un gelo ardente, / di discordie concordi abisso eterno, / paradiso infernal, celeste inferno ».

18. F. TESTI, *Al padre maestro Costantino Testi mio fratello*, in *Poesie liriche*, cit., p. 30.

Il profondo senso di vertigine prodotto dalla mutevolezza e dalla corruzione aggiunge un altro modulo al Barocco, quello del ripudio del classicismo, radicato viceversa in un clima di valori saldamente duraturi. D'altra parte il canone della *repetitio* non poteva resistere in una cultura assetata di novità a ogni costo, in cui le regole esistono solo per essere infrante dando vita al funambolismo della *variatio*. Non è un caso che una delle prime occorrenze del termine "Barocco" affidata al *Dictionnaire de Trévoux* (1771) redatto dai gesuiti lo individui nell'inosservanza delle regole e nel « capriccio dell'artista ».¹⁹ Perfino la poetica neoplatonica dell'Idea indebolisce nel Seicento il suo ruolo stabilizzante, orientato verso la tradizione del passato a barriera degli eccessi, in quanto viene sovrachiarata dal desiderio di novità e di meraviglia. Dinanzi al ribellismo e all'anarchia delle forme il modello classico perde di certezza e di forza e, smarritone il possesso, la sua esistenza è vissuta malinconicamente come chimera. Artisti e poeti raffigurano ancora le bellezze del passato, ma la loro totalità è andata in frantumi per l'irruzione del moderno sentimento delle rovine. Templi, archi, monumenti dell'età greco-romana sono diventati macerie aggredite dalla vegetazione che li invade con il suo caos. Lo stesso succede alle opere che, perdute l'armonia e la regolarità classiche, sono preda del caos, una volta persi il ritegno e la misura, negati dalla ricerca dell'iperbole.

Ciò che ora dispiace della classicità è proprio la sua veste essenziale, spoglia, specie nell'azione tragica e nell'epica riluttante all'intreccio. Ecco allora che ci si affanna a rivestire con volute decorative quelle nudità, complicando le trame giudicate troppo semplici con l'aggiunta di personaggi e avvenimenti. Solo con un « estetica della profusione »²⁰ si possono conseguire la meraviglia e la spettacolarità, e non importa se ciò va a detrimento degli ideali del

19. La definizione è riportata da MITCHELLORNI, *Etimologia e storia del termine "Barocco"*, cit., p. 43.

20. ROUSSEAU, *La letteratura dell'età barocca*, cit., p. 97. Il confronto oppositivo con la struttura dell'opera classica prosegue poi alle pp. 297-99.

chendo le fonti per gli scrittori di satire, di storia, di romanzi, mentre si riscopre la letteratura greca, costituita non solo da Pindaro e da Anacreonte, ma anche da Mosco e Teocrito, Nonno e Apollonio Rodio. Ma dal semplice elenco si intuisce subito la differente sensibilità rispetto al Rinascimento, allorché si veneravano gli scrittori dell'età aurea, da Cicerone a Virgilio. *predilezione gli autori* A essere privilegiati nel Seicento sono invece autori ormai alessandrini, riproposti proprio per la consonanza con i dettami barocchi che in Petronio e Apuleio riconoscono la predilezione per il romanzesco, in Tacito il gusto del laconismo e della ragion di stato, in Seneca l'inclinazione all'orrido e al macabro, in Ovidio i principi della metamorfosi, del favoloso, del decorativismo.

Pur non essendo lecito, in virtù di certi piani di intersezione, stabilire tra Barocco e classicismo un rapporto di esclusione reciproca, resta comunque che i presupposti del modo in cui le generazioni del Cinquecento si volgevano all'erario degli antichi erano radicalmente diversi. Anziché apprendere da loro lezioni di vita dal carattere esemplare, come ancora sognava Tasso, il nuovo atteggiamento è di chi vi attinge forme peregrine che rimontino di preferenza ai testi umbratili della tradizione ellenistica, da cui ricevere nuovi impulsi allo sperimentalismo ispirato al virtuosismo tecnico. Tutt'altro che propensi ad abbandonare le fertili regioni poetiche del passato, gli autori barocchi le percorrono fino ai luoghi più periferici, guidati però dalla volontà moderna di riportare alla luce inedite meraviglie che sappiano fare spettacolo. Il loro patrimonio non viene riesumato per essere venerato, ma per trarne motivi di arguzie. L'idea di eternità connaturata nel classicismo cede il posto ai giochi illusionistici, con l'osservatore che deve rinunciare a una visione frontale e definita, rimpiazzata da uno scenario mutevole.

3. TRA ORDINE E DISORDINE

La forte tensione agonistica verso un canone di cui però l'età barocca sente di non potere fare a meno è la stessa che più in genera-

decoro e del verisimile. E se un genere solo non basta, se ne inventano di misti, in deroga, una volta di più, al canone classico che ne pretendeva la rigorosa separazione, affinché tutto convergesse su un unico centro, senza tensioni tra realtà eterogenee. Il Barocco invece, annoverando tra le sue peculiarità il gusto per le metamorfosi, vuole rappresentare il cambiamento in atto e per riuscire in questo dinamismo introduce nelle opere più punti di vista, tra i quali ci si muove senza sosta perché non c'è mai nulla di concluso, al contrario di quanto avveniva in seno al canone classico, ove la temporalità, fattore di mutamento, era quasi bloccata su un solo momento dell'azione, all'interno di una struttura compositiva accentrata.

Tuttavia, dopo tanta insistenza sulle opposizioni che distinguono il Barocco dal classicismo, non è inutile precisare che le pronunzie di ripudio, enunciate sul piano polemico delle poetiche, appaiono meno categoriche nella concretezza dei testi dove, già lo si è detto, persiste qualcosa della tradizione nonostante che il XVII secolo sia un'epoca ricca di novità e di sorprendenti rotture, nella quale l'asse della cultura si sposta insieme con il fulcro della politica e dell'economia verso il nord Europa, dove fioriscono insieme l'arte fiamminga di Rembrandt, Rubens, Vermeer, la scienza di Tycho Brahe, Keplero, Hevelius, l'erudizione protestante. Nel Seicento la solida filologia olandese di Giusto Lipsio (1547-1606), Giovanni Gherardo Vossius (1577-1649), Ugo Grozio (1583-1645), Nicola Heinsius (1620-1681), Giovanni Federico Gronovius (1611-1671) e quella francese di Giuseppe Giusto Scaligero (1540-1609) pubblicano, insieme con studi di antiquaria e di storia del diritto,²¹ splendide edizioni di Petronio, Lucano, Persio, Giovenale, Seneca, Tacito, Ovidio,²² attri-

21. Per questa parte si rinvia a F. LOMONACO, *Lex regia. Diritto, filologia e fides historia nella cultura politico-filosofica dell'Olanda di fine Seicento*, Napoli, Guida, 1990.

22. Per un'analisi più diffusa cf. E. PARATORE, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in *Manierismo, Barocco, Rococò*, cit., pp. 239-301.

metafora, la rupe che si oppone alle onde è l'ordine (non importa se morale o tassonomico) che vorrebbe contrastare vittoriosamente il disordine. Di conseguenza la raccolta di materiali eterogenei, il cumulo di meraviglie e stranezze convivono con la ricerca di una loro risistemazione, al punto che per questo secondo aspetto anche il nitidissimo *Discours de la méthode* di Cartesio si può a ragione considerare uno dei più tipici libri barocchi, per la pretesa di mettere il filosofo sotto l'egida delle idee chiare e distinte.²⁵

Si può allora comprendere come mai il collezionismo sia tanto frequentato nell'età barocca, ossessionata dal tempo edace e dal conseguente tentativo di salvare qualcosa dal suo flusso inesorabile e confuso. Non è detto che a essere raccolti siano soltanto gli orologi, trasparenti e malinconiche metonimie che con il loro ticchettio scandiscono nel convento dell'Estremadura gli ultimi passi di Carlo V; può essere una cosa qualunque, anche un pensiero, un libro, o una nozione, come nelle enciclopedie. L'elemento ineludibile, messo in rilievo dall'intelligenza di Benjamin,²⁶ è comunque la tensione dialettica che si annida in una collezione, non solo perché chi la mette insieme è incalzato a farlo dall'inquietudine e dalla smania del possesso, ma anche perché l'ordine è piuttosto una parvenza che cela il disordine, al punto che qualche lettore di Witold Gombrowicz potrebbe essere tentato di definirla, ancora ossimoricamente, « caotica ». E ciò è tanto più vero nel secolo del Barocco, allorché il collezionare è inclusivo, spugnoso, incalzato da un *horror vacui* che moltiplica gli ambiti delle raccolte, costipate non più soltanto nelle biblioteche, ma anche nelle pinacoteche, nei musei archeologici e di storia naturale, negli orti botanici, nelle officine, nelle *Wunderkammern*, nei teatri della memoria (tav. 1). Per molti versi portavoce della cultura barocca, se ne fa descrittore Marino, a sua volta

25. E. RAIMONDI, *Lo specchio del Barocco e le immagini del presente*, in *Id.*, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 3-19, a p. 15.

26. W. BENJAMIN, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi, 1967, pp. 81-123.

le, di là dalla letteratura e dalle sue procedure intertestuali, anima la cultura del tardo Cinquecento e del Seicento, combattuta tra l'insoddisfazione dei limiti fissati dal senso rinascimentale della misura e del decoro e il rimpianto per la perduta armonia che ne derivava. È la nevrosi ossimorica e paradossale di chi, dedicandosi al collezionismo, un esercizio tra i più tipici dell'epoca, per un verso vorrebbe dominare e controllare gli oggetti di cui va in caccia, ma per un altro verso sa che la sua ricerca è pressoché inesauribile. Certo, esistono anche collezioni complete, ma nel momento in cui lo sono, il collezionista non si può più definire tale, perché ha esaurito la sua ansia esplorativa, che esiste soltanto quando è sorretta da una tensione *in fieri*, sempre inappagata. Da questo punto di vista è molto indovinato il titolo di *Collezione di sabbia* sotto cui oggi Italo Calvino ha voluto raccogliere taluni suoi scritti, perché nel sintagma traluce il mito di Sisifo, ovvero l'ambizione di potere governare il caos, la velleità di catalogare l'immensabile, di rinchiudere tra le valve assicuranti di un album dalla solida copertina il friabile e informe pulviscolo sabbioso prodotto dall'erosione del tempo.

Al collezionismo allora, per parafrasare di nuovo una formula di Calvino, è sottesa « la redenzione degli oggetti »,²³ il proposito di salvarli dalla diaspora, esorcizzata con il loro geloso possesso che li riscatta dall'intrinseca natura effimera, deperibile, fragile, sempre sotto l'incubo della dispersione e del movimento. Non per nulla il Seicento predica, con il pensiero neostoico a fungere da antidoto, la fermezza e la saldezza (*De constantia* si intitola l'opera più rappresentativa di Giusto Lipsio)²⁴ proprio perché vede l'uomo in mezzo ai marosi dell'esistere, sbalottato dalle continue tempeste della vita alle quali ci si vorrebbe opporre come un saldo scoglio. Fuori di

23. I. CALVINO, *La redenzione degli oggetti* (1981), in *Collezione di sabbia*, in *Id.*, Saggi, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, vol. 1 pp. 519-24. Una sua interpretazione in M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 210-20 e 232-45.

24. Il trattato è ora introdotto e reso disponibile da J. LAGRÈE, *Juste Lipsius et la restauration du Stoïcisme. Étude et traduction des traités stoïciens: 'De la Constantia', 'Manuel de philosophie stoïcienne'*, Paris, Vrin, 1994.

collezionista pieno di desideri incontentibili che, aggirandosi nel cielo di Mercurio (*Adone*, x 136-37),

mira intorno astrolabi ed almanacchi,
trappole, lime sorde e grimaldelli,
gabbie, bolge, giornee, bossoli e sacchi,
labirinti, archipendolo e livelli,
dadi, carte, pallon, tavole e scacchi
e sonagli e carrucole e succhielli,
nastri, arcolai, verticchi ed oriuoli,
lambicchi, bocce, mantici e crocciuoli,
mira pieni di vento otri e vessiche
e di gonfio sapon turgide palle,
torri di fumo, pampini d'ortiche,
fiori di zucche e piume verdi e gialle,
aragni, scarabei, grilli, formiche,
vespe, zanzare, lucciole e farfalle,
topi, gatti, bigatti e cento tali
stravaganze d'ordigni e d'animali.

Ad accrescere la difficoltà della tassonomia è lo smisurato allungamento della "grande catena dell'essere", a un estremo dilatatosi nel microcosmo osservato dal microscopio, all'altro estremo del macrocosmo ampliato dal telescopio e dalle nuove scoperte astronomiche, per non dire dell'espansione geografica che acuisce la ricerca dell'esotico e del raro, traducendosi in atlanti sempre più perfezionati dalla moderna cartografia. La vocazione anticlassica del Barocco conduce il collezionismo verso i regni marginali del teratologico, inseguendo nani, giganti e soprattutto mostri, ibridi e *mirabilia* di ogni genere, per reagire alla monotonia della merce di serie.²⁷ Nondimeno la passione per l'eccentricità e per l'anomalia non na-

* 27. La sindrome del collezionista è illustrata con molta competenza da A. LUGLI, *Naturalia e mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983, e da P. FINDLEN, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, Univ. of California Press, 1994.

sce in realtà da un anelito ribellistico di infrazione, ma anzi dal suo contrario, dall'intento di controllare anche le eccezioni, trovando una collocazione che vanifichi il loro sfuggente isolamento. Si pensò, per limitarsi a un esempio, all'*Cedipus Aegyptiacus* di Athanasius Kircher, il cui sottotitolo, *hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae, temporum iniuriarum abolitae, instauratio* (1652-1654), chiarisce l'intento di sconfiggere le incomprensioni sorte con la confusione di Babele attraverso una Pentecoste poliglotta con cui ricondurre i linguaggi più esotici al rassicurante latino. Immesse in un sistema, le eccezioni non sono più tali, nemmeno le remote e fino allora misteriose scritture dei geroglifici egizi, a quel tempo di gran moda insieme con gli idiogrammi cinesi e le "pitture messicane" degli aztechi.

Tuttavia, anche se nelle loro ricognizioni gli storici sono rimasti più attratti dai mostri e dalle situazioni che esulano dalla norma, appuntando di preferenza l'attenzione sulla corte di Rodolfo II, l'imperatore absburgico sedotto dalle *Wunderkammern*,²⁸ il Barocco, che perfino dinanzi agli aspetti più straordinari invoca un sotterraneo e rassicurante *rappel à l'ordre*, intende catalogare anche i fenomeni più triti e quotidiani, non meno mirabili per chi sappia coglierli l'orma di una natura incensurabile nelle sue manifestazioni. Se ne rende conto il pensoso Pascal, per il quale « les bonnes choses sont [...] basses, communes, familières », idealmente d'accordo con i poeti che, per dirla con l'oraziano Fulvio Testi, lasciano « quei concetti metafisici et ideali di cui sono piene le poesie italiane » e si provano di « spiegare cose più domestiche e di maneggiarle con affetti più

28. Oltre all'inventario *Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag. Ein Inventar aus des Jahren 1607-1611*, a cura di R. BAUER e H. HAUPF, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », a. LXXII 1976, num. 36, un fascicolo tutto dedicato all'oggetto, vd. l'interpretazione di R.J.W. EVANS, *Rodolfo II d'Asburgo. L'enigma di un imperatore*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1984.

29. B. PASCAL, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, in Id., *Ceuvres complètes*, a cura di J. CHEVALIER, Paris, Gallimard, 1991, pp. 575-604, a p. 602.

familiari». ³⁰ E non indulge forse al gusto della collezione, antitetico alla fissità della lirica di ascendenza petrarchesca, la variegata tipologia delle figure femminili che nelle poesie secentesche vengono raffigurate nella loro più domestica quotidianità, mentre si lavano (soffermandosi sulle volute sinuose dei capelli sciolti), si lavano (assecondando il voyeurismo del tempo), rammendano, si spulciano (atto che per l'igiene di quegli anni era abituale)? ³¹

Né deve stupire che il collezionismo, se non proprio la collezione in senso proprio, invada ogni genere letterario, nelle raccolte che si rifanno alle *Galerie* (superfluo citare Marino, tanto è nota questa sua opera), nei canzonieri di rime che, una volta di più con l'antesignano Marino, vengono per questo ordinate per materie che rinnovano la selettività petrarchesca (amorse, maritime, boscherecce, eroiche, lugubri, morali e sacre, varie), nei libri di lettere, nei romanzi che si possono leggere come trattati di storia universale o come lunghe peripezie odeporeiche che si convertono in summe geografiche, in poemi epici che, sull'abbrivo del memorabile inventario delle navi nel canto II dell'*Iliade*, si strutturano come repertori, per non dire dei veri cataloghi lessicali, poetici e retorici, sul genere del *Giardino degli epiteti, traslati et aggiunti poetici italiani* di Giovan Battista Spada (Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1648) o, ancora più dilatato, del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro, il più esteso trattato di semiotica, che enumera con imparzialità le arguzie umane insieme con le argutezze divine e le argutezze della natura, con lo stesso puntiglio del collezionista che non vuole tralasciare alcunché.

Il luogo del giardino, quanto mai confacente per un regesto di «fiori» retorici, è metafora assai efficace per indicare un luogo deputato a ospitare una collezione governata da intenti in primo luogo

edonistici. ³² Ad esso si potrebbero aggiungere, in un immaginario barocco ancora condizionato dalla topica e dalla *compositio loci* degli esercizi spirituali dei gesuiti, l'erario, la miniera, il magazzino, il museo, il teatro, la camera delle meraviglie, le stanze della memoria. In questi spazi ancora privi delle rigide e geometriche scanose selettive che si imporranno con l'Illuminismo, gli oggetti possono trovare la loro collocazione attraverso la litania inclusiva della enumerazione caotica e del ritmo asindetico, in verità senza distinzioni nette, ma che è peregrino da ciò che è familiare, dal momento che l'irripetibilità di una collezione non risiede mai nella rarità o addirittura nell'unicità di un pezzo, ma nella sua connessione sintagmatica con gli altri elementi. Basta, per accertarsene, verificare le raccolte dei profili biografici che nel Seicento cominciano ad assumere una fisionomia diversa da quella codificata dai modelli classici. Accanto ai regesti dei *Principi cristiani* o dei *Capitani* compilati all'esordio del secolo da Giovanni Botero, cui si potrebbero affiancare le aristocratiche *Vite* che Malvezzi scrive di Romolo, Alcibiade, Tarquinio il Superbo, Davide, Coriolano, se ne pubblicano altri che non continuano più sulla falsariga cinquecentesca degli *Elogia* di Paolo Giovio ma si appuntano su personalità che hanno meritato di sé in forme meno appariscenti e pubbliche.

Gli inventari biografici non ospitano più soltanto le vite superlative dei personaggi molto in vista, quali potrebbero essere re, principi e condottieri, ma, secondo un più moderno criterio di scelta che viene affermandosi, incominciano a preferire intellettuali e uomini di cultura, in ideale sintonia con gli auspici di Bacone, per il quale appunto non ci si doveva limitare a compilare e a raccogliere *Vitae* dei «pauci reges» o degli «haud multi principes», ma anche dei numerosi «viri egregii» che si sono distinti nel campo del sape-

32. Sulle valenze simboliche e tassonomiche del giardino vd. l'esempio studiato da C. CONFORTI, *Pratolino: il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'immaginario*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. FAGIOLIO, Roma, Officina, 1980, pp. 183-92.

30. F. TESTI, *A diu legge* (aprile? 1627), in *Id.*, *Lettere*, a cura di M.L. DOGLIO, Bari, Laterza, 1967, vol. I (1609-1633) pp. 109-10.

31. Significativo il titolo del canzoniere di G. ARTALE, *Della enciclopedia poetica ovvero Pallor fruttuoso* (1658), Napoli, Bulifon, 1679.

nostro d'infinito stupore opera ella con somma facilità e semplicità». E ciò che colpisce dell'affermazione è l'alta quota di meraviglia attribuita a questi eventi pur tanto comuni, ribadita in altri passi dell'opera in cui si confessa di « non aver sentito cosa più ammirabile » del comportamento della natura nel servirsi « de' mezzi più facili e semplici in produrre i suoi effetti ».³⁶ Ciò tuttavia non sminuisce affatto il valore e i meriti di chi compie l'interrogazione di questi fenomeni, perché anzi « l'applicarsi a grandi invenzioni, mosso da piccolissimi principii, e giudicar sotto una prima e puerile apparenza potersi contenere arti maravigliose, non è da ingegni dozzinali, ma son concetti e pensieri di spiriti sopraumani »,³⁷ gli stessi riconosciuti con ammirazione proprio a Galileo dai suoi corrispondenti.³⁸ E la riprova si può riscontrare nelle ultime battute che concludono la prima giornata del *Dialogo*, consacrate all'elogio di quella speciale « collezione » formata dai « venti caratteruzzi » dell'alfabeto, segni esilissimi capaci però nella loro apparente inconsistenza di consentire la comunicazione dei « più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo ».³⁹

A margine di questa invenzione Galileo si sofferma stupito su « quanto grande sia l'acutezza dell'ingegno umano », e altrettanto

36. G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), a cura di L. SOSIO, Torino, Einaudi, 1975², pp. 529 e 470. D'altronde la fiducia nella semplicità con cui agisce la natura non è prerogativa dei soli scienziati moderni: si pensi, a titolo indicativo, a un convinto seguace dell'alchimia, quale fu Lana Terza, il quale nondimeno sostiene che « quanto più è perfetta l'arte, tanto più è semplice » (F. LANA TERZA, *Prodomo all'Arte Maestra*, a cura di A. BATTISTINI, Milano, Longanesi, 1977, p. 192).

37. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, cit., p. 482.

38. Si veda la lettera del 27 gennaio 1635 di Fulgenzio Micanzio a Galileo: « È cosa inesplicabile, come da cose triviali, quotidiane e sotto gl'occhi di tutti, VS. Ecc. ma osservi gl'effetti di natura, e si alzi a speculazioni profundissime, inscogitabili e disdotte da principii veri, reali, che pagano la mente e pascono soavissimamente » (G. GALILEI, *Le opere*, a cura di A. FAVARO, nuova ristampa della Ed. Naz., Firenze, G. Barbèra, 1968, vol. XVI pp. 200-1).

39. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, cit., p. 130. Vd. anche p. 134.

re.³³ E insieme con il cambio di prospettiva si avverte da più parti l'esigenza di resoconti sottratti ai clamori di un'oratoria iperbolica, raccogliendo, come raccomandava Mascardi dalla sua specola barberiana, « le cose appartenenti al costume, e che più al vivo dichiarar possono lo stato interno dell'animo », la cui ricchezza può celarsi anche in un'esistenza priva di acuti esteriori.³⁴ È questa una conferma della tendenza nel Seicento a collezionare non solo soggetti eccezionali — in questo senso non fa differenza se sono esseri umani o reperti naturali o lavori artistici — ma anche entità più familiari e accessibili.³⁵ E a questa attitudine classificatoria non sembra estraneo il decollo della moderna epistemologia, avvezza a catalogare i fenomeni per ricavarne inductivamente una legge universale del loro comportamento. Ecco così spiegate le « tabulae presentiae » e le « tabulae absentiae » del metodo baconiano.

La nuova scienza è anche artefice della valorizzazione dell'ascolto della natura nella sua veste più dimessa, della realtà che è sotto gli occhi di tutti. Nel suo processo di democratizzazione del sapere, lo scienziato batte vie diverse da quelle dei « maghi » rinascimentali e anziché custodire gelosamente i misteri più riposti, invita tutti, facendoli partecipare di un metodo comune, a interrogare i fenomeni più accessibili, nella certezza che la natura operi nel modo più lineare ed economico, secondo la legge che si denominerà del minimo sforzo. Galileo è in proposito molto esplicito, visto che nei *Massimi sistemi* fa dire a Salviati che la natura « anco le cose all'intelletto

33. F. BACON, *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623), in *Id., Works*, a cura di J. SPEDDING, R.L. ELLIS, D.D. HEATH, London, Longman, vol. 1, 1858, p. 510 (reprint Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann Verlag [Günther Holzboog], 1963).

34. A. MASCARDI, *Dell'arte istoria*, a cura di A. BARTOLI, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 52.

35. L'inventario di figure umane di levatura meno impegnativa è il corrispettivo concettuale della ricerca che non vuole una sinossi di « novità mirabili o viaggiare per paesi ignoti, ma ritrovare nel mondo noto qualcosa che si è perso e che dà un senso più profondo alle cose che conosciamo », come dichiara lo stesso Cherchi in una diagnosi ermeneutica intorno alle « selve » e ai loro contenuti (P. CHERCHI, *Politica di risso. Mezzo secolo di plagio (1559-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 215).

reliquie, venerate per il rapporto di contiguità che le lega all'individuo dotato di carisma. La retorica con le sue figure rimane la dispensatrice di un ordine analogico non ancora sconfitto dai procedimenti geometrici della logica.

Da questi processi di risemantizzazione si comprende come le collezioni non siano inerti contenitori destinati a divenire un incoerente *bric-à-brac*: il collezionista, anche quando si limita a procurarsi oggetti a lui precisi, è pur sempre un autore che nelle scelte e negli accostamenti esprime la propria personalità. Di conseguenza l'artefice di una collezione riveste un ruolo attivo, improntando di sé le meraviglie raccolte mediante la loro inserzione entro una cornice ideale diversa da ogni altra possibile. Al pari delle imprese e degli emblemi che tra Rinascimento e Barocco testimoniano il programma di vita di colui che ne è il portatore, anche la collezione diventa un gesto autobiografico, una manifestazione obliqua di sé, in attesa che l'individualismo borghese metta a disposizione il genere meno aristocratico e letterariamente narrativo delle memorie, un'altra creazione del Settecento, ossia del secolo in cui al contrario il collezionismo comincia a insediarsi nel territorio pubblico del museo anonimo allestito per conto della comunità da parte di funzionari statali.

4. DAL COLLEZIONISMO ALLE ENCICLOPEDIAE INCLUSIVE

L'angolatura più personale delle collezioni, per quanto animate dallo stesso proposito tassonomico, induce a distinguere dalle enciclopedie, impiantate nel Seicento con uno spirito di sistema che ambisce non già a ritagliarsi un mondo in cui si rispecchi, in una sorta di specializzazione, l'individualità di chi le ha costruite, ma ad abbracciare, pur nella comune logica seriale, l'immagine totale del mondo, salvaguardato nella sua varietà e al tempo stesso ricondotto a unità organica. Non è difficile comprenderne le cause, perché ogni volta che si assiste a un cambio di paradigma culturale sorge il bisogno di rimettere ordine agli orizzonti mentali. Per questo nelle

aveva fatto nel *Saggiatore* in occasione dell'apologo dell'indagatore dei suoni, uomo per l'appunto «dotato da natura d'uno ingegno perspicacissimo e d'una curiosità straordinaria», che traeva le sue conoscenze dall'osservazione della vita di tutti i giorni che insieme formano una piccola e concertata collezione sonora. Si tratta di un rilievo che si appunta proprio sulle qualità primarie di cui deve essere dotato un collezionista: la curiosità,⁴⁰ che è poi lo stimolo incessante alla ricerca, e l'ingegno, la risorsa indispensabile nell'estetica barocca perché, consistendo nell'avvicinare cose tra loro distanti, funge da tessuto connettivo tra gli oggetti collezionati, sottratti al piano irrelato in cui si trovavano allo stato naturale con il ritrovamento di un filo conduttore, di una struttura profonda, verso una sintassi in grado di ordinare un lessico altrimenti votato alla glossofania. In questo modo le perlustrazioni nei territori del fantastico vengono ricondotte al razionalismo di chi vaga con lo sguardo senza perdere di vista l'ancoraggio di un punto fisso.

Il mezzo più idoneo con cui l'ingegno del collezionista innesca la meraviglia nei visitatori è in fondo lo stesso processo con cui i poeti creano le metafore, dal momento che i *naturalia* e gli *artificialia* acquistano valenze semantiche e simboliche attraverso ciò che Matteo Peregriani chiamava, come vedremo, il «legamento», con cui si riverbera sui materiali un codice di lettura che non possedevano nei luoghi naturali di provenienza. Perché, per portare il discorso a un piano concreto, l'uovo di struzzo assurga a simbolo della creazione dell'universo, occorre che sia sottratto al suo habitat naturale e che, messo al fianco di coccodrilli, ossa di balene, corna di antilopi o di rinoceronte, sia collocato nella bocca dell'ucello-serpente che gli egizi chiamavano Knef. In altri termini, al processo paradigmatico della metafora si somma il processo sintagmatico della metonimia e della sineddoche, riscontrabile in modo esemplare nel culto delle

40. Su quest'ultima dote cfr. E. RAIMONDI, *L'esperienza, un "curioso" e il romanzo*, in Io, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 17-30.

tendosi di nuovo minacciata dal pericolo turco, lancia da più parti appelli alla fratellanza. A buon diritto quindi il protestante Johann Alsted (Herborn, 1588-1638) può intitolare *Panacea philosophica* la sua *Encyclopaedia universae discendi methodus* edita a Herborn nel 1610, avendo per fine la ricomposizione del mondo cristiano attraverso una rigida codificazione di ogni singola disciplina, in modo da ordinarle in un sistema che non conosca esclusioni di sorta, tanto da restituire al termine "cattolico" il suo pieno significato universalistico.⁴² Naturalmente siffatti disegni di sintesi del sapere non sono prerogativa secentesca; si nota però una marcata differenza da analoghi propositi umanistici, a loro volta debitori della cultura classica, riassumibile per tutti con gli auspici formulati da Quintiliano. Men- tre questi nell'*Institutio oratoria* identificava la « formazione globale » (« orbis ille doctrinae ») con le arti liberali, « non nel tentativo di dire tutto, cosa che sarebbe stata un'impresa senza fine », ma con l'obiettivo di « rimanere alle cose più importanti ».⁴³ Alsted, in linea con l'enciclopedismo inclusivo del suo tempo, aspira con il suo anelito ecumenico a controllare un sapere potenzialmente infinito, aperto perfino alle acquisizioni future. Evidentemente, la vocazione pansofica è tanto più forte quanto più deboli sono diventati i legami disciplinari, minati dalla specializzazione sempre più settoriale.

L'enciclopedia barocca non si limita quindi a conservare il sapere, ma lo organizza per renderlo più funzionale, con l'intenzione di trasmetterlo, giovandosi dell'intervento dell'*ars memoriae*. Alla sua costituzione è quindi sottesa l'istituzione di un metodo che fornisca un adeguato piano degli studi, in funzione di una riforma dell'inse-

42. Sul progetto di Alsted si è soffermato recentemente W. TEGA, *Il prisma di Alsted. L'enciclopedia come sistema di sistemi*, in *Le origini della modernità*, vol. II. *Linguaggi e saperi nel XVII secolo*, a cura di W. TEGA, Firenze, Olschki, 1999, pp. 101-31.

43. « [...] non ut omnia dicere scietatus, quod infinitum erat, sed ut maxime necessaria » (M.F. QUINTILIANO *Institutionis oratoriae libri duodecim*, I 10 I, a cura di M. WINTERBOTTOM, Oxford, Clarendon Press, 1970, vol. I pp. 58-59).

svolte epocali si tende a ricapitolare il sapere con nuove sintesi che si esprimono in sistemi e in organizzazioni che, rientrando genericamente in una volontà enciclopedica, possono tradursi in teatri del mondo, biblioteche, musei, architetture simboliche, compendi di retorica o di logica, disegni pedagogici, armonie musicali. In questo senso è possibile verificare gli assetamenti e le metamorfosi degli stili di pensiero insieme con la loro ricerca di ridefinire la propria identità attraverso le forme complessive in cui si ricompongono.

Ecco così giustificate le enciclopedie inclusive che non vogliono trascurare nulla, i tanti mappamondi, astrolabi, planisferi che ambiscono a compendiare ingegnosamente l'immensità del cosmo, riassumendo « la gran rota del tutto in picciol tondo » (*Adone*, x 174 4), i poemi cosmogonici che da Tasso a Du Bartas e Milton, per non dire delle meditazioni di Daniello Bartoli, si sforzano, oramai per l'ultima volta, di ricomporre un universo incontentibile. La fine dell'antropocentrismo viene compensato dalla ricostituzione di un tutto organico o di un meccanismo ordinato reso visibile anche con la costruzione di orologi. Nell'universo pensato dall'epistemologia barocca convivono due tratti opposti, da una parte la frammentazione delle cose che assegna loro una forte individualità, a formare una totalità gremita, frantumata, esuberante, dall'altra l'aspirazione all'unità e all'armonia, consentanea al gusto per la monumentalità. E alla possibilità di conseguire un'unità coerente dell'intero scibile credono in tanti, in ambito cattolico come in quello protestante, dalla formazione più diversa, luterani e calvinisti, cappuccini, carmelitani, cistercensi e soprattutto gesuiti,⁴⁴ con un forte afflato religioso che, da spalti contrapposti, si affannano per ricomporre le laceranti fratture confessionali derivate dallo scisma.

L'enciclopedismo è sentito dunque come un farmaco capace di medicare i traumi che hanno diviso il mondo cristiano, oltre tutto in un periodo in cui, smorzatasi l'euforia di Lepanto, l'Europa, sen-

44. C. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 1978, p. 16.

epistemologia
barocca
frammentazione
armonia unitaria

gnamento. La pedagogia di una radicale « renovatio scholastica » procede insomma di pari passo con i disegni indirizzati al pieno possesso della conoscenza e del linguaggio universale, a loro volta premessa indispensabile per la pacificazione tra gli uomini, invocata dallo spirito religioso degli enciclopedisti. A ciò consacra i suoi sforzi tassonomici Comenio (Nivnice, 1592-Amsterdam, 1670), l'altro intellettuale riformato che, sulla scia delle idee di Alsted, pubblica nel 1632, l'anno dei *Massimi sistemi* galileiani, una *Didactica magna* fondata sul principio che la struttura profonda dell'universo riposa sull'armonia e che l'incapacità di coglierla dipende solo, oltre che dal traviamiento morale degli uomini, dal disordine dei sistemi educativi che insegnano le arti e le scienze in modo frammentario e confuso. Nel Seicento il discorso sul metodo non è certo un'esclusiva cartesiana, ma si affaccia con insistenza in quanti hanno a cuore il rinvenimento di una procedura in grado di porre fine alla confusione generale. Per dirla con Comenio, che riprende la metafora topica dell'*arbor scientiarum*, i tentativi finora fatti « sono simili piuttosto a mucchi di legna disposti con cura e pazienza che non a un albero vivo, che per forza propria si spande in rami e fronde, produce frutti e trae alimento e vigore dalle proprie radici ».⁴⁴

L'immagine organicistica, suscettibile di tingersi di esotericismo mistico e alchemico pur nella convinzione che i risultati siano comunque facili e semplici da conseguire, solo che si rispetti l'armonia universale con cui Dio ha disposto le cose « in mensura, et numero, et pondere » (*Sapientia*, II 21), risulta condivisa anche dall'ambito cattolico, dove i più convinti assertori della necessità di restituire il caos al cosmo sono gli esponenti della Compagnia di Gesù.⁴⁵

44. J.A. COMENIO, *Pansophiae prodromus* (1637), par. 39, in *Id., Opere*, a cura di M. FATTORI, Torino, UTET, 1974, p. 515. Sulla sua pedagogia universalistica vd. J.E. SADDLER, *John Amos Comenius and the Concept of Universal Education*, New York-London, Barnes and Noble-George Allen, 1966, e P. CAMMAROTA, *Scuola e società umana in J.A. Comenius*, Roma, Bulzoni, 1975.

45. Accentua invece, forse più del dovuto, la divergenza fra i metodi educativi del

Un secolo prima che l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert assegni al simbolo tutt'altro senso, risolutamente laico e immanente, anche per i gesuiti del Seicento il sapere enciclopedico può rifarsi alla figurazione dell'*arbor scientiarum* di biblica e poi medievale ascendenza, con il quale si esalta la centralità della teologia, identificata nel tronco o nelle radici, e si insiste sulla continuità di rapporti che vincolano i fenomeni anche con animistiche « simpatie » e con connessioni ermetiche. Per il diverso ruolo delle parti costitutive, l'idea dell'albero presuppone un principio gerarchico che paradossalmente, nell'assicurare la forma metafisica dell'ordine cosmico, consente una fitta diramazione di elementi, tanto più ricca ed eclettica nelle propaggini quanto più saldo e unitario è il fondamento teologico.

L'architettura enciclopedica dei gesuiti si fonda su un sottile e difficile lavoro di raccordo tra un'impalcatura filosoficamente ancora aristotelica e tomista e l'epistemologia sperimentale della nuova scienza, giungendo spesso a un eclettismo di istanze che si giustappongono senza veramente armonizzarsi. Se dunque l'Inquisizione, che non rinuncia a sorvegliare e a punire, rappresenta il volto repressivo della Riforma cattolica, l'enciclopedia del sapere innalzata dai gesuiti ne costituisce l'aspetto irenico. Una volta assicurata « una verità immota e immutabile, oltre il fluire delle culture, delle dottrine e delle civiltà », ⁴⁶ le *Artes magnae* dei gesuiti moltiplicano esplicitamente l'albero del sapere in « selva », una metafora dai significati più complessi condivisa da Bacone, autore di una *Sylva sylvarum sive historia naturalis* consistente in una raccolta di mille esperimenti edita nel 1626, anno della sua morte, a suggello di una laboriosa carriera spesa nell'interrogare il mondo fenomenico, dopo che nella più risonante *Instauratio magna* aveva avvertito che il « cammino » dello scienziato « deve esser percorso sempre sotto l'incerta luce del

protestante Comenio e la *Ratio studiorum* dei gesuiti A. SCAGLIONE, *Humanism vs. Universalism and Catholic vs. Protestant Education: The Case of Comenius*, in *The Image of the Baroque*, ed. by A. SCAGLIONE and G.E. VIOLA, New York, Peter Lang, 1995, pp. 1-20.

46. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, cit., p. 45.

In proposito l'autore del *Magisterium* non ha dubbi e ancora una volta un'altra immagine di cui si serve nelle pagine introduttive si mostra oltremodo convincente. La verità, argomenta Lana, è certamente unica, ma può presentarsi in tante vesti diverse, allo stesso modo in cui di una statua dipinta da un pittore si possono avere tante foggie quanti sono i punti di vista da cui la si ritrae. Il paragone, aderente al gusto barocco dell'anamorfose, del ludico illusionismo e dello sguardo poliprospectico, è il più adatto per salvaguardare l'assoluto e il relativo, l'appello totalizzante e l'udienza cordiale a ciò che è specifico. Allo scienziato del Seicento, non importa se ancora fedele ad Aristotele o se seguace di un paradigma alternativo, spetta il compito di ordinare la caoticità del reale con la propria arte, in modo da ricongiungere la molteplicità dei fenomeni con una stretta cooperazione tra l'esperienza sensibile e i principi universali. Ecco perché Lana sottolinea nel titolo del *Magisterium* la simbiosi di natura e arte. Ed è un connubio perseguito con zelo speciale dagli scienziati gesuiti, specie tra coloro che, come Lana, che vi compie gli studi dal 1647 al '54, fungendo da assistente di Kircher, operano nel collegio romano, sede del museo denominato appunto « domus naturae et artis » per l'intenzione di ristabilire l'antica alleanza tra Dio e l'uomo, tra il creatore della natura e l'essere finito che ne sa riconoscere l'ordine provvidenziale e l'ordine celato sotto l'anarchia apparente.

In questa prospettiva, l'enciclopedismo acquista una funzione apologetica, attuata, nei propositi di Lana, con l'aspirazione a formare il « corpo dell'intera filosofia, le cui membra, non già spezzate o disperse, ma in reciproca connessione e in ordine rigoroso, si dispongono con coerenza in bell'armonia ». ⁴⁹ E di questo passo continua insistentemente a illustrare i tentativi di « raccogliere quelle membra disperse », attribuendo loro un « nexus quidam ordinatus »,

⁴⁹ « [...] Universae philosophiae corpus, cuius membra non quasi dissecta, aut dispersa, sed mutua compagine et ordine exacto sibi coherentia in speciosam formam assurgent » (ivi, introd., p. 1 col. 1).

senso, ora accicante ora opaca, e bisogna aprirsi continuamente la strada attraverso le selve dell'esperienza e dei fatti particolari. Anzi che coloro che si offrono come guide nel cammino, vi sono essi stessi implicati e accrescono con simile guida il numero degli errori e degli erranti. [...] Ci occorre un filo conduttore per guidare i nostri passi, e tracciare la via fin dalle prime percezioni dei sensi ». ⁴⁷

La lunga riflessione euristica di Bacone diventa quasi l'allegoria di ogni ricerca scientifica moderna, per la sua drammatica insistenza sulle tante difficoltà che si incontrano ogni volta che si cerca di conoscere la natura, ma al tempo stesso, insieme con la fiducia nelle possibilità umane, attesta nel mosso panorama seicentesco l'estensione a tutte le latitudini culturali dell'esigenza di conferire in ogni caso un ordine, un « filo conduttore » a una materia congestionata e in espansione. Se ne ha conferma rifacendosi alle pagine traboccanti di un gesuita bresciano accentuatamente influenzato dal pensiero di Bacone, Francesco Lana Terzi, il quale nel vestibolo del suo monumentale *Magisterium Naturae et Artis*, affollato di promesse e di progetti, vorrebbe che l'immagine a cui la propria opera enciclopedica venisse paragonata non fosse né quella dell'incolta foresta, impetabile e terrificante per l'eccessiva quantità di arbusti, né quella del singolo albero, troppo povero in confronto alla ricchezza dei contenuti, ma, di nuovo, a una « selva » di alberi di più alto fusto alla cui ombra il viandante voglioso di sapere possa godersi un momento di otium scientifico. ⁴⁸ L'analogia, di per sé, non è affatto originale, ma nuova, almeno rispetto al memorabile modello incipitario della *Commedia* dantesca e al suo significato etico congiunto allo stigma del peccato, è la connotazione positiva attribuita alla selva, cui Lana riconosce un vitalismo che non deve essere soffocato, ma soltanto disciplinato.

⁴⁷ F. BACONE, *Prefazione a La grande istruzione* (1620), in Id., *Opere filosofiche*, a cura di E. DE MAS, Bari, Laterza, 1965, vol. 1 pp. 224-25.

⁴⁸ F. LANA TERZI, *Magisterium Naturae et Artis*, Brixiae, per Io. Mariam Ricciardum, to. 1 1684, p. non num. (ma 5) col. 2.

coarta e l'indifferenza che tutto assolve, con una prudenza intellettuale che nella versione epistemologica si volge a un metodo sperimentale. Una fase esplorativa porosa e indifferenziata, a mala pena tenuta insieme dai nessi analogici, sembra il procedimento più consono al vacillare dei punti fermi.

una « ordinata distributio », una « certa concatenatio » conseguita con una « series ordinata propositionum ». ⁵⁰ In realtà le sue tassonomie sembrano spesso rispondere a una tattica accomodante che si risolve in un catalogo di posizioni di fronte alle quali lo scienziato si è sottratto al problema di scegliere, nell'auspicio che le risonanze, i nodi, i legami si creino spontaneamente per semplice giustapposizione. Mancando di una sintesi autentica, l'enciclopedia si sviluppa in forme divaganti e affastellate, e il difetto sarebbe stato ancora più vistoso se Lana, dopo i tre tomi *in folio* aggirantisi ciascuno sulle cinquecento pagine, avesse avuto il tempo per scrivere anche gli altri nove programmati.

Sarebbe però anacronistico valutare dall'ottica selettiva e discreta delle generazioni venute dopo l'impresa settecentesca di Diderot e D'Alembert. Se allora si accantona la pretesa di ritrovare in ambito barocco la logica del secolo dei Lumi, ci si avvedrà facilmente che il progetto del *Magisterium* riflette la politica inclusiva dei gesuiti, la stessa seguita da tanti altri confratelli, da Sebastian Izkierdo, autore di un *Phanis scientiarum* (1659), ad Athanasius Kircher, cui si deve un' *Ars magna sciendi* (1669), dal Caspar Schott della *Magia universalis Naturae et Artis* (1657-1959) al Caspar Knittel della *Via regia ad omnes scientias et artes, hoc est ars universalis scientiarum omnium artiumque arcana facilius penetrandi* (1682). Sono tutte opere disposte, più che a reprimere, ad assecondare le culture estranee e comunque pericolose per il cristianesimo assorbendone le istanze meno lontane al fine di neutralizzare i contenuti più eversivi. È la soluzione del probabilismo, difesa negli stessi anni dal vescovo cistercense Juan Caramuel, combattivo alleato dei gesuiti nella battaglia comune contro i giansenisti e il loro rigorismo, ⁵¹ in un giusto mezzo tra la severità che

50. Ivi, p. 1 col. 2.
51. « Buon scolaro dei gesuiti » lo definisce C. VASOLI, *Gli enciclopedisti del Seicento e il libertinismo*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*. Atti del Convegno internazionale (Genova, 30 ottobre-1° novembre 1980), Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 189-211, a p. 205. Sulla sua personalità, dopo il cruciale D. PASTINE,

Juan Caramuel: *probabilismo ed enciclopedia*, ivi, id., 1975, hanno fatto luce ulteriore gli interventi contenuti in *Le meraviglie del probabile*. Juan Caramuel 1606-1682. Atti del Convegno internazionale di studi (Vigevano, 29-31 ottobre 1982), a cura di P. Pissavino, Vigevano, Comune di V., 1990.

tico volto delle cose? Sicché alla fine si deve dare ragione a Nietzsche, per il quale tutto ciò che è profondo si esprime con una maschera. D'altro canto l'idea del mondo come teatro, un *topos* molto antico rivitalizzato nel Seicento,³ è polivalente, e come si addice ai giochi dell'occultamento, così si presta all'ostentazione, realizzata costruendosi una facciata che mette in mostra un'esteriorità nel momento stesso in cui vuole nascondere l'intima natura di sé.

L'«anima spettacolare»⁴ implica una volta di più l'affermarsi dei processi metamorfici, la prevalenza del *trompe-l'œil*, accompagnato dalla coscienza della fuggevolezza della vita, all'insegna del precario e del transitorio, perché come a teatro anche nella vita le parti si alternano con repentini capovolgimenti. Nessuno meglio di Shakespeare ha tratteggiato questa condizione:

[.] il mondo è tutto
un palcoscenico, e uomini e donne, tutti sono attori;
hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita
un uomo interpreta più parti.⁵

Con tante prove di mutevolezza che comportano la perdita d'identità e di unità, sorge l'ambizione di approdi più autentici, quelli della filosofia neostoica che, rinata a straordinaria fortuna grazie a Giustino Lipsio, contrappone all'immagine effimera del teatro quella dello scoglio imperturbabile che fronteggia i marosi in tempesta. Ma

3. Se ne vedano le fasi in E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 158-64, e le rifiniture, di area parimenti europea, di A. VILANOVA, *El tema del gran teatro del mundo*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras in Barcelona», a. xxiii 1950, pp. 153-80; J. JACQUOT, *Le "Théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón*, in «Revue de littérature comparée», a. xxxi 1957, pp. 341-72; C. POGLIANO, *Teatro, mondo, sapere. Un percorso sulle origini della modernità*, in «Belfagor», a. lv 2000, num. 1, pp. 9-30. Della similitudine si è anzi così abusato che Cervantes per bocca di Sancho Panza si fa beffe dello stereotipo (CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., p. 161).

4. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca*, cit., p. 265.

5. W. SHAKESPEARE, *Come vi piace*, II VII 139, in Io., *Le commedie romantiche*, a cura di G. MELCHIONI, Milano, Mondadori, 1987, p. 521.

TEMI E MOTIVI

I. IL TEATRO DEL MONDO

L'impressione di instabilità di chi vive in un mondo di prospettive soggette a trasfigurazioni senza posa allontana l'uomo barocco dall'idea di durevolezza indotta dalle opere classiche. E uno dei temi più ricorrenti nel Seicento è proprio quello che uguaglia il mondo a un teatro e l'esistenza a una recita piena di inganni e travestimenti con cui si smarrisce ogni salda identità, fino al finale inevitabilmente tragico, come sancisce un distico di Giuseppe Artale: «mondo è un teatro, in cui tragica scena / ha nell'atto final crudo accidente».¹ Venendo meno valori incrollabili, si ritiene di vivere come attori che recitano una parte, in una confusione tra essere e apparire. Sul volto degli uomini cala una maschera, e il compito dei moralisti e degli storici consiste nell'andare oltre quel simulacro, oltre la pur lodata dissimulazione che, se non ha fini iniqui, è, per dirla con Torquato Accetto, «onesta».² La simbologia del teatro comporta allora un'ermeneutica barocca oscillante tra uomini-attori che nascondono con la finzione il loro vero essere e interpreti che si affannano a «disvelare». Del resto non è forse un travestimento anche la stessa metafora, sotto la quale si nasconde il vero ed enigma-

1. G. ARTALE, *Mondo*, in *Della enciclopedia poetica*, cit. Oggi il sonetto è accolto anche in *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. SEGRE e C. OSSOLA, vol. II. *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 1039-40, vv. 1-2.

2. Il pensiero va, naturalmente, a T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a cura di S.S. NIGRO, Genova, Costa & Nolan, 1983, sui cui caratteri vd.: S.S. NIGRO, «Della dissimulazione onesta» di Torquato Accetto, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, *Le opere*, vol. II. *Del Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 973-96, e, più in generale, R. VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La politica nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1987; D. ARICO, *Anatomie della "dissimulazione" barocca*, in «Intersezioni», a. VIII 1988, num. 3, pp. 565-76.

involuzione
del mondo
illuminazione
del teatro

palco-
di
Giustino

nonostante tutto anche il pensatore assorto che indaga dietro le quinte finisce per concepire la vita dello spirito in chiave teatrale, dal momento che il mondo quotidiano è comunque tessuto di illusioni dotate per altro di energie vitali. Perfino il severo La Rochefoucauld, che ambisce a demistificare i vizi che si nascondono dietro le parvenze della virtù, fa delle sue massime uno spettacolo, con le antitesi che conferiscono loro una carica drammatica. E per parte loro i gesuiti insegnano gli *Esercizi spirituali* passando in rassegna, come su un palcoscenico, i pensieri dell'anima dopo avere assegnato loro un'immagine tangibile e corporea, simili a emblemi o ad attori spiritualizzati. La scrittura diventa rappresentazione del « meditar figurato », da rivivere « con la vista immaginativa »⁶ congeniale a un'età che, come si è accorto Ungaretti, ha « in orrore l'astrezza », continuamente esorcizzata da sensazioni visive, tattili, acustiche, pur essendo « mistico il suo spirito »⁷.

Se il mondo è un teatro, il teatro è la forma artistica più frequentata, la più idonea a sottolineare gli artifici di una civiltà che, dei cinque sensi, privilegia la vista, non solo tra chi pratica la scienza, ove si richiede un occhio lineo, ma anche nella costruzione di emblemi e di imprese, nell'attenzione alla fisiognomica (si pensi solo a Della Porta) e all'arte dei cenni, tutte risorse appartenenti all'*actio* scenica. E la dimensione teatrale è tanto pervasiva da inglobare se stessa, con una vertiginosa *mise en abîme* che non di rado riproduce sul palcoscenico attori recitanti la parte di attori, in un gioco di specchi al quadrato o al cubo coerente con una volontà di auto-osservazione e di sdoppiamento. Per giunta la realtà è vista attraverso il diaframma dell'allegoria o della metafora anche quando non si assiste a una recita a teatro, surrogata adeguatamente da altre forme altrettanto la-

6. IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, trad. e intr. di G. GIUDICI, Milano, Mondadori, 1984, p. 54. Sull'esercizio secentesco della meditazione, vd. L.L. MALETZ, *The Poetry of Meditation*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1962².

7. G. UNGARETTI, *Góngora al lume d'oggi* (1951), in *Id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 528-50, a p. 540.

birintiche, a cominciare dall'equazione tra vita e sogno, praticata tra i tanti da Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, dove l'immagine onirica, nel soddisfare il desiderio, inganna e illude. La mobile prospettiva del teatro contagia o suggestiona anche i generi non teatrali, coinvolti da un'uguale ricerca dell'effetto, dell'intensità verbale, dell'iperbole, del *suspense*, delle svolte repentine, assoggettandoli alle sue leggi metamorfiche, le stesse che valgono poi nel genere, non meno coltivato, della fiaba. Né si sottraggono all'influenza teatrale l'urbanistica e l'architettura se perfino il colonnato vaticano di Bernini, esemplare dell'arte barocca, viene considerato un « *theatrum mundi*, un tema che unisce l'idea cristiana del cielo all'idea classica dell'anfiteatro »⁸.

Non solo la città viene designata come un teatro, ma anche il teatro è a sua volta fenomeno tipicamente urbano, luogo di aggregazione e di socializzazione. Strumento culturale cittadino, serve meglio di altri, con il suo sfarzo, alla propaganda, esercitando, specie presso i gesuiti, un'efficace azione psicologica. Proprio per questo la dimensione teatrale esce dal suo spazio specifico e deputato per coincidere con la città, i cui arredi sono pensati come accessori scenici e gli abitanti mascherati con finti sembianti. Questa almeno è la deduzione di Gracián, che nel *Criticón* (1651) dedica un capitolo a « el gran teatro del Universo » e identifica nel territorio urbano il re-
gno di Proteo per i suoi attributi illusori, fabbrica d'inganni e d'apparenze popolata da Ipocrisia, Ostentazione, Artificio, di cui si può vedere la vera natura solo voltando le spalle e con l'aiuto di uno specchio.⁹ Il motivo del mondo come teatro confluisce, negli animi più apocalittici, in quello del mondo alla rovescia, un paesaggio capovolto che ne denuncia la vanità e la pazzia. A ispirare questo te-

8. MARCELLO e MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1967, p. 278. Vd. anche P. PORTOGHESI, *Roma barocca* (1966), Roma-Bari, Laterza, 1995, e Y. BONNEFOY, *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.

9. Una rapida descrizione in ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca*, cit., pp. 30-31.

ma è il senso di disordine profondo da cui nel Seicento ci si sente sommersi. Difficilmente un altro secolo è stato più terribile, in preda a sconvolgimenti che acuiscono la coscienza del male e della follia degli uomini. L'impressione di vivere una vita alienata diffonde in molti la sensazione di instabilità e di contraddizione generale, dando dubbi sulla propria vera identità. Perfino il limpido Bacone deve riconoscere che «l'edificio di questo universo appare nella sua struttura come un labirinto all'intelletto umano che lo contempla; e sembra tutto occupato da vie ambigue, da somiglianze ingannevoli di segni e di cose, dai giri contorti e dai nodi intricati delle nature».¹⁰ E la pazzia, secondo la fisiologia del tempo, nasce appunto da uno squilibrio degli umori, con un eccesso di bile nera, causa di malinconia, responsabile di allucinazioni e mostruose deformazioni che dall'individuo si propagano fino a investire il mondo intero.¹¹

2. SIMBOLI DI ALIENAZIONE: LA FOLLIA

Essendo la pazzia una sindrome che avvolge ogni cosa, fioriscono i trattati sulle sue varie forme e sulle sue cause. Ecco così spiegati, pur nella diffrazione dei registri stilistici e della cultura, *Lospidale dei pazzi incurabili* di Tomaso Garzoni, *La girandola de gli humoristi* di G.C. Croce, per il quale appunto «tutti un ramo di pazzia teniamo», *L'anatomia della malinconia* di Robert Burton, tutte opere accunmate, oltre che dal tema della pazzia, dalla mania accumulatrice delle stravaganze più capricciose.¹² Del resto in una realtà senza re-

10. BACONE, *La grande instaurazione*, cit., p. 224.

11. Sul tema della pazzia vd. per un verso M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, trad. it. Milano, Rizzoli, 1981², e per l'altro R. KLIBANSKY-E. PANOFKY-F. SAKL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. Torino, Einaudi, 1983. Un resoconto sintetico sulla *Dottrina degli umori* è quello di A. BRULLI, in *La malinconia nel Medioevo e nel Rinascimento*, a cura di A. BRULLI, Urbino, Quattroventi, 1982, pp. 7-13.

12. Dell'*Hospitale de' pazzi incurabili*, edito nel 1586 (Venezia, G.B. Somascho), esiste anche un'edizione novecentesca a cura di F. MARCHIONNI, Lanciano, Carabba, 1915,

Fama
conoscenza
della follia

gole, in preda alla confusione totale e a sconvolgimenti permanenti, la follia, in un mondo capovolto, diventa strumento indispensabile di conoscenza, perché la verità risiede nel contrario di se stessa, in linea con un pensiero di Pascal, per il quale «gli uomini sono così necessariamente pazzi che il non esser pazzo equivarrebbe a esser soggetto a un altro genere di pazzia».¹³ Se ne rendono conto anche, attestati su un'ideologia opposta a quella del pio Pascal, i libertini alla Cyrano de Bergerac che, assecondando il favore per il travestimento, l'assurdo e lo strambo, adottano il *topos* della pazzia del mondo per contrabbandare teorie politiche, scientifiche e filosofiche d'avanguardia ed eversive. In fondo, non avvenne anche al nostro Campanella di salvarsi fingendosi pazzo dinanzi ai suoi inquisitori? Ma, di là da questo costeggiare i bordi sulfurei dell'eresia, il tema della follia universale è in sintonia con il gusto del secolo e lo si frequenta anche senza precise intenzioni contestatrici, per descrivere senza affanno i limiti dell'uomo, come quando Croce conclude la sua *Girandola de gli humoristi*, originariamente intitolata *La girandola de' pazzi*, con questa ottava di rassegnata invocazione:

E tu, Pazzia, che col tuo grand'impero
la terra abbracci e ogni città possedi,
ed hai d'ogni mortal dominio intero
ed a null'altra di grandezza cedi,
guida, ti prego, il nostro bel pensiero,
ché sempre tuoi saremo; e, se nol credi,

e una scelta antologica in T. GARZONI, *Opere*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna, Longo, 1993, pp. 251-371. *La girandola de gli humoristi* si legge oggi in *Affanni e canzoni del padre di Bertoldo. La poesia popolare di Giulio Cesare Croce*, a cura di M. Dursi, Bologna, Edizioni Alfa, 1966, pp. 304-8. Una versione italiana dell'*Anatomy of Melancholy* è R. BURTON, *Anatomia della malinconia*, trad. it. a cura di J. STAROBINSKI, Venezia, Marsilio, 1994.

13. B. PASCAL, *Pensieri*, trad. it. di P. SERINI, Milano, Mondadori, 1976⁸, p. 103 num. 399. Pur con il *décatalogue* di una cultura abborracciata e traballante, non dice tuttavia cose diverse il tanto più modesto Croce: «altro non mirarai che far pazzie, / e contemplando il mondo a parte a parte, / tutto pien di capricci e fantasie / lo ritrovi» (CROCE, *La girandola de gli humoristi*, cit., p. 305).

fanne la prova, ché d'ognor vedrai:
chi nasce pazzo non guarisce mai.¹⁴

A parte gli esempi noti e sublimi dell'Amleto di Shakespeare e del Don Chisciotte di Cervantes, la presenza del « fool » sui palcoscenici elisabettiani e dei buffoni nelle corti dei principi, ove offrono una riprova comica e indolore della disarmonia del mondo, conferma l'ossequio di una moda, seguita anche a fini d'intrattenimento. In altri termini, per un Quevedo che si duole dei « deliri del mondo che oggi sembra divenuto furioso »¹⁵ o per un ritorno fortunato dell'*Heracles furans* di Seneca, utile a deprecare la degenerazione dell'eroe classico dalla saggezza alla tracotanza dell'*ὕβρις*, ci sono tante altre rappresentazioni della follia dettate dall'attrazione per lo stravagante e il bizzarro. Basta pensare, in ambito musicale, al *Pompeo Magno* (1666) di Francesco Cavalli, un'opera eroica in cui si eseguiva come intermezzo grottesco un balletto di pazzi per alternarlo ad altre scene tragiche, o alla frequenza quasi abituale con cui nelle pastorali si inscrive la figura del pazzo furioso, ora di contorno, ora promosso a vero e proprio protagonista. E ciò non deve sorprendere, visto che per Tesauro gli artisti hanno qualcosa in comune con i pazzi per essere tutte e due queste classi creatrici di metafore. A suo dire i meglio predisposti « al formar simboli arguti » sono, insieme, « ingegnosi, furiosi, esercitati », talché « i matti »

meglio che i sani (chi lo crederebbe?) sono condizionati a fabricar nella loro fantasia metafore facete e simboli arguti; anzi la pazzia altro non è che metafora, la qual prende una cosa per l'altra. Quinci ordinariamente succede che i matti son di bellissimo ingegno e gli ingegni più sottili, come poeti e matematici, più son proclivi ad ammatire.¹⁶

Nel disordine del mondo, il pazzo non solo gareggia con il poeta nell'inventare metafore (tali sono in Don Chisciotte lo scambiare i

mulini a vento per giganti o un'osteria per un castello) ma anche con lo scienziato, cui l'epistemologia secentesca richiede ormai anche fantasia e ingegno, giusta il riferimento appena visto di Tesauro ai « matematici ». Ciò avviene perché la natura su cui si appunta lo studio dell'uomo è madre essa stessa di arguzie che, sempre nell'ottica semiotica di Tesauro, fanno di lei una « spiritosa poetessa » che si esprime con la varietà dei fiori, con i fenomeni atmosferici e celesti, con i mostri.¹⁷ Pertanto il rapporto con il mondo naturale non è più fissato una volta per tutte e conoscibile attraverso norme razionali, immutabili quanto l'universo aristotelico, ma diviene problematico per il carattere mutevole, sfuggente, criptico del reale, da avvicinare con una duttile propensione empirica e sperimentale pronta a rimettere in discussione le ipotesi di partenza.¹⁸ Affermare che la natura si esprime per metafore significa che i suoi fenomeni sono ingannevoli e vanno decifrati.

MB

3. IMMAGINI VENATORIE: LO SCIENZIATO IN CACCIA DEI SEGRETI DELLA NATURA

Mentre insomma fino al Rinascimento era prevalsa l'idea che la verità potesse imporsi con la potenza della sua luce incontenibile sull'uomo, incapace di sottrarsi, come la cera docile alla pressione di un sigillo, con il Seicento si acquista la consapevolezza che la verità non riesce ad aprirsi la strada da sé, occorrendo al contrario un'iniziativa personale, una determinazione soggettiva¹⁹ che induce Bacone a pensare alla conoscenza del mondo fenomenico nei termini di una « venatio », di una caccia a una preda che si nasconde.²⁰

¹⁷ Ivi, pp. 26-31.

¹⁸ Cfr. R. LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, in partic. pp. 309-37.

¹⁹ La differenza è tracciata da H. BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, trad. di Bologna, Il Mulino, 1960, pp. 11-19.

²⁰ In F. BACON, *De sapientia veterum* (1609), in Id., *The Works*, cit., vol. VI 1861, p. 638, si legge: « Omnis naturalis actio, atque adeo motus et processus, nihil aliud quam

¹⁴ CROCE, op. cit., p. 308.

¹⁵ Cit. in MARAVALL, *La cultura del Barocco*, cit., pp. 250-51.

¹⁶ TESAURO, *Il canocchiale aristotelico*, cit., pp. 32 e 37.