

Introduzione

Il contesto storico del Seicento

Il Seicento è per l'intera Europa un secolo dilaniato da guerre, sanguinosi conflitti religiosi, crisi economiche e sociali.

Nel decennio a cavallo tra XVI e XVII secolo scompaiono dalla scena politica due sovrani che avevano fortemente condizionato la storia del continente: la regina d'Inghilterra **Elisabetta I** e il re **Filippo II** di Spagna. Durante la prima metà del Seicento crescono le spinte reazionarie dei Paesi ancora sotto il diretto dominio delle tre maggiori potenze europee, **Spagna**, **Francia** e **Inghilterra**, sempre più in lotta tra loro per il controllo di vaste aree territoriali nel cuore dell'Europa.

Il primo grande impero cinquecentesco a sprofondare in una crisi politica ed economica è il regno di **Spagna**. Morto Filippo II (1598), i successori **Filippo III** e **Filippo IV** non riescono a perseguire una politica che tenga conto delle reali condizioni sociali del Paese. In Spagna manca un ceto borghese capace di muovere l'economia interna, che è ancora prevalentemente affidata all'agricoltura. Tra il 1609 e il 1611 la cacciata degli arabi di Spagna – i “**moriscos**” ^[1], che costituivano una grande risorsa di forza lavoro – fa precipitare la situazione economica. Per effetto di questa regressione si va configurando un nuovo sistema sociale di tipo feudale, fondato su particolarismi e privilegi.

Anche l'**Inghilterra** attraversa momenti di dura crisi sociale e politica. Con l'ascesa degli **Stuart**, seguita alla

^[1] Vincent Mestre, *Imbarco dei moriscos dal porto di Dènia*, 1612-1613. Valencia.

A fronte

^[2] Charles André van Loo, *Luigi XIII, re di Francia e di Navarra, dona la chiesa di Nostra Signora delle Vittorie alla Vergine*. Parigi, Chiesa di Nôtre-Dame-des-Victoires.

^[3] Gerard ter Borch, *La stesura del trattato di Münster* (uno dei trattati con cui venne ratificata la Pace di Westfalia), 1648. Amsterdam, Rijksmuseum.



morte della regina Elisabetta (1603), il Paese si trova a fronteggiare un lungo periodo di lotte civili causate sia dai contrasti di natura religiosa, che vedono contrapposti cattolici e protestanti, sia da quelli politici, dal momento che i rapporti tra il parlamento e il re sono molto tesi. **Carlo I Stuart**, sovrano che cerca di instaurare un regime assolutistico rompendo definitivamente i legami col parlamento, viene decapitato nel gennaio 1649. Ha inizio una fase repubblicana che vede a capo dei rivoluzionari **Oliver Cromwell**, la cui politica, fino alla sua morte nel 1658, si rivela una sorta di dittatura personale. In questo periodo l'Inghilterra riconquista il suo posto tra le grandi potenze europee e promuove una politica di espansionismo territoriale, ai danni principalmente degli interessi dell'**Olanda**, Paese che nel corso del secolo raggiunge un grande sviluppo economico grazie alle sue redditizie attività commerciali, in gran parte sui mari. Dopo la morte di Cromwell, attraverso un lungo e articolato processo politico si arriva a una nuova rivoluzione che porta al potere **Guglielmo III d'Orange**. Il nuovo sovrano accetta la "Dichiarazione dei diritti" (1689), uno statuto che autorizza il parlamento a sorvegliare l'operato del re: l'Inghilterra assume una forma di **monarchia costituzionale e parlamentare**, ancora oggi in vigore, e diviene patria del nuovo liberalismo che rinnova radicalmente l'economia del Paese.

La **Francia** resta invece governata da una **monarchia di tipo assolutistico**: tutto il controllo del Paese è affidato al re, il cui potere è "assoluto", cioè svincolato da ogni forma di limitazione e di controllo. Nel corso del Seicento questo tipo di monarchia si consolida con la figura di **Luigi XIII** (1617-1643) [2], sostenuto da due ministri passati alla storia per la loro abilità nel manovrare il potere, **Richelieu** e **Mazzarino**. È poi il suo successore **Luigi XIV** (1643-1715) a incarnare pienamente la figura del re assolutista. Il nuovo sovrano, detto "Re Sole", ambisce a imporre la Francia come massima potenza europea, ridimensiona il potere dell'aristocrazia e potenzia il ruolo della burocrazia nell'amministrazione dello Stato. Il re affida il controllo dell'economia del Paese a un abile ministro, **Jean-Baptiste Colbert** (1619-1683), che propende per una politica economica di forte protezioni-

smo statale. Luigi XIV trascina la Francia in diverse **guerre e conflitti civili e religiosi**, che portano alla revoca dell'Editto di Nantes (il decreto emanato nel 1589 da Enrico IV per porre fine alle guerre di religione che avevano devastato la Francia per oltre un trentennio) e a una nuova era di persecuzioni contro i protestanti di Francia, gli **Ugonotti**.

In un quadro politico così instabile, aggravato da problemi sociali irrisolti legati anche a motivi religiosi, inevitabilmente si producono pesanti tensioni tra gli Stati egemoni. Ne scaturiscono attriti sempre più violenti che finiscono per essere la causa di uno scontro armato di estese dimensioni, la cosiddetta "**Guerra dei Trent'anni**": dal 1618 si combattono diversi conflitti cui viene posto un termine con la **Pace di Westfalia** [3] del 1648. Questa guerra sancisce l'**ascesa della Francia** a principale potenza europea e pone fine al progetto dei cattolici Asburgo d'Austria (ancora detentori della corona del Sacro Romano Impero) di dominare gli Stati protestanti dell'Europa centro-settentrionale. Trent'anni di guerra provocano nel continente **danni gravissimi al tessuto economico-sociale** in Paesi già provati da crisi interne.

Nel corso del Seicento l'**Italia**, in una posizione marginale rispetto alle lotte fra le grandi potenze europee, continua a essere divisa in una moltitudine di Stati,

quasi tutti sottoposti all'**egemonia della Spagna**, che governa direttamente la Lombardia, i regni di Napoli, Sicilia e Sardegna, e controlla indirettamente gli altri Stati della penisola, esclusi il Ducato di Savoia, la Repubblica di Venezia e lo Stato della Chiesa. Ciò significa che **anche gli Stati italiani risentono della crisi del regno ispanico**. Prima conseguenza di questo influsso è una maggiore pressione fiscale; seguono devastazioni belliche, aggravate da carestie e pestilenze che decimano la popolazione soprattutto in area lombarda. Non mancano forme di ribellione contro il dominio spagnolo, come la cosiddetta "rivolta dei lazzaroni" a Napoli (1647-1648) capeggiata dal popolano **Masaniello**. L'egemonia spagnola comincia a indebolirsi solo negli ultimi decenni del Seicento, quando sarà la **Francia** a conquistare progressivamente il dominio sugli Stati italiani.

FARE IL PUNTO

Indica i principali eventi che hanno contraddistinto il Seicento in Spagna, Inghilterra, Francia.



I luoghi della cultura e la trasmissione del sapere

Il nuovo quadro politico, unito alla forte crisi economico-sociale, determina rilevanti conseguenze nella vita culturale europea.

L'Italia, che nel corso del Rinascimento era stata il centro focale dell'intera cultura europea, diviene sempre più **subordinata ad altre realtà sociali e culturali** in ascesa, in particolar modo **Francia** e **Inghilterra**. Nonostante ciò, alla produzione letteraria e artistica italiana si guarda ancora con molto interesse.

La grande **Roma barocca** dei primi anni del secolo diviene scenario maestoso di uno sperimentalismo pittorico e architettonico che richiama intellettuali e artisti da tutto il continente: basti pensare alle scenografie architettoniche di **BERNINI** [4] (1598-1680) e di **BORROMINI** (1599-1667) o alle tele di **CARAVAGGIO** (1571-1610), che attraggono numerosissimi pittori d'oltralpe. L'Italia del Seicento, inoltre, è il Paese in cui nascono e si sviluppano le principali forme musicali, dal **melodramma** alla musica strumentale d'insieme sino ai primi abbozzi del genere sinfonico, per il quale è fondamentale la prova musicale del cremonese **CLAUDIO MONTEVERDI** (1567-1643): da qui in avanti **l'italiano resterà la lingua della musica** sino a tutto il Settecento e i primi dell'Ottocento, quando il melodramma europeo vivrà una nuova stagione d'oro ancora una volta grazie all'impulso di compositori italiani > p. 17 |.

In questo quadro culturale in Italia emergono alcune personalità di grandissimo rilievo, capaci di influenzare il sapere europeo: con **GALILEO GALILEI** > p. 119 | **la scienza** muove verso una nuova era segnata dal recupero del razionalismo laico rinascimentale e dall'abbandono di

ogni dogmatismo aristotelico. Notevole è il contributo di molti gesuiti italiani – come **DANIELLO BARTOLI**, **PIETRO SFORZA PALLAVICINO** ed **EMANUELE TESAURO** > p. 105 | – alla creazione di un nuovo umanesimo che nasce dalla fusione di classicismo rinascimentale e di principi cattolici, fortemente caratterizzato da un'attenzione alle potenzialità della retorica e del linguaggio.

Viene dato un impulso importante all'**editoria** che, rivolgendosi a un pubblico sempre più vasto, allarga gli orizzonti della cultura, rendendola sempre più “di massa”. Si registra una notevole fioritura nella pubblicazione di repertori di scrittori ecclesiastici e di ordini religiosi, cataloghi di biblioteche, bibliografie di singole scienze o discipline; appaiono molti atlanti, libri di viaggio e d'attualità. Col regredire del latino si affermano i **testi redatti nelle lingue nazionali**, e le opere di autori contemporanei prevalgono rispetto a quelle di autori del passato. Accanto ai libri di grande formato, ha un ruolo fondamentale la produzione di libri popolari di piccole dimensioni e a prezzi accessibili. La **Repubblica di Venezia**, che garantisce una certa libertà di pensiero e di espressione, e **Padova** restano punti di riferimento europei per la diffusione delle idee.

Il conflitto fra cultura religiosa e cultura laica

Nonostante questi ottimi segnali di vivacità culturale, altri fattori diminuiscono il peso “europeo” della nostra cultura, fra cui le continue ingerenze della Chiesa. Nei primi decenni del secolo, infatti, la produzione culturale italiana è nel complesso fiorente grazie al contributo di intellettuali come **GALILEO GALILEI**, **TOMMASO CAMPANELLA** > p. 110 |, **PAOLO SARPI** > p. 103 |, **GIOVAN BATTISTA MARINO** > p. 71 |, tutti però severamente condannati dalla Chiesa per aver divulgato idee non conformi alla dottrina cattolica (è per questo vietata la circolazione delle loro opere e del loro pensiero). La Chiesa, dopo il Concilio di Trento (1545-1563) in cui consolida la propria struttura interna, sembra essere l'unico organo istituzionale solido e duraturo, capace di assumere un ruolo egemone di controllo sull'operato degli intellettuali laici. Si va definendo il **distacco tra la cultura ecclesiastico-religiosa e quella laica e mondana**, spesso in pesante conflitto tra loro. Ne consegue una battaglia ideologica decisamente sbilanciata in favore del potere ecclesiastico, che mette a tacere buona parte degli intellettuali italiani con le armi dell'**Inquisizione** [5] e l'istituzione dell'**Indice dei libri proibiti**, il registro in cui vengono elencate le opere la cui lettura è proibita ai fedeli, stilato per la prima volta nel 1559. Questa politica di controllo sociale operata dalla Chiesa si diffonde soprattutto attraverso l'azione degli ordini religiosi nati dopo il Concilio di Trento, in modo particolare la **Compagnia di Gesù** fondata nel 1543 dallo spagnolo **IGNACIO DE LOYOLA** (1491-1556). I **gesuiti**, in breve tempo, hanno accesso a quasi tutti gli ambiti sociali, anche grazie alla loro rigo-



[4] Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di Piazza San Pietro, 1657-1665. Città del Vaticano.

rosa preparazione culturale e a una spiccata capacità persuasiva. Quello dei gesuiti è un vero e proprio progetto educativo, che comporta, però, una severa limitazione della libertà di pensiero e un forte condizionamento, in direzione etico-cattolica, della lettura dei testi classici e, in senso più ampio, della comprensione dei fenomeni culturali e sociali.

L'intellettuale laico italiano, in questo clima asfissiante di incertezza e di instabilità, nonché spesso di vera e propria paura, sente di non appartenere più a un'area culturale e ideologica di respiro internazionale ed è così alla ricerca di nuovi punti di riferimento ideologici, di nuovi ambienti culturali in cui potersi muovere. L'uomo di cultura comincia a ritagliarsi uno spazio all'interno dell'ambiente culturale del proprio Stato, uno spazio che però, a differenza di quanto avveniva in età rinascimentale, non è circoscritto a piccoli centri municipali, dato che questi non sono più propulsori di spinte culturali rilevanti. L'intellettuale si muove così in aree territoriali più ampie, spesso coincidenti con un intero Stato regionale, e tende a diventare espressione di una specifica realtà politica e sociale.

Gli intellettuali nelle corti e nelle accademie

Le corti secentesche tendono a differenziarsi molto da quelle umanistico-rinascimentali. Anzitutto nasce una nuova figura professionale ben definita, quella del **segretario**, cioè un uomo che deve essere specializzato in precisi compiti burocratici e amministrativi ma che non può non possedere anche doti artistiche e culturali indispensabili nell'organizzazione generale della corte. Tende a scomparire, così, la figura tutta rinascimentale del letterato cortigiano a servizio dello Stato. Anche per questa ragione molti intellettuali italiani, come per esempio **MARINO** e **CAMPANELLA**, trovano accoglienza in altre corti europee, soprattutto quella francese che ga-

rantiva una certa protezione dalle ingerenze repressive della Chiesa.

Gli intellettuali fanno sempre più riferimento a un'istituzione, nata nel secolo precedente, che garantisce sicurezza e maggiore libertà di confronto ideologico: l'**accademia**. Nel Seicento si assiste a un proliferare di queste organizzazioni autonome di intellettuali che si costituiscono in quasi ogni città italiana. Tra le più note è l'**Accademia dei Lincei** (che ebbe tra i membri eminenti personalità come **GALILEI** [6] e altri intellettuali stranieri), fondata a **Roma** nel 1603 da un giovanissimo scienziato romano, il principe **FEDERICO CESI** (1585-1630). A **Venezia** viene istituita la singolare **Accademia degli Incogniti**: l'ambiente cittadino, notoriamente più permissivo delle altre realtà italiane per via della propria fisionomia politica repubblicana, favorisce l'aggregazione di scrittori che sostengono esperien-

ze letterarie anticonformiste e ribelli. Questa accademia è l'ambiente più vicino alla cultura del "libertino", cioè quella figura, tutta secentesca, di pensatore libero, ribelle, che professa idee spregiudicate, spesso ritenute immorali. A **Firenze**, l'**Accademia della Crusca** nasce con il compito specifico di riformulare i canoni di una lingua nazionale perfetta, separando la "farina" della buona lingua letteraria italiana dalle innovazioni inutili apportate dagli scrittori successivi al Trecento (la "crusca").

L'Italia esporta in Europa questo modello di istituzione culturale. Le **accademie degli altri Paesi europei**, tutte nate nel Seicento, non sono molto numerose ma godono di un grosso prestigio e possono disporre di aiuti statali in quanto vengono incaricate dagli stessi monarchi di trovare soluzioni a problemi concreti di rilevanza sociale. Nascono con questi scopi la *Royal Society for the Advancement of Learning* (1660) a **Londra** e l'*Académie des sciences* (1666) a **Parigi**.

FARE IL PUNTO

Delinea la situazione politica e culturale italiana.



[5] Francisco Goya y Lucientes, *Tribunale dell'Inquisizione* (particolare), 1812-1814. Madrid, Academia de San Fernando.

[6] Galileo Galilei, *Galileo mostra il telescopio al Duca di Venezia*, XVII secolo. Firenze, Tribuna di Galileo.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Madrid, Museo del Prado.



Antonio De Pereda, *Allegoria della Vanità*, 1634. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Il Barocco

Una nuova sensibilità artistica

La parola "barocco", coniata nel corso del Settecento, deriva molto probabilmente da un vocabolo, *baroco*, che nella filosofia scolastica definiva un tipo di sillogismo complesso, ovvero un ragionamento particolarmente articolato e contorto (detto appunto "in baroco"). Secondo alcuni studiosi, l'origine del termine sarebbe invece da ricercare nel portoghese *barroco*, sostantivo che indica un tipo di perla irregolare e imperfetta. In ogni caso, ciò che conta sottolineare è che nel concetto di "Barocco" è insita l'idea di irregolarità e di artificiosità.

Quando si parla di "**Barocco**" non si fa riferimento soltanto a una precisa corrente artistica sviluppatasi nella prima metà del Seicento, ma si indica tutta una **temperie culturale** che abbraccia la realtà in ogni suo aspetto e riflette la nuova concezione che l'uomo ha di se stesso e del mondo.

Come abbiamo visto, il Seicento è per l'Europa un periodo di **profonda crisi politica ed economica**. Gli attriti sociali e le guerre devastanti che generano pestilenze ed epidemie nel corso di questi decenni acuiscono la visione pessimistica e precaria della realtà e dell'esistenza. E l'**immaginario poetico barocco riflette pienamente questa dimensione di crisi**. Il mondo è così visto come un labirinto folle in cui è impossibile orientarsi. L'uomo percepisce se stesso come una creatura fragile gettata in un universo ambiguo, privo di certezze, dove ogni cosa si muove e si trasforma. Anche ciò che è ritenuto eterno non è esente da metamorfosi. Tutto ciò che esiste è soggetto al dominio del tempo e inevitabilmente è destinato a scomparire. Il tema della **fugacità della vita** e quello della **trasformazione di qualunque aspetto del reale** divengono così i motivi centrali della visione poetica barocca. Il mondo, poiché in continua mutazione, è soltanto **apparenza** e viene visto come un **grande teatro**, dove tutto è solo **rappresentazione**: ogni cosa si confonde,

realtà e finzione, verità e menzogna. L'uomo, in questo mondo illusorio, si affida ai sensi per conoscere la verità: essere, infatti, vuole dire apparire, e la trasformazione della materia è l'unica condizione necessaria alla sua esistenza. Da questo deriva la necessità di afferrare l'apparenza sensibile e ingannevole di tutto ciò che esiste per comprendere la realtà più profonda delle cose.

È da tali presupposti di carattere culturale che nasce l'**estetica barocca**: il fine di ogni opera umana è lo stupore dei sensi perché è grazie a essi che l'uomo diviene partecipe della metamorfosi continua del creato. Per ottenere questo **effetto di meraviglia** è necessaria ogni forma di ostentazione e di sfarzo. Il desiderio di magnificenza abbraccia ogni cosa: **letteratura, arte, moda**. A questo scopo si sperimentano tutte le possibili tecniche artistiche ed espressive finalizzate a suscitare ammirazione, stupore, incredulità. È un'estetica che coinvolge l'uomo in ogni sua attività, non solo artistica: il Seicento è così il secolo in cui tutto diviene spettacolo, in cui abbondano rappresentazioni teatrali dalla scenografia sontuosa, feste di corte dominate dal lusso e dallo sfarzo. Il compito dell'ingegno umano sembra essere quello di individuare sempre nuove e sorprendenti attrazioni.

L'arte barocca

Le arti figurative sono quelle che più di tutte danno voce al desiderio di sfarzo e magnificenza: **pittura e scultura** sono sempre più orientate verso la teatralità, come si vede, per esempio, nell'*Estasi di Santa Teresa* di Gian Lorenzo **Bernini** o nel *Trionfo del nome di Gesù* del **Baciccio** (1639-1709). In questo senso è il teatro lo spazio (reale e ideale) che più risponde all'estetica barocca (*Totus mundus agit histrionem*, "tutto il mondo recita" era il motto del Globe Theatre, teatro londinese dove si esibiva la compagnia di Shakespeare): l'oscillazione tra realtà e finzione, insita in ogni rappresentazione drammatica,



Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1646-1651. Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria.



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599-1600. Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

si sposa spesso con la magnificenza scenografica che accresce lo stupore di chi osserva e genera un senso di smarrimento attraverso il quale si raggiunge quell'effetto di «maraviglia» cui anelano poeti e artisti. Non a caso, il Seicento segna la storia del teatro europeo anche grazie alle **suntuose scenografie** costruite con finte prospettive, strabilianti *trompe-l'oeil*, giochi estrosi di luci, spazi e colori.

In Italia la Roma del Seicento diviene uno dei centri più significativi del Barocco europeo, grazie a complessi architettonici e scultorei (per mano soprattutto di **Bernini** e **Borromini**) che conferiscono al tessuto urbano della città forme fastose e monumentali, quasi quinte scenografiche di un enorme teatro a cielo aperto. In questo quadro generale l'arte figurativa secentesca presenta al suo interno una diversificazione di stili.

Accanto a opere di ispirazione schiettamente classicistica, come quelle del pittore bolognese Guido **Reni** (1575-1642), o dei francesi Nicolas **Poussin** (1594-1665) e Claude **Lorrain** (1600-1682), nasce una pittura potentemente realistica, come quella dei dipinti dell'olandese **Jan Vermeer** (1632-1675) in cui la resa del dettaglio diventa cifra stilistica. E naturalmente anche quella delle tele del **Caravaggio**, caratterizzate da un nuovo uso della luce che conferisce una volumetria concreta agli spazi e dona straordinario rilievo alle figure, facendole emergere prepotentemente da un fondale compatto dai toni cromatici scuri. Sulla scorta dell'esempio e dell'influenza italiani operano il fiammingo Peter Paul **Rubens** (1577-1640), l'olandese **Rembrandt** (1606-1669) e lo spagnolo Diego **Velázquez** (1559-1660).

La musica barocca e il melodramma

Di importanza non minore rispetto alle arti figurative e architettoniche, la musica barocca si impone per la complessità di composizione e l'artificio concettuale.

Le opere del più grande compositore del secolo, **Johann Sebastian Bach** (1685-1750), sono strutturate secondo rigidi criteri compositivi, basati sulle regole del contrappunto e della fuga.

La grande novità del Seicento musicale è però la **nascita di un genere di spettacolo tutto italiano, che è al tempo stesso teatrale, letterario e musicale: il melodramma**. La prima opera lirica compiuta, l'*Euridice* di Ottavio **Rinuccini** (1562-1621), musicata da Jacopo **Peri** (1561-1633) e Giulio **Caccini** (1550-1618), è messa in scena a Palazzo Pitti di Firenze nel 1602 (> Il teatro italiano, p. 17). Il melodramma italiano diviene presto un modello per tutti i musicisti europei del Seicento, sebbene nell'arco di pochi decenni, in alcuni Paesi e in Francia in particolare, l'opera in musica prenderà le distanze dalla tipica cantabilità italiana e darà vita a nuovi generi di teatro in musica, come la *tragédie-lirique* e l'*opéra-ballet*.

Gli influssi fra le arti barocche

L'aspetto più interessante del panorama artistico secentesco consiste nel fatto che i confini tra le diverse discipline diventano sempre più labili. Il Seicento, infatti, è un secolo in cui le arti figurative, la musica e la letteratura, accomunate dalla ricerca di meravigliosi effetti virtuosistici, sono straordinariamente vicine tra loro, al punto che avviene spontaneamente una contaminazione tra i diversi linguaggi espressivi. Così la letteratura tende ad assimilare mezzi propri della pittura e viceversa: in poesia si descrivono opere figurative e nel farlo si utilizzano termini "pittorici" (per esempio ricorrendo ad abbondanti aggettivi coloristici), mentre numerosi pittori e scultori tendono alla rappresentazione di scene dal carattere narrativo (come se volessero immortalare un particolare momento di una storia) e i loro soggetti sono attinti dalle opere letterarie, soprattutto dai poemi di Ariosto, Tasso e Marino.



L'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, Firenze, 1600.

Il panorama letterario europeo nell'età del Barocco

I principali Paesi europei in cui si diffonde la nuova cultura del Barocco sono l'Italia, la Spagna, la Francia e l'Inghilterra. Questo nuovo clima culturale cresce e si estende grazie al fatto che le diverse produzioni nazionali entrano in contatto tra loro e si contaminano, dando così luogo a un proficuo confronto di idee filosofiche, spunti letterari, tecniche stilistiche.

In Spagna

La Spagna, sebbene si trovi a fronteggiare grosse difficoltà politiche ed economiche, vive un periodo di grande fioritura culturale e artistica, al punto che l'arco di tempo che va dalla seconda metà del Cinquecento alla prima metà del Seicento viene chiamato *Siglo de oro* ("secolo d'oro").

Le opere del poeta **LUIS DE GÓNGORA** rappresentano l'espressione più alta della lirica iberica barocca. Il teatro spagnolo tocca i suoi vertici con le opere dei drammaturghi **TIRSO DE MOLINA**, il primo scrittore ad aver dato un volto letterario alla figura del libertino **Don Giovanni**, e **PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA** > p. 60 |, autore di una delle più affascinanti opere teatrali di tutto il Seicento, *La vita è sogno* (1635). Sempre in Spagna ha origine e si sviluppa il **picaresco** – racconto in cui si narrano le avventure del "picaro", popolano vagabondo e astuto (> La nascita del romanzo come genere europeo, p. 21 |) – che raggiunge alti livelli qualitativi con l'opera del grande poeta e narratore **FRANCISCO DE QUEVEDO**, trovando presto estimatori soprattutto in Inghilterra.

In Francia

In Francia la produzione letteraria di gusto barocco interessa soprattutto la **prima metà del Seicento**. Intorno ai decenni centrali del secolo si estende il gusto di una certa nobiltà raffinata interessata a una letteratura di intrattenimento colta ed elegante ma priva di eccessi, che mostra di apprezzare le disquisizioni filosofiche condotte con i modi piacevoli di una garbata conversazione salottiera. È il primo passo verso il vero e proprio

classicismo, che si realizza compiutamente soprattutto nelle opere teatrali di **PIERRE CORNEILLE**, **MOLIÈRE** > p. 65 | e **JEAN RACINE**.

In Inghilterra

Il Seicento in Inghilterra si apre con il grande teatro di **WILLIAM SHAKESPEARE** |7| > p. 29 |, che è considerato il maggiore drammaturgo di tutti i tempi. La poetica barocca si riflette soprattutto nelle liriche di **JOHN DONNE** (1572-1631), in modo particolare nelle sue poesie definite "metafisiche". Il poeta **JOHN MILTON** (1608-1674) è l'autore del più grande poema epico del Seicento europeo > p. 604 |, *Paradise Lost* (*Paradiso perduto*, 1667), opera che raccoglie suggestioni culturali diverse – tra le quali anche la lettura delle opere di **Tasso** – e le fonde in una scrittura piena di enfasi e di grande potenza visionaria.

In Italia

Benché l'Italia del Seicento sia relegata a ruoli politici sempre più marginali, e di riflesso anche lo splendore della sua cultura rinascimentale viva la sua fase declinante, ancora nei primi anni del secolo le opere italiane incontrano il favore dei lettori di altri Paesi europei, soprattutto in Francia e in Spagna. I modelli letterari dominanti sono sostanzialmente quelli forniti da **Petrarca**, **Tasso** e **BATTISTA GUARINI** con il suo *Il pastor fido* (> p. 18 |). L'orizzonte poetico del nostro Paese è dominato dalla presenza di **GIOVAN BATTISTA**

MARINO > p. 71 |, il maggiore autore del Barocco italiano che incarna presto un modello da imitare per una nutrita schiera di poeti italiani, detti appunto "**marinisti**" (> La poesia del Seicento, p. 96 |), ma anche francesi (Marino, infatti, gode di grande fortuna presso la corte di Francia tanto da condizionarne la coeva poesia) e ispanici.

Nella prima metà del secolo si assiste inoltre a una straordinaria diffusione della prosa narrativa: la **novella** (> La novella barocca, p. 21 |) di radice boccaccesca sviluppa nuovi tratti caratteristici e al contempo nasce il **romanzo**, un genere nuovo frutto di contaminazione della novella e del poema cavalleresco.

Grazie al nuovo impulso del mercato librario nell'arco di pochi anni vengono stampati centinaia di romanzi subito letti e tradotti anche in Paesi come la Francia e l'Inghilterra (> La nascita del romanzo come genere europeo, p. 21 |).



|7| James Northcote, *William Henry West Betty come Amleto davanti a un busto di Shakespeare*, 1805. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Foundation.



[8] Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza* (particolare), 1632-1639. Roma, Palazzo Barberini.

Il linguaggio del Barocco

Lo stile Barocco si fonda sulla ricerca di elementi accattivanti e unici in grado di suscitare nel lettore un **senso di stupore**, quella **“meraviglia”** tanto ambita e ricercata dall'estetica secentesca. Per ottenere questo scopo, l'autore barocco adopera scelte stilistiche e artifici retorici più o meno innovativi rispetto alla tradizione letteraria.

Il primo strumento retorico a disposizione del poeta barocco è la **metafora**, figura retorica che consente di ricorrere a un'immagine per esprimerne un'altra; un espediente già in uso ben prima del Seicento, ma che viene molto indagato e sviluppato nelle sue possibilità espressive proprio in questo secolo. La metafora di tipo comune, che avvicina cioè due immagini con qualità e caratteristiche molto simili (un po' come avviene con la semplice similitudine), è certamente poco sorprendente; tuttavia se si aumenta la differenza tra le due immagini messe in relazione, l'accostamento derivato diviene più insolito, capace di stimolare maggiormente l'interesse del lettore. In questo caso ci troviamo di fronte al **“concetto”**, altro principio fondamentale della retorica barocca, cioè una combinazione – possiamo dire “metaforica” – di elementi tra loro molto distanti e totalmente diversi, ma tra i quali il poeta riesce a cogliere sottili analogie non osservate prima. Possiamo affermare che il “concettismo”, cioè quella tendenza stilistica che predilige l'uso del concetto come figura retorica, sia una forma di metaforismo difficile e **artificioso**, che spesso sfocia nella pura stravaganza. Il lettore, di fronte a una scrittura di tal genere, è stimolato alla comprensione di questi processi, è chiamato cioè in prima persona a deci-

frare le profonde e celate analogie tra le cose ripercorrendo, in un certo senso, il percorso creativo dell'autore. Assistiamo quindi a un uso intellettualistico della parola letteraria. L’**“ingegno”** è infatti visto come il potere dell'intelletto umano di stabilire dei legami fra cose che sembrano così diverse da non poter essere associabili. La capacità di interpretare i prodotti dell'ingegno, cioè i concetti, è l’**“acutezza”**. Uno stile che persegua la metafora ardita, il “concetto”, che usando immagini stravaganti e iperboliche riesca a indurre nel lettore meraviglia e sorpresa, viene definito **“arguto”** o **“ingegnoso”**.

La prosa barocca può essere sfarzosa e abbondante, spesso caratterizzata da un **uso ridondante dell'aggettivazione** e da una **sintassi ricercatamente contorta**, quasi a disegnare una linea vorticoso in maniera assimilabile all'arte figurativa **[8]**. La scrittura arguta può mostrarsi fine a se stessa quando gli autori spostano l'attenzione dal contenuto all'artificio retorico in sé, ma può altresì divenire uno strumento utile a veicolare un particolare messaggio poetico, anche di grande spessore. La metafora, infatti, può essere sia uno strumento di mero **diletto letterario**, sia un vero e proprio **strumento di conoscenza** – come hanno sostenuto grandi teorici dell'età barocca, a cominciare da **EMANUELE TESAURO** > p. 105 | nel suo *Il cannocchiale aristotelico* – perché è in grado di farci cogliere le corrispondenze più vere che esistono tra le cose.



FARE IL PUNTO

Definisci i fondamenti artistico-letterari del Barocco.

L'avvento della scienza moderna

La nascita della scienza moderna

Nei primi decenni del Seicento si assiste a una vera e propria svolta nel pensiero scientifico moderno, definita come **rivoluzione scientifica**, grazie alle opere di Tycho Brahe, di Galileo Galilei > p. 119 | e di Giovanni Keplero relative al sistema solare e ai movimenti della Terra e degli altri pianeti intorno al Sole.

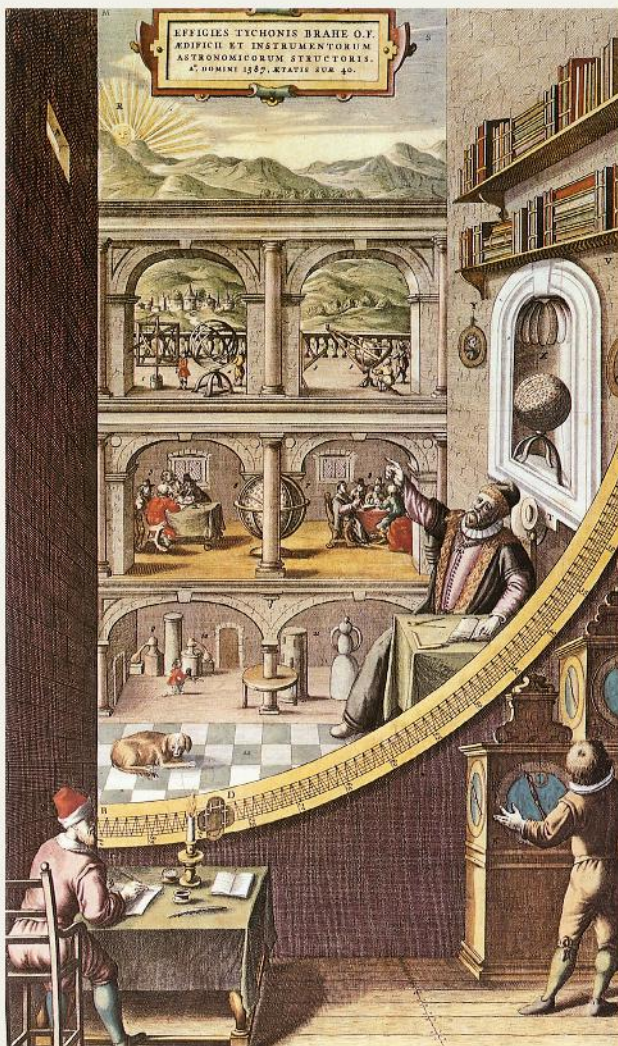
È merito delle **nuove scoperte astronomiche**, infatti, se la ricerca scientifica riceve nuovi impulsi: la teoria eliocentrica di Copernico, secondo cui è la Terra a ruotare intorno al Sole e non viceversa come si era creduto per secoli, è sempre di più avvalorata da nuove conferme e diviene l'argomento primario di tante dispute scientifiche e contrasti tra scienziati laici e intellettuali religiosi. È soprattutto con l'opera e il pensiero di Galileo che la figura dello scienziato cambia fisionomia. Sino a quel momento, infatti, lo scienziato era colui che diffondeva il sapere con un atteggiamento ossequioso nei confronti delle teorie astronomiche, fisiche, mediche tramandate dall'antichità attraverso la cultura medievale. Galileo, di contro, introduce la figura del ricercatore attento e scrupoloso che si avvale di nuovi strumenti tecnici di indagine scientifica (come il telescopio, il barometro, il termometro, le provette ecc.) per misurare la natura nel suo

complesso, dai fenomeni naturali a quelli astronomici, e formulare così principi matematici rigorosi a sostegno delle proprie tesi. La scienza cambia volto grazie a questa **nuova prassi di indagine, definita metodo sperimentale**: le ipotesi scientifiche devono essere sottoposte a una verifica sperimentale riproducibile sostenuta da un ragionamento di tipo matematico. La ricerca scientifica comincia così a rivendicare la propria autonomia rispetto alle arti magiche e alla religione, dal momento che è la sola a essere in grado di fornire prove certe in quanto verificabili sulla base di criteri logico-matematici.

Questi nuovi atteggiamenti di pensiero si diffondono velocemente e acquisiscono una dimensione europea in tempi brevissimi: nell'arco di pochi decenni, le teorie di Keplero e di Galileo, insieme a tante altre scoperte scientifiche, diventano patrimonio degli scienziati di tutta Europa ma anche di ampi strati della popolazione colta. Il sapere scientifico comincia a diventare accessibile a tutti. È evidente che le nuove ambizioni della scienza non possono incontrare l'approvazione e il favore della Chiesa che mai prima d'ora aveva dovuto affrontare il problema dell'**inconciliabilità tra fede e scienza**, dato che quest'ultima si era sempre piegata al servizio del pensiero religioso.

Il nuovo sapere tra scienza e filosofia: Pascal, Bacone, Cartesio

Così come Galileo lotta in favore della separazione dei campi d'indagine tra scienza e teologia, il filosofo e matematico francese Blaise **Pascal** (1623-1662) distingue il ruolo della ragione umana, che mira alla conoscenza della verità della scienza, da quello del cuore, anello di congiunzione tra l'uomo e Dio. Pascal affida le sue riflessioni ai *Pensieri* (*Pensées*), pubblicati postumi nel 1670, che divengono manifesto del **giansenismo**, una dottrina teologica incentrata su un'idea di spiritualità in contrapposizione con la morale ecclesiastica dominante (quella gesuitica). Nel corso del Seicento, sia la ricerca scientifica sia quella filosofica si avvicinano in un modo nuovo alla tradizione: il sapere preconstituito, di cui **Aristotele** era il più autorevole rappresentante, non è più fonte di verità assoluta ma deve essere ripercorso con una nuova coscienza critica. In questa generalizzata esigenza di libertà e di autonomia del pensiero nei confronti di ogni tipo di condizionamento, sia esso di natura storica o religiosa, si può inquadrare tutto il pensiero filosofico e scientifico del secolo. I dogmi della conoscenza vengono ora sottoposti al rigoroso giudizio di un nuovo **razionalismo**. Questo problema del metodo di ricerca viene affrontato soprattutto dal filosofo inglese **Bacone** (Francis Bacon) nel suo *Il nuovo sistema del sapere* (1620) e dal filosofo e matematico francese **Cartesio** (René Descartes) autore del *Discorso sul metodo* (1637). A differenza del metodo di analisi tradizionale di tipo deduttivo (che classifica il reale partendo da leggi astratte), il nuovo metodo, teorizzato soprattutto da Bacone, è di tipo **induttivo**: per comprendere i fenomeni della natura bisogna partire dai dati raccolti dalla conoscenza sensoriale per poi formulare delle regole generali. Con Cartesio inizia il razionalismo moderno: la natura è svuotata da ogni elemento magico e diviene materia soggetta alle **leggi del meccanicismo universale**, sempre più conosciute grazie al progresso scientifico. Con Cartesio, quindi, si afferma la centralità della mente e del ragionamento – sintetizzata dalla celebre locuzione *cogito ergo sum*, "penso dunque sono" – che deve procedere attraverso idee chiare e in modo analitico.



Tycho Brahe e il suo laboratorio, XVII secolo. Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Frans Hals, *Ritratto di Cartesio*, 1649. Parigi, Musée du Louvre.



Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di Tommaso Moro*, 1527. New York, Frick Collection.

Utopisti ed empiristi

La filosofia secentesca non vuole limitarsi a discussioni di tipo teorico ma si apre a problematiche nuove, concrete, legate al mutarsi dell'organizzazione sociale degli Stati e al dilatarsi degli orizzonti culturali e geografici: sorgono importanti riflessioni intorno al rapporto tra politica, religione e morale – discutendo le teorie cinquecentesche espresse da Machiavelli e da Guicciardini – e si teorizzano nuovi possibili modelli sociali in cui gli interessi del singolo sono in accordo con quelli dell'intera società. Si sviluppano,

in sostanza, **due filoni di pensiero**:

– un primo gruppo, nel quale emergono le figure di **Bacone** e **Tommaso Campanella** > p. 110 |, s'ispira alle congetture platoniche della *Repubblica* rielaborate all'inizio del Cinquecento da **Tommaso Moro** nell'*Utopia* e si esprime in costruzioni immaginarie di Stati e di città assunte come modelli ideali di società. Gli "utopisti" immaginano Paesi in cui la società trovi un equilibrio perfetto: la **città ideale di Campanella** (*La Città del Sole*, 1623) disegna una società che si fonda sui principi della natura, nei quali ripone i fondamenti più autentici della religione cristiana. Per **Bacone** (*La Nuova Atlantide*, 1627), la città perfetta è resa tale dal rinnovamento della scienza e della tecnica.

– Un secondo gruppo di filosofi parte dall'osservazione realistica delle situazioni sociali di particolari realtà nazionali per teorizzare possibili modelli politici e sociali. Tali riflessioni filosofiche di preminente carattere sociologico maturano soprattutto in Inghilterra, dove **John Locke** (1632-1704) si afferma come uno dei maggiori esponenti dell'**empirismo**, cioè di quel pensiero filosofico che, partendo dai precetti del razionalismo cartesiano, pone l'esperienza all'origine di tutte le idee. Egli elabora una rivisitazione critica del pensiero dell'inglese **Thomas Hobbes** (1588-1679) e dell'olandese **Baruch Spinoza** (1632-1677), riprendendo anche le teorie avanzate dall'olandese **Ugo Grozio** (1583-1645) secondo cui esistono dei diritti naturali che ogni uomo deve godere e su cui si deve basare ogni forma di società. Formula così il principio di "**contrattualismo**": **la società civile deve basarsi su un contratto sociale che rispetti i diritti naturali dell'uomo**. Nel *Saggio sulla tolleranza* (1667) e nei *Trattati sul governo civile* (1690), Locke teorizza dunque un modello di Stato che ha il dovere di **tutelare le libertà individuali** di ogni singolo cittadino, quali il diritto naturale alla libertà di coscienza (e quindi alla libertà religiosa). Sulla scia del pensiero di Locke si muoveranno gli stessi **Hobbes** e **Spinoza**.



Louis Michel Dumesnil, *Cristina di Svezia e la sua corte*, particolare con la regina e Cartesio che tiene una lezione di geometria, XVII secolo. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.



L'isola di Utopia, 1516. Londra, British Library.

La Scrittura e la Scena



La commedia dell'Arte, o il trionfo dell'attore/autore

Anche se raggiunge il culmine dei suoi successi nei **primi decenni del Seicento**, la forma di teatro popolare oggi nota con il nome "commedia dell'Arte" nasce in Italia già a **metà del secolo precedente** e dura, propagandosi in altri Paesi europei, fino a **oltre la metà del Settecento**. È quasi verso la fine della sua parabola storica che si attesta per la prima volta, nella *pièce* di Carlo Goldoni *Il teatro comico* (1750), il termine «commedia dell'Arte».

L'«arte» cui Goldoni fa riferimento va intesa, nella sua accezione medievale e rinascimentale, **come corporazione**: quella degli attori di mestiere, organizzati in compagnie itineranti. Precedenti e significative denominazioni sono "commedia degli zanni", o "a soggetto", o "all'improvviso". **In più di due secoli di complessa evoluzione**, molteplici e varie sono le manifestazioni della commedia dell'Arte, ma **permangono alcune sue caratteristiche distintive**:

- **il professionismo degli attori**, le cui compagnie sono vere e proprie imprese cooperative, nelle quali si spartiscono rischi finanziari e profitti. In ciò la commedia dell'Arte si contrappone al teatro delle corti e delle accademie, gestito nella sua totalità da letterati e attori dilettanti, sempre di sesso maschile;

- **attestata a partire dal 1564, la rivoluzionaria presenza in scena di attrici**, che sovverte la consuetudine di affidare a uomini anche le parti femminili. Formidabili come elemento d'attrazione del pubblico pagante, alcune grandi attrici come Isabella Andreini (1562?-1604) danno vita a fenomeni di vero e proprio *divismo*. D'altra parte, l'emancipazione e la libertà di costumi delle donne di teatro è una delle principali cause di sospetto o disapprovazione nei confronti dei comici dell'Arte da parte della Chiesa;

- **all'interno delle compagnie, l'attribuzione a ciascun attore di un ruolo fisso**, che in certi casi interpreta per tutta la vita, adattandolo via via alle varie commedie presenti in repertorio. Alcuni di questi ruoli comportano l'uso di maschere in cuoio, che lasciano scoperti solo le labbra e il mento ed

esaltano una recitazione comica basata soprattutto sulla gestualità;

- **uno spiccato plurilinguismo**. Al linguaggio letterario stilizzato, d'impronta petrarchesca, dei giovani "innamorati" si contrappongono i dialetti o gli idiomi stranieri storpiati che caratterizzano le maschere comiche, come il veneziano del vecchio mercante Pantalone, il bolognese del saccente Dottore, il finto spagnolo dell'arrogante Capitano, il bergamasco e il napoletano di due tra gli "zanni" (ovvero servi) più popolari, Arlecchino e Pulcinella;

- **una drammaturgia assemblata e gestita dagli attori**, i quali, dovendo ogni giorno presentare uno spettacolo diverso, anziché memorizzare un intero testo si affidano in parte all'improvvisazione, seguendo la traccia di un **canovaccio** (detto anche scenario o soggetto) che riassume l'intreccio della commedia. Ciò non significa che inventino tutte le battute sul momento: ogni attore conosce a memoria un repertorio di brani adatti al suo ruolo (talvolta riuniti in raccolte dette "zibaldoni", o generici), che è abile a utilizzare nelle diverse situazioni previste dal soggetto.

Vecchi, zanni e innamorati

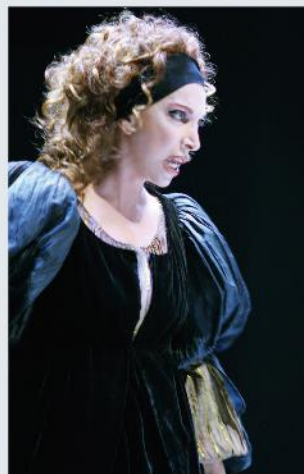
La maggior parte dei canovacci dell'Arte attingono le loro trame dalle **stesse fonti dei commediografi letterati rinascimentali: il teatro classico plautino-terenziano e la novellistica romanza tardo medievale**. Abbondano vicende, molto simili tra loro, di amori contrastati, rivalità erotica ed economica tra padri e figli, intrighi ed equivoci alimentati da servitori. Si punta, anziché sull'approfondimento psicologico, sulla **caratterizzazione di tipologie sociali ricorrenti e ben riconoscibili dal pubblico**. Una tipica compagnia professionale è composta in media da 10-12 elementi. I ruoli fissi seri consistono in due coppie di giovani innamorati, o "amorosi"; quelli comici in due vecchi (il Magnifico, poi Pantalone, e il Dottore) e due zanni. Di solito il "primo zanni" (per esempio Brighella) è un servitore scaltro e abile nel tessere trame, mentre il "secondo zanni" (per esempio Arlecchino o Pulcinella) è un mattoide quasi sempre affamato di cibo e di sesso. Ci sono poi altri ruoli "mobili" (il Capitano e una o due servette) e qualche "generico" per personaggi minori. Solo i ruoli comici e talora il Capitano vengono identificati tramite le **maschere**: in queste figure si accentua l'espressività fisica, non di rado spinta fino all'acrobazia.

Stiamo qui proponendo una semplificazione, dato che nel corso dei decenni **i diversi ruoli si evolvono e arricchiscono**, talvolta mutando nome o cambiando caratteristiche nel passare da un interprete all'altro.

Si pensi al “secondo zanni” **Arlecchino**, creato durante un suo soggiorno a Parigi intorno al 1585 dal grande comico mantovano Tristano **Martinelli** (1557-1630): un erede più dinamico e anarcoide di analoghe figure di servi sciocchi, che l'attore caratterizza con una maschera nera vagamente diabolica e un costume aderente che ne valorizza la prorompente fisicità e le doti funamboliche. Doti che spiccano anche in un più tardo grande Arlecchino, l'irriverente attore-cantante-ballerino Domenico **Biancolelli** (1636-1688), beniamino del pubblico francese negli stessi anni in cui si afferma il genio drammaturgico e attoriale di **Molière** > p. 65 |. L'ultimo importante Arlecchino storico, Antonio **Sacco** (1708-1788), muta il nome della maschera in **Truffaldino** e attraversa i decenni del declino della commedia dell'Arte intessendo successivamente proficui rapporti con due drammaturghi tra loro rivali: Carlo **Goldoni** > p. 211 |, che in gioventù compone per lui diversi scenari, tra cui *Il servitore di due padroni* (1745), e Carlo **Gozzi**, che a partire dal 1761 affida alla compagnia di Sacco le sue nostalgiche *Fiabe* teatrali.

Capocomici e letterati

Nella “preistoria” della commedia dell'Arte c'è una **lunga tradizione di teatro popolare di strada**, risalente fino al Medioevo; e tra i comici che a metà del Cinquecento si organizzano in compagnie ci sono anche **giullari, canterini e saltimbanchi** fino a poco prima impegnati in *performance* individuali nelle piazze delle città italiane. Sia che si esibiscano all'aperto, sia che lo facciano in apposite “stanze”, chiedendo agli spettatori di pagare un modesto biglietto d'ingresso, **le prime compagnie dell'Arte puntano più sulle capacità istrioniche dei loro componenti che sulla qualità letteraria dei testi**, peraltro sempre scomposti e rielaborati secondo le esigenze di scena. Ma col passare dei decenni crescono il prestigio e le ambizioni artistiche di alcuni gruppi di commedianti d'alto livello, che **passano sotto la protezione di principi o di sovrani** e si confrontano da pari a pari con il teatro “regolare” dei letterati e degli attori dilettanti. Benché prevalga il genere comico, le compagnie dell'Arte propongono al loro pubblico anche vicende altamente drammatiche e avventurose, come nell'abbondante **repertorio dell'“opera regia”**, le cui trame attingono ai poemi cavallereschi, *in primis* all'*Orlando furioso* di Ariosto. Oltre a improvvisare sulla base di canovacci, gli attori professionisti sono in grado di apprendere a memoria e mettere in scena con grande efficacia impegnative **tragedie, commedie e favole pastorali**; come dimostra il fatto che Torquato



Due momenti de *La centaura* (interprete Mariangela Melato, in alto) di Giovan Battista Andreini nella messa in scena di Luca Ronconi del 2004.



Tasso nel 1573 affida la sua *Aminta* alla **Compagnia dei Gelosi di Francesco e Isabella Andreini** (anche rinomata interprete, quest'ultima, de *Il pastor fido* di Battista Guarini). D'altra parte, **alcuni capocomici** alla guida d'importanti compagnie affinano le proprie capacità di scrittura e, soprattutto a partire dagli inizi del Seicento, **danno alle stampe canovacci e commedie**. È del 1611 *Il teatro delle favole rappresentative*, preziosa raccolta di scenari curata dal “primo amoroso” **Flaminio Scala** (1522-1624), autore anche della commedia *Il finto marito* (1618). Ma l'attore/autore più interessante dell'epoca è senz'altro Giovan Battista **Andreini** (1576-1654), figlio di Francesco e Isabella, i cui cinque atti *Due comedie in comedia* (1623), dalla vertiginosa struttura barocca, hanno affascinato un maestro del teatro dei nostri giorni come il regista **Luca Ronconi**, che nel 1984 ne cura un allestimento per la Biennale di Venezia; il vivo interesse di Ronconi per la complessa drammaturgia andreiniana lo porta poi a mettere in scena, rispettivamente nel 2002 e nel 2004, *Amor nello specchio* e *La centaura* (entrambi risalenti al 1622).

Il teatro europeo del Seicento

Teatro di corte e teatro popolare

È nel Seicento che nasce il teatro in senso moderno: gli spettacoli sono aperti a un pubblico pagante e hanno luogo in appositi edifici costruiti esclusivamente per questo genere di evento artistico. Tutte le maggiori città europee vedono nascere grandi **teatri popolari**, ben inseriti nel contesto urbano, rivolti anche agli strati più poveri della società.

Il **teatro di corte** continua a esercitare una forte attrattiva, in modo particolare negli ambienti aristocratici [9]; vi confluiscano artisti di ogni genere che sperimentano varie forme di contaminazione artistica, dalla pittura all'architettura, dalla musica alla danza. Un'attenzione particolare è dedicata alla **scenografia**: imponenti macchine sceniche sono capaci di creare effetti spettacolari, come trasformazioni repentine degli sfondi e degli ambienti o rappresentazioni realistiche di vari agenti atmosferici. Anche il teatro secentesco, quindi, rispecchia il fascino dell'**estetica barocca**, incentrata sul gusto per lo sfarzo e per l'eccesso.

Sono i **teatri di città**, tuttavia, che vedono allargare il proprio consenso di pubblico [10]. Gli spettacoli popolari che da sempre avevano luogo nelle piazze cittadine, infatti, nel Seicento si trovano a dover soddisfare una quantità sempre più ampia di spettatori, anche in ragione del fatto che le città diventano sempre più popolate e necessitano di ulteriori momenti di svago collettivo.

In Italia molte compagnie itineranti di attori, abituate a vivere in condizioni modeste e a non avere alcun riconoscimento sociale (gli attori generalmente godevano di una pessima reputazione presso le autorità), cominciano a investire sulla loro attività sempre più redditizia: nascono in questo modo le **compagnie teatrali** itineranti, costituite da attori di professione che danno a se stessi la definizione di "comici dell'arte", dove "arte" significa appunto "mestiere". Questi attori gestiscono in prima persona tutta l'operazione teatrale, dall'organizzazione dell'evento alla scenografia sino all'allestimento della recita vera e propria.

La **commedia dell'Arte** > La Scrittura e la Scena, p. 12 |, come nel Settecento si definirà lo spettacolo organizzato dagli attori di queste nuove compagnie itineranti, è una recitazione in cui convergono tante esperienze teatrali diverse radicate nella tradizione medievale e rinascimentale, come il canto, il mimo, l'acrobatisma, la giullarata, la rappresentazione oscena, la drammaturgia aristocratica. Per incontrare i gusti di un pubblico eterogeneo, spesso di estrazione sociale modesta, il teatro della commedia dell'Arte ricorre a una **comicità di sicuro effetto** che attinge a un repertorio più o meno stabile di battute e di immagini: nascono così le **maschere**, cioè dei personaggi fissi con caratteristiche tipiche di una città o regione (tra quelle più famose si ricordano Arlecchi-



[9] Abraham Bosse, *Rappresentazione teatrale privata*, 1644.

[10] Giovanni Battista Aleotti, *Teatro Farnese*, 1619. Parma.

[11] Maschere italiane e francesi al Palais Royal con Molière (il primo a sinistra) nella parte di Arnolfo in *La scuola delle mogli*, 1670. Parigi, Comédie Française.

no, Colombina, Balanzzone, Pulcinella) [11]. Tutti gli attori sono tenuti a improvvisare molte battute seguendo una traccia schematica dell'azione scenica, detta **canovaccio**. Questa improvvisazione, tuttavia, è frutto di tanta esperienza e di una continua sperimentazione.

Il **teatro popolare degli altri Paesi europei** presenta alcune caratteristiche simili a quello italiano: la contaminazione fra generi artistici vari; l'adozione di registri stilistici spesso bassi oppure caricaturali; la mescolanza di soggetti realistici, se non proprio tratti da eventi di cronaca quotidiana, a vicende immaginarie e favolose.

Shakespeare e il teatro elisabettiano

Tra il XVI e il XVII secolo lungo la riva meridionale del Tamigi sorgono diversi teatri: il *Rose* (1587), lo *Swan* (1595), il *Globe* (1599) **[12]** e l'*Hope* (1614). Si tratta generalmente di edifici molto semplici, spesso costruiti in legno, in cui tutto l'apparato è ridotto all'essenziale (la piattaforma per gli attori è circondata da balconate e la scenografia è pressoché inesistente); veri e propri **teatri popolari, situati in zone periferiche della città ed evitati dall'alta società**, che preferisce frequentare il *Blackfriars* nella City. Le caratteristiche strutturali dei nuovi spazi dedicati agli spettacoli teatrali condizionano in qualche modo le esigenze sceniche e quindi i testi delle rappresentazioni: gli autori devono spesso indugiare su **descrizioni minuziose** di paesaggi e di luoghi, e anche l'uso del **monologo** sembra essere funzionale all'angustia degli spazi.

La tradizione teatrale inglese della seconda metà del Cinquecento è molto ricca e raccoglie suggestioni letterarie diverse: le rappresentazioni sacre medievali, le proposte dell'umanesimo letterario e soprattutto la riscoperta dei classici, **SENECA** in particolare. Il teatro elisabettiano è un teatro a tinte forti, che presenta spesso scene truculente di sangue e di violenza. Il maggiore dei drammaturghi pre-shakespeariani è **CHRISTOPHER MARLOWE** (1564-1593), classicista e ammiratore di Machiavelli, autore di opere molto importanti come *La tragica storia del dottor Faustus* (1588 ca) ed *Edoardo II* (1592 ca).

È tuttavia nell'opera di **WILLIAM SHAKESPEARE** (1564-1616)

> p. 29 |, considerato il padre della letteratura inglese, che il teatro secentesco raggiunge i vertici espressivi più alti. La raccolta delle sue opere è tradizionalmente suddivisa per generi: **commedie, tragedie, drammi storici, tragicommedie**.

■ Nelle prime **commedie shakespeariane** il riferimento alle fonti classiche, spesso filtrate attraverso la tradizione umanistica, è molto evidente: è il caso, per esempio, della *Commedia degli errori* (1594), basata sui *Manacchi* di **Plauto**, o della *Bisbetica domata* (1594) che riprende i motivi degli intrighi amorosi ben noti nell'antichità e nel Medioevo. Queste prime opere obbediscono a un **senso di misura classicheggiante**, così che la trama appare lineare e lo stile espressivo controllato. Intorno alla seconda metà degli anni Novanta le commedie cominciano ad acquisire maggiore intensità, mostrando un intreccio molto originale di fonti letterarie e folclori-

che; l'intera rappresentazione tende a essere dominata dai tanti momenti lirici, come nella commedia *Sogno di una notte di mezza estate* scritta intorno al 1595. A partire da questa Shakespeare scrisse le sue commedie maggiori: *Il mercante di Venezia* (1596 ca) ispirata a una novella del *Pecorone* di Giovanni **Florentino**; *Molto rumore per nulla* (1598 ca) derivata da una novella di Matteo **Bandello**; *La dodicesima notte* (1601) e altri testi che traggono spunto dalla commedia italiana.

■ Le **tragedie shakespeariane** sono incentrate su **oggetti storici**, il più delle volte radicati nella tradizione medievale, che facilmente potevano incontrare il favore del pubblico. L'elemento storico è verosimile e i personaggi sono caratterizzati da una **forte interiorità**, spesso complessa e combattuta, che si dimena tra **dubbi metafisici sul significato della realtà e della vita**; la tragedia più emblematica in questo

senso è *Amleto*, scritto probabilmente tra il 1600 e il 1602. Capolavori assoluti sono le celebri opere *Romeo e Giulietta* (1594 ca), *Otello* (1604 ca), *Re Lear* (1605-1606), *Macbeth* (1605-1606).

■ I **drammi storici** sono quelle tragedie che celebrano argomenti della storia medievale inglese, come *Enrico VI* (1588-1591), in tre parti, e *Riccardo III* (1592). La Storia appare come una serie di eventi cruenti e confusi, e non vi è alcuna presenza che dall'alto possa guidare gli avvenimenti e dare loro una conseguenza logica-morale.

■ Le **tragicommedie** sono quei drammi in cui è più evi-

dente la coesistenza di fattori stilistici contrapposti: **elementi propriamente tragici si innestano su un tessuto tipico della commedia**. Per quanto la presenza del dolore e della morte sia una costante in questo genere di opere, il finale è lieto. Rientrano in questa categoria *La tempesta* (1611) e *Tutto è bene quel che finisce bene* (1602 ca). Quest'**alternanza di registri diversi**, spesso del tutto antitetici, all'interno della stessa opera se non addirittura dello stesso personaggio, è una caratteristica stilistica che riguarda in qualche modo tutta la produzione shakespeariana.

Il teatro di Shakespeare è ormai post rinascimentale: rifiuta le unità aristoteliche, **mescola elementi sublimi e grotteschi** e ricorre a diversi **artifici linguistici e formali**. Anche sul piano linguistico i drammi shakespeariani presentano elementi di assoluta novità rispetto alla letteratura inglese coeva. È anche grazie alle opere



[12] Il teatro Globe di Londra.

di Shakespeare e di Marlowe che la lingua inglese vive una nuova fase di crescita (si parla di “**Early Modern English**”) verso forme fonetiche, morfologiche e ortografiche che saranno le basi dell’attuale *British English*. Quella che Shakespeare eredita, quindi, è una lingua ancora per certi versi immatura, che peraltro presenta grandi distinzioni su più piani tra lo scritto (letterario e non solo) e il parlato. Ciò che può sembrare una difficoltà, di fatto, diviene per l’autore una grande opportunità: **Shakespeare codifica usi grammaticali e lessicali che assecondano nuove esigenze drammaturgiche** all’insegna di una grande libertà espressiva (per esempio l’uso di sostantivi come verbi o come aggettivi, come nel caso di “*to description*” per “*to describe*”, “*to affect*”), **conia neologismi e nuove espressioni** (alcune delle quali entrate nell’uso comune), sfrutta la duttilità della lingua per intessere le sue opere con giochi di parole ed esplicite allusioni semantiche.

I testi drammatici di Shakespeare, così come quelli di tutto il teatro elisabettiano, sono caratterizzati dall’**alternanza di prosa e di versi** che, a differenza della tradizione lirica italiana, nei primi del Seicento non conservano una posizione fissa degli accenti. Shakespeare predilige l’uso di quello che è stato definito *blank verse*, ovvero un decasillabo sciolto non rimato, già utilizzato con grande raffinatezza da Marlowe e che **deriva dall’endecasillabo sciolto della lirica italiana**.

La lingua di Shakespeare, che nel corso degli anni evolve verso forme di maggiore concisione sintattica, conserva una profondità espressiva garantita anche dal sapiente uso di figure retoriche, come la **metafora**, vero perno stilistico della sua scrittura e nucleo portante della sua poetica. La metafora consente all’autore di generare immagini di grande portata evocativa e di immediato impatto sul pubblico, che si tingono di toni ora tenui e dolcissimi, ora cupi e profondi.

Il teatro in Spagna

In Spagna i generi teatrali più frequentati sono sostanzialmente due: **la commedia e le rappresentazioni drammatiche di argomento religioso** (*autos sacramentales*). Le commedie possono essere di soggetto storico (chiamate “**di cappa e spada**”) o riguardare avvenimenti e temi contemporanei, e sono contraddistinte da un linguaggio stilisticamente basso che consente uno spettacolo vario e accattivante. Al **genere tragedia** sono affidati prevalentemente temi storici inscenati spesso con intenti celebrativi ed encomiastici.

Il principale commediografo spagnolo del secolo è **FELIZ LOPE DE VEGA CARPIO** (1562-1635), autore incredibilmente fecondo: ci restano 426 commedie, anche se probabilmente ne scrisse più di ottocento, e altre numerose opere in prosa e in versi. Lope de Vega incarna la figura del vero professionista dello spettacolo, sempre attento alle esigenze del pubblico. Le sue opere attingono

liberamente alle fonti più varie, da temi mitologici e cavallereschi a elementi realistici più aderenti alla quotidianità, e mirano all’efficacia scenica della rappresentazione. Tra i suoi drammi più famosi si ricordano *Il miglior giudice è il Re* (1620-1623), *Il cavaliere di Olmedo* (1620-1625) e *Il castigo senza vendetta* (1631).

Merita di essere menzionato anche lo scrittore **TIRSO DE MOLINA** (1584-1643) > p. 8 |, conosciuto soprattutto per aver scritto un’opera divenuta famosissima specialmente per i tanti rifacimenti sei-settecenteschi: *Il beffatore di Siviglia* e *il convitato di pietra* (1639), che per la prima volta mette in scena il celebre personaggio di **Don Giovanni**.

Come Lope de Vega, anche **PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA** (1600-1681) > p. 60 |, **il maggiore tragediografo del Seicento spagnolo**, scrisse una quantità enorme di opere teatrali, tra cui emerge, per la qualità stilistica nonché per la complessità e la profondità dei temi svolti, il dramma *La vita è sogno* (1635).

Il teatro in Francia

La cultura teatrale dominante nei primi tre decenni del secolo è prevalentemente quella italiana e, in forme subordinate, quella spagnola. Sono francesi alcuni dei più grandi autori di teatro di tutto il Seicento: Jean-Baptiste Poquelin, noto come **MOLIÈRE** (1622-1673) > p. 65 |, **PIERRE CORNEILLE** (1606-1684) e **JEAN RACINE** (1639-1699).

Il teatro di Molière è incentrato su **temi filosofici che investono direttamente la realtà contemporanea** e mettono in scena alcuni aspetti sociali più evidenti del suo tempo; **la sua satira si nutre di personaggi dal carattere emblematico** che spesso sono incapaci di vedersi per quello che sono, uomini pieni di difetti o di ambizioni effimere. La rappresentazione è sempre molto fedele ai principi di **verosimiglianza**, per cui tutto ha una parvenza realistica e convincente. Tra i suoi più famosi capolavori si ricordano *Don Giovanni o il convitato di pietra* (1665), *L’avaro* (1668), *Il borghese gentiluomo* (1670), *Il malato immaginario* (1673) |13|.

L’opera di maggiore successo del drammaturgo nor-



|13| Jean Le Pautre, *Rappresentazione del Malato immaginario di Molière al Teatro dei giardini di Versailles, 1676*. Parigi, Bibliothèque nationale.

manno **Corneille** è *Il Cid* [14], dramma rappresentato per la prima volta nel 1637. La tragedia, che narra le gesta di un eroe storico spagnolo, Rodrigo Diaz de Vivar, suscitò numerose polemiche, anche molto accese (fu accusata in primo luogo di non rispettare le unità aristoteliche), che spinsero l'autore ad adottare formule più conformi alle regole dettate dalla poetica drammatica del suo tempo. Un aspetto assai interessante della sua produzione è la concezione poetica del tragico visto come **conflitto interiore tra volontà e coscienza**.

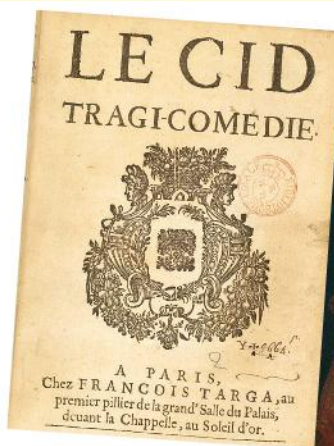
La **tragedia di Racine** è essenzialmente caratterizzata da un **gusto classicistico**: sono sempre rispettate le unità aristoteliche (di tempo, di luogo e di azione), le trame sono semplici e lineari, così come rigorosa ed elegante è la sua scelta linguistica, mentre i personaggi sono caratterizzati da una forte connotazione psicologica. Il teatro di Racine non è però un teatro che dimentica le **passioni umane**: la ragione non è in grado di arginare la piena dei sentimenti intensi, talvolta contraddittori, che investono personaggi dalla psicologia complessa e spesso tormentata. Il capolavoro della produzione di Racine è la tragedia *Fedra* (1677), dramma dei sentimenti e degli impulsi irrefrenabili ambientato nella Grecia antica e mitologica, composto in versi alessandrini limpidi, musicali, dai toni intensi ma mai enfatici, dominati da un senso composto di misura e di equilibrio.

Il teatro italiano e la nascita del melodramma

Il Seicento italiano vede il **trionfo della commedia dell'Arte**, nonostante le ostilità manifestate soprattutto dai vertici ecclesiastici nei confronti degli spettacoli teatrali organizzati nelle piazze cittadine. La Chiesa, infatti, tacciava di immoralità questo genere di spettacoli popolari al punto che, in alcuni casi, pretese limitazioni e controlli sull'attività delle compagnie.

La commedia regolare continuava l'ormai stanca tradizione cinquecentesca a cui tentava di dare nuova linfa accentuando gli elementi patetici e sentimentali della trama o quelli romanzeschi e spettacolari, quindi in ossequio al gusto imperante del nuovo secolo. A Firenze fu importante l'attività teatrale svolta da **MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE** (1568-1642), nipote del grande artista, che scrisse opere destinate agli spettacoli della corte medicea.

È la **tragedia**, tuttavia, il genere a cui si dedicarono i maggiori autori teatrali del Seicento. La tragedia seicentesca è legata alla tradizione teatrale rinascimentale che vedeva nelle opere di **Seneca** il più alto modello di drammaturgia classica. È il genere che appare meno pro-



[14] *Le Cid*, 1637. Parigi, Bibliothèque nationale.

[15] Orazio Gentileschi, *Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne*, 1621-1624. Wadsworth, Atheneum Museum of Art.

penso ad accogliere le nuove tendenze espressive tipiche del gusto barocco, in primo luogo la spettacolarizzazione della scena drammatica.

Il maggiore tragediografo italiano del secolo fu l'astigiano **FEDERIGO DELLA VALLE** (1560 ca-1628), di cui ci restano quattro opere incentrate su personaggi femminili: la tragicommedia *Adelonda di Frigia* (1595) e le tre tragedie *La reina di Scozia*, *Ester* e *Judit*. Pubblicata nel 1628, *La reina di Scozia* (la cui prima stesura risale al 1591) narra le tristi vicende della regina scozzese Maria Stuarda, fatta decapitare per volontà di Elisabetta I nel 1587. *Ester* e *Judit* (risalenti ai primi anni del secolo ma stampate nel 1627) sono entrambe incentrate su argomenti biblici. Nella *Judit*, considerata il capolavoro di Della Valle, si narrano le vicende dell'eroina biblica Giuditta che uccise il capitano nemico Oloferne [15]. Le sue opere sono **estranee alla temperie barocca** perché rinunciano al gusto allora molto diffuso dell'orrido, del truculento, e rifiutano ogni ingegnosità del linguaggio. Le sue tragedie, tuttavia, non sono più portavoce di valori rinascimentali ed esprimono **temi che sono propri del nuovo secolo**, come la fragilità e il dolore dell'esistenza umana, vista come vittima di passioni incontrollabili che rendono l'uomo esposto alle vicende dolorose della fortuna.

La vera grande novità del teatro italiano tra il Cinquecento e il Seicento è la **nascita del melodramma**. Già nel corso del Quattrocento molti testi composti per la recitazione avevano delle sezioni affidate al canto. Il genere tradizionale che più si prestava a questo nuovo modo rappresentativo era la favola pastorale, cioè una sorta di tragicommedia di ambientazione bucolica in cui si narravano le tormentate vicende amorose di ninfe e pastori. Con l'*Aminta* di Tasso si consolida questo genere teatrale che avrà tra i maggiori sostenitori **BATTISTA GUARINI** (1538-1612), autore che proprio sull'esem-

pio tassiano modella la sua favola pastorale intitolata *Il pastor fido*. Guarini affida a quest'opera un intreccio complesso di modo che l'intera rappresentazione raggiunga effetti scenici assai coinvolgenti: **prevede cambiamenti di scenari**, inserisce scene danzate, suggerisce un accompagnamento musicale per alcune sezioni del testo. Ma era già da tempo che si sperimentavano forme di contaminazione tra commedia, danza, pittura e musica, per creare un'opera che potesse racchiudere tutte queste espressioni artistiche. Furono soprattutto alcuni poeti e musicisti riuniti nella **Camerata fiorentina de' Bardi*** che portarono questi esperimenti a risultati eccellenti: analizzando il rapporto tra parola e musica, convinti del fatto che le antiche tragedie greche fossero accompagnate dal canto dal primo all'ultimo atto, teorizzarono una nuova tecnica di canto chiamata «**recitar cantando**», ovvero una declamazione musicale ritmica di tutte le parole del verso poetico. Il poeta fiorentino **OTTAVIO RINUCCINI** (1562-1621) scrisse il testo di quello che è ritenuto il primo vero melodramma della storia: l'*Euridice*. Si tratta di un testo in versi, sull'esempio tassiano dell'*Aminta*, in cui l'argomento mitologico, ovvero il mito greco di Orfeo ed Euridice, assume la fisionomia tipica della favola pastorale. Questo testo fu **musicato secondo lo stile del «recitar cantando» da JACOPO PERI** (e successivamente da **GIULIO CACCINI**) e fu rappresentato a Firenze nel **1600**. L'*Euridice* di Rinuccini può essere vista come il prodotto di un percorso di sperimentazione artistica riconducibile alla «poetica della meraviglia» barocca, ma bisogna tener conto che essa è il frutto di

una cultura classicistica: il testo non presenta nessun elemento retorico che lo riconduca all'estetica barocca ed è esclusivamente **debitore alla lezione di Tasso e soprattutto di Petrarca**, autore letteralmente saccheggiato dal Rinuccini.

Il melodramma divenne presto un genere di grandissimo successo, in



[16] *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, 1609. Collezione privata.

* Camerata fiorentina de' Bardi

Gruppo di nobili fiorentini che nel XVI secolo si incontravano per discutere di musica, letteratura, scienza e arti. È nota per aver elaborato gli stili che avrebbero portato alla nascita del melodramma o «recitar cantando». Prende il nome dal conte Giovanni Bardi, nella cui abitazione di Firenze, Palazzo Bardi in Via de' Benci, si tenevano le riunioni. L'intendimento della Camerata era principalmente quello di riportare ai fasti di un tempo lo stile drammatico degli antichi greci. Lo sviluppo della tematica portò, in campo musicale, alla elaborazione di uno stile recitativo in grado di cadenzare la parlata corrente e il canto.

Italia ma anche in Francia, soprattutto grazie alle opere del compositore **CLAUDIO MONTEVERDI**, autore di opere di straordinario valore come l'*Orfeo* **[16]**, messo in scena per la prima volta a Mantova nel **1607**.

FARE IL PUNTO

Il Seicento segna un significativo sviluppo del teatro: in quali paesi europei e attraverso quali generi?

Il poema barocco

Il genere epico

Nel corso del Seicento il poema epico di natura cinquecentesca è avviato a una lenta e naturale decadenza. Molti autori, tuttavia, si confrontano ancora con questo genere, a cui affidano un fine prettamente educativo e non di evasione letteraria. Il poema epico resta per tutto il Seicento in perenne oscillazione tra tendenze conservatrici, secondo le quali il prototipo rinascimentale poteva ancora essere valido, e spinte tese verso l'innovazione.

Nella produzione epica secentesca si possono distinguere **tre sottogruppi**, sempre soggetti a varie forme di contaminazione:

- **poema epico** fedele al modello tassiano;
- **poema eroico** incentrato sulla scoperta e colonizzazione di nuovi Paesi, dell'America in particolare;
- **poema sacro**.

Alcuni elementi forti dell'estetica barocca influenzano molto l'epica del Seicento, per esempio con l'accentuazione del tratto patetico, macabro e grottesco, ma l'impianto strutturale complessivo dell'opera e la scelta dei soggetti narrativi ricalcano pienamente i modelli della tradizione cinquecentesca. Molti autori, ora perlopiù caduti nell'oblio, si riallacciano direttamente al poema tassiano e si propongono di svilupparne alcuni nodi narrativi se non addirittura di proseguirne il racconto, come nel caso dell'*Erminia* (1605) di **GABRIELLO CHIABRERA** > p. 98 | o del *Tancredi* (1636) di **ASCANIO GRANDI**, opera che si presenta come un diretto seguito della *Gerusalemme liberata*; oppure di ricalcare fedelmente il modello di Tasso narrando vicende storiche alle quali si possa attribuire una valenza politico-religiosa, come la *Babilonia distrutta* (1624) di **SCIPIONE ERRICO** o il più interessante *Il conquisto di Granata* (1650) di **GIROLAMO GRAZIANI**.

Nel Seicento non mancano poemi di **argomento biblico-religioso** (come la *Strage degli innocenti* di **GIOVANNI BATTISTA MARINO**), testi in cui la materia religiosa è assimilata a quella epica e si confronta costantemente con il canone tassiano.

Il tema della scoperta dell'America, e più in generale delle **grandi esplorazioni geografiche**, dà origine a un sottogenere assai frequentato nel Seicento: alle imprese di Colombo sono dedicati molti lavori, nella maggior parte dei casi presto dimenticati e non più letti per secoli, tra i quali spiccano, per l'interesse di alcuni segmenti



[17] Johann Theodor de Bry, *Uno scontro fra Indios e conquistatori*, incisione tratta dal *De America*, 1592.

lirici e descrittivi più che per la qualità letteraria complessiva dell'opera, il *Mondo nuovo* (1596) di **GIOVANNI GIORGINI** e l'omonimo poema di **TOMMASO STIGLIANI** pubblicato nel 1617. Anche per quanto riguarda questi testi incentrati sull'epica colombiana **[17]**, il modello imperante resta quello di **Tasso**: l'impresa colonizzatrice di Colombo viene subito identificata con le lotte contro gli infedeli, e gli esploratori tendono ad assumere i tratti tipici degli eroici capitani delle battaglie epiche.

In questo quadro generale *L'Adone* > p. 81 | rappresenta un caso unico: quest'opera di **MARINO**, infatti, si pone a tale distanza dal modello del genere epico allora ritenuto più autorevole, la *Gerusalemme liberata* di Tasso, che è impossibile pensare che ci possa essere un rapporto di discendenza diretta fra i due testi se non per antitesi, avendo *L'Adone* rovesciato molti degli elementi tipici del canone tassiano. Va inoltre ricordato che è l'unico poema del Seicento ad aver conosciuto una fortuna immediata e una diffusione ampissima, anche al di fuori dei confini nazionali.

Il poema eroicomico

Il poema eroico del Seicento appare come una prova letteraria ormai stanca, che tende a ripiegarsi su se stessa nel tentativo di mescolare suggestioni nuove a immagini e temi consueti logorati dall'uso continuo e ostinato che ne fanno i poeti durante tutta la storia dell'epica moderna. Un primo vero momento di svolta è segnato dalla comparsa di un genere nuovo, il poema eroicomico.

Gli autori di questi poemi, che si autodefinivano «eroicomici», mirano alla ripresa del canone tassiano per rovesciarne gli aspetti più nobili e trasformarli in elementi di parodia e di comicità: l'argomento non è più eroico bensì comico, la narrazione non è regolata da strutture di tipo logico-sequenziali bensì avanza in forme discontinue e irregolari, e soprattutto non ci sono più eroi che mostrano negli sforzi bellici i loro esempi di virtù morali, sostituiti da una sorta di controfigure comiche e bizzarre.

A caratterizzare il poema eroicomico secentesco sono sostanzialmente due fattori:

- il primo è l'**elemento satirico**. Il poema eroicomico nasce infatti come reazione all'ambizione rinascimentale di esprimere attraverso la letteratura valori non soltanto artistici ma anche sociali e morali. Alle grandi gesta del poema epico, che elogiavano virtù universali, viene quindi contrapposta una realtà municipale ristretta, sempre rappresentata con uno sguardo ironico e spesso polemico, che non può offrire pretesti degni di un racconto eroico;

- il secondo è l'**elemento ludico**. Questo genere può essere considerato, senza grandi forzature, come un esercizio letterario finalizzato soprattutto all'intrattenimento; se è vero che la componente giocosa non era estranea ad altri generi letterari quali la poesia e la narrativa, è solo nel Seicento che essa irrompe nel genere epico.

Dal punto di vista stilistico il poema eroicomico trova i suoi modelli di riferimento nella tradizione della **poesia comico-burlesca del Quattrocento e del Cinquecento**. Esso nasce in un momento in cui la stanchezza verso molte espressioni del classicismo cinquecentesco è sempre più diffusa e si tentano nuove sperimentazioni soprattutto attraverso la **contaminazione di diversi generi letterari**: l'epica, che si apre alla produzione burlesca, può incontrare così l'elemento comico-satirico. La poesia giocosa, peraltro, vive un'esuberante fioritura nel corso del Seicento, soprattutto a Firenze: è una letteratura di puro divertimento o intrattenimento che però sa legarsi spesso a elementi più propriamente satirici.

La produzione eroicomico nel corso del Seicento sarà molto eterogenea e avrà un grande successo anche oltre i confini nazionali, specialmente **in Francia e in Inghilterra**. I precursori di questo genere furono **FRANCESCO BRACCIOLINI**, che scrisse *Lo scherno degli Dei* (1618) [18], e soprattutto **ALESSANDRO TASSONI** con il suo poema *La secchia rapita* (1623), opera di ben più elevato interesse letterario. Bracciolini, per il fatto che il suo poema fu pubblicato con qualche anno di anticipo su quello di Tassoni, rivendicò la paternità del nuovo genere, ma è possibile supporre che avesse avuto modo di leggere dei brani dell'opera di Tassoni che allora circolavano in forme manoscritte. In realtà, le soluzioni prospettate dai due poeti sono completamente diverse.

Nella prima parte de *Lo scherno degli Dei*, strutturata in **quattordici canti**, si narra la bizzarra storia d'amore tra Venere e Vulcano e della vendetta della dea che, per punire il tradimento dell'amante, lo costringe a una pesante umiliazione al cospetto delle altre divinità; la seconda parte, di sei canti, racconta di litigi fra gli dei che termineranno con la loro caduta sulla Terra, dove saranno affrontati in battaglia dagli uomini. *Lo scherno degli Dei* è un poema in cui non si capovolgono ironicamente gli schemi e gli elementi tipici del poema eroico, ma è totalmente incentrato su un argomento mitologico deformato da un intento parodico che si esprime, spesso, attraverso meccanismi comici prevedibili (come la defi-



[18] Paris Bordone, *Vulcano scopre Marte e Venere* (particolare), 1548-1550. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

nizione caratteriale degli dei volutamente bizzarra), se non addirittura allusioni oscene. Tassoni, come vedremo, opererà per soluzioni stilistiche e narrative diverse.

La secchia rapita fu pubblicata nel 1623 a Parigi con una prefazione di **JEAN CHAPELAIN**, stesso prefatore de *L'Adone* di Marino. Il poema è suddiviso in **dodici canti** (che corrispondono ai dodici canti dell'*Eneide* di Virgilio) e conserva la **struttura in ottave tipica dell'epica cinquecentesca**. Il poema racconta la guerra scoppiata tra Modena e Bologna nel 1225 per il possesso di una semplice «secchia di legno» che i modenesi avevano sottratto ai bolognesi. La materia storica si fonda su elementi puramente leggendarî riconducibili ad antichi dati di cronaca; non mancano immagini anacronistiche, dal momento che sulla scena della battaglia agiscono anche personaggi contemporanei, occasione che consente all'autore di sferrare dei poco velati attacchi satirici (nel personaggio stupido e bigotto del Conte di Culagna, per esempio, ha voluto proporre una grottesca caricatura di un suo antico avversario, il conte Alessandro Brusantini). L'impalcatura generale dell'opera sembra obbedire al modello tassiano, ma l'obiettivo di Tassoni è quello di evocare il **gesto eroico** di memoria cinquecentesca per **svincolarlo da ogni valore civile e religioso**. L'opera si presenta come una sorprendente commistione di fattori molto diversi tra loro, persino contrapposti: a immagini prese in prestito fedelmente, e senza intento burlesco, dalla tradizione più alta dell'epica cinquecentesca (come scontri, battaglie, ma anche momenti lirici e idilliaci) si alternano elementi afferenti alla sfera del co-

mico o piegati a esigenze ironiche (come aneddoti curiosi o parodie mitologiche). Anche la lingua che Tassoni utilizza è segnata dalla **mescolanza di due stili solitamente contrapposti, il grave e il buffonesco**: ne *La secchia rapita* vi sono momenti in cui la narrazione procede per toni sostenuti, se non addirittura enfatici e magniloquenti, alternati a segmenti narrativi e descrittivi in cui l'autore adotta uno stile volutamente basso nutrito da un lessico semplice e popolare. *La secchia rapita* è un prodotto della cultura barocca perché nasce da un desiderio di sperimentazione, tipicamente secentesco, e produce una mescolanza di fattori diversi, su più fronti, con l'obiettivo primario di creare quel **senso di stupore** cui l'estetica secentesca anelava costantemente.

L'opera di Tassoni aprì la strada a una schiera di imitatori che ripresero gli elementi essenziali del nuovo genere; tra i più dotati ricordiamo il tragediografo **CARLO DE' DOTTORI**, che scrisse *L'Asino* (1652), e soprattutto **GIOVAN BATTISTA LALLI** con la sua *Eneide travestita* (1633), parodia dell'opera virgiliana.

La narrativa in prosa

Nel Seicento si assiste a un enorme sviluppo della prosa narrativa, reso possibile da una serie di fattori di natura storico-culturale che interessarono il nostro Paese. Il primo fenomeno che coinvolge direttamente questo genere di produzione letteraria è l'**estensione progressiva del mercato librario**. Nel Seicento, infatti, si consolida una fitta **rete d'impresa di stampatori e di editori** che, volendo approfittare di un possibile ricco circuito di consumo, incentivavano la diffusione dei libri. Molte opere letterarie vengono continuamente stampate anche in edizioni di basso prestigio tipografico, spesso composte in tempi brevissimi, talvolta poco fedeli al testo dell'autore e piene di refusi di ogni genere. Il libro diviene così quasi un oggetto di consumo che sempre più persone possono permettersi di acquistare, un oggetto che però, per garantire profitti agli editori, deve appagare il gusto di un pubblico vasto e culturalmente eterogeneo.

La novella barocca

Questo nuovo meccanismo di produzione investe dapprincipio la novella, ovvero il genere della prosa narrativa italiana più diffuso a partire dal Trecento sino a tutto il Cinquecento. Nel Seicento il racconto breve perde la sua compattezza strutturale e tende sempre di più a essere contaminato da altri generi, dalla letteratura politico-storiografica a quella di carattere religioso. Non è un caso, infatti, che il novelliere barocco sia spesso anche uno storiografo, poeta, drammaturgo. La raccolta di novelle secentesca, nel suo impianto generale, è ancora legata al modello strutturale del *Decameron* ritenuto esemplare, e sono tanti gli autori che si attengono fedelmente

alla lezione di Boccaccio, come **CELIO MALESPINI** (1531-1609) nelle sue *Duecento novelle* (1609). Tuttavia non mancano letterati che, pur partendo dallo stesso modello boccacciano, giungono a soluzioni nuove, originali, in sintonia con l'estetica barocca che esige diverse soluzioni stilistiche.

Una delle raccolte novellistiche più interessanti ed emblematiche della lenta emancipazione dal canone boccacciano è *La instabilità de lo ingegno* (1635) di **ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE** (1605-1662). L'opera, pur conservando lo schema della brigata di giovani che scelgono di stabilirsi in un luogo ameno per sfuggire al morbo della peste e dedicarsi all'intrattenimento, presenta una cornice narrativa dilatata che finisce per contenere quasi tutti i generi letterari secenteschi, dal poema epico all'oratoria, dalla poesia lirica a quella d'intrattenimento.

La maggiore raccolta di novelle del secolo è costituita dalle *Cento novelle amorose degli incogniti* (1651): si tratta di una vera e propria impresa collettiva, realizzata da **46 autori** i cui lavori vennero coordinati dal fondatore dell'**Accademia veneziana degli Incogniti**, **GIOVAN FRANCESCO LOREDANO** (1606-1661). La raccolta fu pubblicata in più riprese a partire dal 1635. Il volume definitivo che raccoglieva tutte le cento novelle presenta una disposizione interna dei racconti molto artificiosa e che di fatto rompe ogni legame col modello decameroniano. L'amore costituisce il tema centrale di tutte le novelle della raccolta ed è trattato con risvolti sia comici sia seri, talvolta persino scurrili; le novelle manifestano spesso tinte forti e non escludono elementi di realismo tragico, soprattutto dove fa da sfondo la raffigurazione di una realtà sociale complessa, fatta di ingiustizie e di violenza.

Uno degli scrittori che contribuiscono alla stesura delle *Cento novelle amorose* è un medico e letterato veronese, **FRANCESCO PONA** (1595-1655), autore di un'opera narrativa tra le più indicative del secolo, situata a metà strada tra la novella e il romanzo: *La lucerna* (1625). Quest'opera è ancora una volta una perfetta commistione di generi: si può definire certamente una raccolta di novelle, ognuna delle quali conserva in qualche modo la propria autonomia, ma può essere considerata un romanzo per il fatto che questi racconti brevi sono tenuti insieme da un filo unitario che li riconduce a un unico protagonista e a un solo nucleo narrativo centrale.

La nascita del romanzo come genere europeo

Il romanzo in prosa è un genere letterario che nasce nel Seicento e che riscuote immediatamente un **successo di pubblico straordinario**, al punto da diventare un vero e proprio genere di consumo. Nel corso del secolo si producono romanzi in quantità elevatissime: questi testi, non sempre di grande profilo qualitativo, solitamente vengono stampati in alte tirature e riediti più volte anche nell'arco di pochi anni. La diffusione di questo nuovo genere letterario assume dimensioni europee: i romanzi

varcano i confini nazionali, vengono letti in lingua o tradotti, si contaminano sul piano tematico e stilistico.

In **Italia** il romanzo si configura soltanto come prova narrativa di piacevole intrattenimento, spesso con poche pretese d'arte, mentre **nel resto d'Europa il nuovo genere propone alcuni capolavori** che fondano realmente le basi su cui in seguito si impianterà e si svilupperà il romanzo moderno.

In **Spagna** prende forma il cosiddetto **romanzo picaresco**, in cui un personaggio di bassa estrazione sociale narra in prima persona le avventure che gli hanno consentito di crescere e di conquistare un ruolo di successo nella società. Il genere picaresco, che in Spagna dà origine a capolavori quali *El Buscón* (1626) di **FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS** (1580-1645), si diffonde velocemente in Europa, ma in Italia non produrrà opere di interesse.

Anche in **Francia** il genere romanzo vede opere importanti e di grande bellezza, come *La principessa di Clèves* (1678) di **MADAME DE LA FAYETTE** (1634-1693), considerato il **capostipite del romanzo psicologico moderno**. Proprio i romanzi prodotti in Francia sono le opere che più incidono sul romanzo barocco italiano e suggeriscono molti spunti tematici e soggetti adatti alla narrazione romanzesca: tra i più influenti vi sono il romanzo pastorale *Astrée*, scritto da **HONORÉ D'URFÉ** (1568-1625) tra il 1607 e il 1619 e che a sua volta risente di tutta la tradizione pastorale italiana, e il romanzo di **JOHN BARCLAY** (1582-1621) *l'Argenis*, scritto in latino, lingua europea per eccellenza, pubblicato a Parigi nel 1621 e subito letto e tradotto anche in Italia.

Con la comparsa del romanzo si assiste, per la prima volta nella storia del libro, alla straordinaria diffusione di un genere che non si rivolge esclusivamente alla classe colta dei lettori ma **si indirizza a un pubblico differenziato culturalmente e socialmente**. Inoltre, il romanzo secentesco va alla ricerca di ingredienti narrativi che appartengono ad altri generi antichi e moderni, come il poema cavalleresco, la novella, la poesia lirica: si presenta quindi come una commistione eterogenea di elementi narrativi, descrittivi, lirici, ridimensionati e mescolati nella prosa estesa di un racconto lungo e complesso che appare confacente alla versatilità e alla fantasia dell'ingegno barocco.

Il romanzo del Seicento italiano nasce sostanzialmente dall'evoluzione di due generi di grande tradizione: la novella e soprattutto il poema cavalleresco. È per questa ragione che i primi romanzi barocchi affrontano **temi avventurosi e cavallereschi** propri della tradizione epica moderna. In un arco di tempo breve, tuttavia, la narrativa si apre a nuovi temi: accanto al romanzo cavalleresco prendono forma **altre tipologie narrative, come il romanzo eroico-galante**, incentrato su avventure amorose spesso dai toni licenziosi, quello **storico-politico**, talvolta fitto di riferimenti velati alla realtà contemporanea, e quello **morale**. Accade spesso che

questi elementi caratterizzanti così diversi coesistano **all'interno della stessa opera**. Anche il romanzo barocco, come gli altri generi, tende a raggiungere il **fine della meraviglia**: il racconto deve stupire, deve sorprendere con colpi di scena inattesi, con immagini sfarzose, con ambientazioni esotiche, con storie dalle tinte forti, e spesso ricorre al tema barocco del travestimento, dell'identità nascosta e continuamente sfuggente.

I centri della produzione narrativa

L'esplosione del genere romanzo avviene a partire dagli anni Venti del Seicento. La produzione romanzesca è localizzata soprattutto nell'Italia settentrionale, in particolare in tre grossi centri culturali: Venezia, Genova e Bologna.

Bologna

Molti anni prima della comparsa del romanzo barocco, proprio in ambiente bolognese **GIULIO CESARE CROCE** (1550-1609) aveva pubblicato *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) **[19]**, seguite dopo pochi anni da *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* (1609). Sono racconti in prosa del tutto particolari, espressione tra le più interessanti di **letteratura popolare**: non si può parlare di raccolte novellistiche in senso proprio né tantomeno possono essere considerati dei romanzi, per quanto esista un filo narrativo che lega i diversi momenti della storia e li riconduca a un unico personaggio centrale. Croce è una figura peculiare nel panorama letterario italiano del secolo: è un poeta popolare di professione, una sorta di cantastorie che vive della vendita delle stampe dei propri testi. Per queste ragioni è comprensibile che la sua opera faccia uso di un **registro linguistico volutamente basso e popolare**, una lingua a metà strada tra l'italiano e il dialetto bolognese. I racconti, incentrati sul personaggio di **Bertoldo**, contadino rozzo ma di grande prontezza di spirito, per conquistare un veloce consenso popolare fanno ricorso a una comicità immediata, fatta di giochi di parole, di doppi sensi, di storielle da saltimbanchi; il tessuto narrativo risulta eterogeneo e frammentario e la narrazione si esaurisce in un gioco burlesco di botte e risposte, seguendo modelli propri della tradizione teatrale delle rappresentazioni di piazza.

Venezia

È a Venezia, nei primi anni Venti, che nasce il romanzo barocco. Vi sono diversi fattori, legati alla particolare situazione politico-culturale della città, che hanno favorito la nascita e lo sviluppo del nuovo genere. Venezia, anzitutto, continuava a essere **uno dei centri più importanti dell'editoria in Italia**; era poi una città che consentiva una **maggiore libertà di espressione** rispetto ad altre realtà regionali italiane, e ciò rendeva possibile un confronto di idee più schietto e anche più aperto a suggestioni culturali provenienti da altri Paesi europei. La città



[19] Giulio Cesare Croce e Adriano Banchieri, *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno*, Bologna, 1736.

[20] Giovan Francesco Biondi, *L'Eromena*, Venezia, 1628.

[21] Vocabolario degli accademici della Crusca, 1612.

divenne presto il punto d'incontro di molti intellettuali di tendenze libertine e antiecclesiastiche, e la veneziana **Accademia degli Incogniti** di **GIOVAN FRANCESCO LOREDANO** divenne il polo d'attrazione culturale di questi intellettuali per i quali ogni forma di sperimentazione, spesso anticonformistica, meritava di essere tentata.

Il letterato e diplomatico **GIOVAN FRANCESCO BIONDI** (1572-1644), amico di Loredano e iscritto tra i libertini dell'Accademia degli Incogniti, nel 1624 pubblicò a Venezia quello che può essere definito il primo romanzo barocco italiano, *L'Eromena* **[20]**. Quest'opera di Biondi racchiude in sé quasi tutti i caratteri del romanzo italiano del Seicento: il fantastico-avventuroso, soprattutto, ma anche il sentimentale, l'erotico, il politico, l'eroico; la narrazione, molto articolata e complessa, propone avventure di grande respiro, spesso a tinte forti.

Biondi fece scuola in ambito veneto, anche se le opere degli autori successivi difficilmente raggiunsero lo stesso livello qualitativo. Con il romanzo *Istoria del Cavalier perduto* (1644), un altro incognito amico di Loredano, **PACE PASINI** (1538-1644), scrisse un romanzo che trae origine dal modello fornito da Biondi ma al tempo stesso se ne distanzia: se nell'*Eromena*, così come nell'*Argenis* di Barclay, era lo sfondo storico-politico che dava sostegno all'intera vicenda, nel romanzo di Pasini la narrazione non ha bisogno di essere legittimata così che il racconto delle avventure del protagonista è suffi-

ciente a dare coerenza strutturale all'intero romanzo. Per questa ragione possiamo definire *l'Istoria del Cavalier perduto* un autentico romanzo d'avventura.

Genova

In Liguria la fioritura del romanzo avviene decisamente in ritardo rispetto a Venezia. Se la narrativa veneta si stabilizza su determinati temi (soprattutto storico-politici) e non produce opere di grande originalità, in Liguria il nuovo genere narrativo conserva

una propria specificità e propone un'interessante varietà di sottogeneri. Il romanzo ligure appare tendenzialmente più attento alla caratterizzazione psicologica dei personaggi rispetto al modello veneziano. È proprio in ambito ligure che nasce l'opera più rappresentativa di questo nuovo genere barocco, *Il Calloandro fedele* (1640) di **GIOVANNI AMBROGIO MARINI** (1594 ca-1662 ca), romanzo cavalleresco-sentimentale dalla trama intricatissima che sviluppa temi cari al gusto barocco: il gioco di somiglianze, gli scambi di identità.

È di un altro genovese, **FRANCESCO FULVIO FRUGONI** (1620 ca-1684), un'immensa opera narrativa davvero singolare, *Il cane di Diogene* (1689), divisa in sette sezioni denominate *latrati*, scritta in una prosa arguta in cui abbonda l'uso di metafore e di concetti. Vi si narrano le avventure del cane del filosofo cinico Diogene che, cacciato dal padrone, va in giro per il mondo facendo una lunga serie di incontri e vivendo numerosissime avventure: questo pretesto narrativo consente all'autore di inserire molte digressioni, spesso pungenti, che riguardano una molteplicità di aspetti della vita sociale del tempo. L'interesse dell'opera di Frugoni, che a giudicare dalla struttura compositiva si potrebbe definire più una raccolta di novelle che un romanzo vero e proprio, è nel suo voler essere un libro enciclopedico capace di racchiudere tutto il sapere.

FARE IL PUNTO

Quali autori emergono nell'età del Barocco? Quali generi sono più diffusi?

La letteratura dialettale

La difesa del dialetto

Nel corso del Cinquecento e del Seicento si assiste alla piena affermazione dell'italiano letterario. Il latino continua a dominare in ambiti specialistici, essendo ancora la lingua ufficiale della Chiesa, delle università, della legge e della scienza, ma **la lingua italiana acquisisce mag-**



giore solidità. Nel 1612 compare la prima edizione del *Vocabolario* [21] della fiorentina **Accademia della Crusca**, poi ripubblicato altre due volte nel corso del secolo (1623 e 1691): questo vocabolario codifica una lingua che, forgiata sul modello dell'italiano letterario di Petrarca e Boccaccio, non prescinde dal fiorentino di autori più recenti. Il *Vocabolario* diviene un punto di riferimento e definisce concretamente l'uso della lingua, non solo in ambito letterario ma in ogni contesto colto dell'intera penisola: si afferma così definitivamente la fiorentinità della lingua italiana. La lingua utilizzata dai poeti barocchi, così pregna di elementi d'innovazione, viene ritenuta invece piuttosto inconciliabile con i precetti proposti dagli accademici ed è quasi del tutto ignorata.

L'operato dell'Accademia della Crusca, codificando la lingua nazionale secondo parametri così rigidi, non poteva non procurare reazioni di sdegno, talvolta anche molto accese e circostanziate: definire un modello "ideale" di lingua voleva dire non tenere conto degli effettivi usi linguistici della popolazione dell'intero territorio italiano, aumentare quella distanza già presente tra una lingua colta, vista sempre di più come artificiale, e la parlata locale che tutti, anche i più istruiti, tendevano a usare nella quotidianità. **In Italia il dialetto era la vera lingua madre per la stragrande maggioranza dei cittadini**, perlopiù analfabeti, e continuava a dimostrare una fortissima vitalità.

Il panorama linguistico italiano era molto differente da regione a regione: un particolare dialetto poteva essere utilizzato in ambiti diversi, da quello della comunicazione familiare, o strettamente circoscritto a piccole realtà municipali, a contesti comunicativi più formali. Molti intellettuali italiani, di fronte alla diffusione sempre più ampia di un modello linguistico unitario (ovvero l'italiano letterario), reagiscono a questa forma di imposizione non solo utilizzando il dialetto in ambito artistico, ma anche difendendo la parlata locale perché ritenuta addirittura superiore al toscano. Furono soprattutto il poeta napoletano **GIULIO CESARE CORTESI** (1570-1640) e il professore milanese **CARLO MARIA MAGGI** (1630-1699) a teorizzare, in forme diverse, un'articolata difesa del proprio dialetto contro l'incipiente dominio di una lingua nazionale artificiale.

Cortesi scrisse due importanti opere in dialetto napoletano: la *Vaiasseide* (1615), poema eroicomico i cui protagonisti sono le "vaiasse", ovvero le serve napoletane, e un altro poema in ottave, *Viaggio di Parnaso* (1621), che contiene importanti riflessioni sull'uso artistico del dialetto napoletano che, a giudizio dell'autore, ha una piena dignità artistica da tutelare e impiegare in ambito letterario. Anche **Maggi**, considerato il padre della letteratura milanese, specialmente nella commedia *Concorso de' Meneghini* sostiene la preferibilità del dialetto milanese in quanto mezzo linguistico di maggiore naturalezza rispetto all'italiano letterario.

Nel corso del Seicento, quindi, la difesa dei dialetti è mossa sostanzialmente da due grossi impulsi:

- da un lato la **ricerca di una lingua che fosse davvero genuina**, spontanea, che sapesse farsi espressione di idee e immagini più legate a una dimensione intima e familiare della vita;

- dall'altro il **gusto barocco di sperimentare nuove tecniche espressive**, anche stravaganti, all'insegna del rifiuto di un classicismo codificato che ormai mostrava segni di stanchezza, in favore della possibilità di sfruttare le molteplici sfumature coloristiche che il dialetto offriva in ambito creativo. Il ricorso al dialetto, quindi, non rappresenta una vera e propria espressione polemica (come sarà nel Settecento), bensì un'opzione di scelta attraverso la quale dare voce a emozioni nuove.

Letteratura dialettale napoletana

Non tutti i dialetti godevano dello stesso prestigio: nei centri urbani più importanti, che generalmente accanto a una maggiore affermazione economica vantavano solide tradizioni culturali, si tendeva a considerare il dialetto una lingua degna di essere usata anche in contesti formali. Un caso peculiare era Venezia, allora grande potenza europea, che utilizzava il dialetto anche come lingua ufficiale dell'amministrazione.

Nei centri periferici il dialetto continuava a essere una lingua subalterna, adottabile in ambito letterario, semmai, solo per scopi comici e per comporre parodie di generi aulici.

A Napoli, nel corso del Seicento, la situazione linguistica riflette pienamente quella sociale. La grande capitale del Regno, dove a causa di un forte processo di urbanizzazione si stabilivano genti provenienti da tutte le aree del Mezzogiorno d'Italia, culturalmente assai differenziate, era un vero e proprio crogiolo di lingue: accanto all'italiano, fatto proprio dagli aristocratici e dalle persone colte, era diffuso un vernacolo pieno di sfumature generatesi grazie alla convivenza di comunità eterogenee. È facile immaginare quanto questa stratificazione socio-linguistica potesse dare origine a spunti ironici e caricaturali.

Tra il Cinque e Seicento la produzione dialettale, come spesso avveniva in quasi tutti i centri della penisola, era affidata essenzialmente all'oralità ma si caricava di elementi d'interesse dai sapori forti che esprimevano, in forme variegiate, gli aspetti più autentici della vita popolare.

È questo il retroterra culturale di uno dei maggiori scrittori napoletani dialettali di tutti i tempi, **GIOVANNI BATTISTA BASILE**, nato a Napoli [22] tra il 1566 e il 1575, personaggio importante nel panorama letterario partenopeo dei primi decenni del Seicento, conosciuto soprattutto come autore in lingua e come filologo. Basile scrisse due opere in dialetto napoletano, entrambe pubblicate postume: *Le muse napoletane* (1635), una raccolta



[22] Gaspare Vanvitelli, *Darsena di Napoli*, 1702. Napoli, Museo di San Martino.

di egloghe che raffigurano momenti di vita cittadina tra il realistico e il satirico, e soprattutto ***Lo cunto de li cunti*** (letteralmente “la fiaba delle fiabe”), opera uscita a Napoli in libretti tascabili distinti, tra il 1634 e il 1636, che godrà di **grande fortuna anche a livello europeo**.

Lo cunto de li cunti è così strutturato: **da un racconto iniziale se ne sviluppano altri 49**, distribuiti in cinque “giornate” narrate da dieci novellatrici. Alla fine di ogni giornata sono inserite quattro egloghe dialogiche di tipo moraleggiante. La storia principale vede come protagonista una triste principessa di nome **Zoza**, vittima di un maleficio a causa del quale potrà sposare il **principe di Caporotondo** solo se riuscirà a riempire con le proprie lacrime un’intera anfora; la giovane non solo non riesce nell’impresa, ma viene beffata da una sua schiava nera che, sostituendosi a lei, riesce a sposare il principe. A questo punto la principessa, con l’aiuto di tre fate, suscita nella schiava un irrefrenabile desiderio di ascoltare favole, desiderio che verrà soddisfatto da dieci vecchie, ognuna delle quali, per cinque giorni, racconterà una storia. Alla fine la principessa Zoza riuscirà ad avere la meglio: sostituendosi all’ultima narratrice otterrà vendetta e riuscirà a sposare il principe.

Lo cunto de li cunti era conosciuto anche come *Pentamerone*, un titolo coniato dal curatore della prima edizione per evidenziare, sin dal titolo, i forti elementi di similitudine che legano l’opera al *Decameron* di **Boccaccio**, **vero modello imprescindibile per tutta la novellistica italiana**. I tratti comuni alle due raccolte sono davvero molti: la presenza di una cornice all’interno

della quale si collocano le diverse fiabe, la suddivisione dei racconti in “giornate”, i tanti elementi interni al racconto, come la presenza stessa di una brigata di narratori che si ritirano in un luogo appartato. Quelle di Basile, tuttavia, non sono novelle bensì **fiabe**, cioè racconti caratterizzati da uno sfondo fantastico e ambientati in un tempo lontano e indeterminato, slegati dagli elementi di realismo, animati da personaggi ed esseri immaginari. Basile, al contrario di Cortese, non affida al dialetto il compito di una resa più autentica della realtà, bensì lo piega a esigenze espressive più alte, facendone un uso decisamente più colto. Il grande filosofo e critico letterario Benedetto Croce ha definito *Lo cunto de li cunti* il «più bel libro italiano barocco»; in effetti, il capolavoro di Basile si inserisce pienamente nella temperie del suo tempo, sia per quel che riguarda le scelte stilistiche (una **lingua pittoresca di grande fantasia espressiva che si nutre di iperboli, di metafore ricorrenti**) sia per le immagini impiegate che sono orientate secondo il gusto dell’epoca (come nel caso dei tanti **dettagli grotteschi**, elementi deformi sino all’eccesso che caratterizzano la fisionomia delle vecchie novellatrici).



In digitale:
la critica

G. Getto, *Genesi e sviluppo del termine «barocco»*

Mappa dei contenuti

SPAGNA



Tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento la Spagna vive una grande fioritura culturale: è il **Siglo de Oro**

Nel 1605 compare il primo romanzo moderno, il *Don Chisciotte* di **MIGUEL DE CERVANTES** (1547-1616)

Attraverso l'opera di **FRANCISCO DE QUEVEDO** (1580-1645), poeta "concettista" e narratore, si sviluppa il romanzo picaresco

La lirica barocca trova espressione nella straordinaria modernità di linguaggio di **LUIS DE GÓNGORA** (1561-1627)

FRANCIA



Nella letteratura francese del Seicento convivono **Barocco** e **classicismo**

Allo sviluppo del classicismo concorre l'affermarsi del razionalismo con il filosofo **CARTESIO** (René Descartes, 1596-1650, nell'immagine)



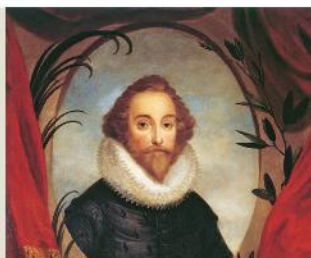
Il romanzo barocco di **HONORÉ D'URFÉ** (1568-1625) è d'esempio per l'evoluzione del genere in Italia

Intorno al 1650 si impone il **preziosismo**, un'elegante letteratura d'intrattenimento che ama le disquisizioni filosofiche

INGHILTERRA



Nell'Inghilterra puritana degli Stuart operano alcuni dei maggiori geni letterari di tutti i tempi



La ricca tradizione del teatro elisabettiano è rinnovata dalle grandi tragedie classiche di **CHRISTOPHER MARLOWE** (1564-1593)

A cavallo del Seicento il teatro inglese è scosso e vivificato dalla comparsa di **WILLIAM SHAKESPEARE** (1564-1616, nell'immagine)

ITALIA



Produce alte espressioni artistiche, poetiche e musicali il **Barocco italiano**

La poesia barocca nella sua accezione più fastosa trova il proprio campione in **GIOVAN BATTISTA MARINO** (1569-1625)

La poesia classicista di **GABRIELLO CHIABRERA** (1552-1638) apre alla sperimentazione metrica

L'epica conosce una nuova stagione con l'invenzione del **poema eroicomico** di **ALESSANDRO TASSONI** (1565-1635)

AUTORI

I principali autori trattati nei prossimi capitoli



EVENTI

I principali eventi storici

1600 Giordano Bruno è arso sul rogo in Campo dei Fiori a Roma

1602 Viene fondata la Compagnia olandese delle Indie orientali

1603 Muore Elisabetta I: inizia la dinastia degli Stuart

1609 Galileo costruisce il primo cannocchiale / Indipendenza delle Province Unite dalla Spagna

1618 Inizia la Guerra dei Trent'anni

1621 Filippo IV di Spagna succede al padre Filippo III

1630 Scoppia l'epidemia di peste in Lombardia

1632 Galileo Galilei pubblica il *Discorso sopra i due massimi sistemi del mondo*

1633 Abiura di Galileo davanti al Sant'Uffizio a Roma

1637 Cartesio (René Descartes) pubblica il *Discorso sul metodo*



> Il teatro, compiuta espressione dell'estetica barocca, tocca i suoi vertici in Spagna nei generi della commedia e del dramma religioso

> Al drammaturgo **TIRSO DE MOLINA** (1584-1643) spetta la prima messa in scena del personaggio di Don Giovanni

> Il più grande tragediografo del secolo d'oro, **PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA** (1600-1681), scrive il dramma simbolo dell'età barocca, *La vita è sogno* (1635)

> La commedia spagnola acquisisce risonanza per opera del prolifico autore **LOPE DE VEGA** (1562-1635)

> *La principessa di Clève* di **MADAME DE LA FAYETTE** (1634-1693), il primo romanzo psicologico moderno, chiude la fase classica



> Con *Il Cid* si afferma il teatro tragico di **PIERRE CORNEILLE** (1606-1684)

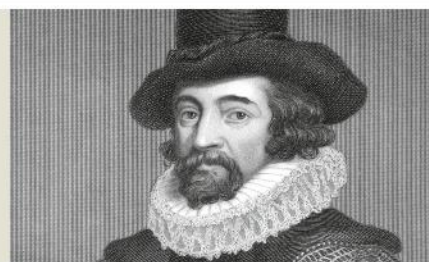
> La tragedia classicista trova compiutezza nei drammi di **JEAN RACINE** (1639-1699)

> La commedia incentrata su temi filosofici che investono la realtà sociale caratterizza il teatro di **MOLIÈRE** (1622-1673, nell'immagine)

> La poesia di **JOHN DONNE** (1572-1631) e dei poeti "metafisici" offre una declinazione particolare di letteratura barocca

> Con *Paradise Lost* (1667) **JOHN MILTON** (1608-1674) compone il più grande poema epico del Seicento europeo

> Apre nuove prospettive di pensiero la riflessione filosofica di **FRANCIS BACON** (1561-1626) e **JOHN LOCKE** (1632-1704)



> Una nutrita schiera di poeti concettisti dà vita al fenomeno di lunga durata del marinismo

> **GALILEO GALILEI** (1564-1642) fonda il metodo sperimentale e rivendica l'autonomia della ricerca scientifica



> La rivoluzione del sapere investe la trattatistica retorica di **EMANUELE TESAURO** (1592-1675) e filosofica di **TOMMASO CAMPANELLA** (1568-1639)

> Il teatro barocco si divide tra gli spettacoli popolari della **commedia dell'Arte** e le sontuose rappresentazioni dei **teatri di corte**

> Nasce un nuovo genere di spettacolo tutto italiano, teatrale, letterario e musicale insieme: il **melodramma**

1640 1650 1660 1670 1680 1690

1643 Sale sul trono di Francia Luigi XIV, il Re Sole

1644 Evangelista Torricelli inventa il barometro a mercurio

1647 Rivolta antispagnola di Masaniello a Napoli

1648 Pace di Westfalia e ascesa della Francia

1649 Viene decapitato Carlo I d'Inghilterra

1653 Oliver Cromwell diventa Lord Protettore del Commonwealth

1656 Gian Lorenzo Bernini inizia la costruzione del colonnato di San Pietro

1669 L'Impero ottomano avanza verso l'Europa dell'Est

1672 Scoppia la Guerra franco-olandese

1685 Luigi XIV revoca l'Editto di Nantes: riprende la persecuzione degli ugonotti

1687 Isaac Newton pubblica i *Principi matematici sulla gravitazione universale*

1697 Termina la Guerra dei Nove anni: la Francia pone fine alle sue mire espansionistiche