

GIULIANO BRIGANTI

BAROCCO, STRANA PAROLA

NELLA corrente storia dell'arte col termine di 'barocco' si abbracciano, di solito, fatti di varia ed opposta natura. Oltre al Bernini e al Cortona, anche Annibale Carracci, anche il Caravaggio, e lo stesso Poussin, in compagnia di tanti altri che sempre differiscono fra loro per spirito e per cultura, a non dir per grandezza, tutti sono indicati quali protagonisti di quella vicenda che si intitola 'età barocca'. Una vicenda storica fin qui così mal definita, che talora se ne fissa l'inizio al 1630, talora al 1580, qualche volta persino al 1520. Senza dire che, nella sua interminabile edizione tedesca, tale vicenda va divisa solitamente in tre atti, 'barocco severo', 'barocco maturo', 'tardo barocco', restandosi ancora in debito di una valida dimostrazione che, con elementi concreti, ci dia ragione del passaggio da un atto all'altro, cioè a dire dell'unità spirituale del dramma che giustifichi la denominazione comune. Nè solo a questo si limita l'invadenza e l'imprecisione del termine, ma esso tende sempre più ad assumere una portata generale o, se si vuole, psicologica che si sovrappone a quella storica, sì che son chiamate 'barocche', manifestazioni artistiche delle epoche più varie, dall'antichità classica, anzi dalle preistoriche pitture rupestri, fino ai giorni nostri. Ne consegue inevitabilmente che quando, in un testo di storia dell'arte, si legge il termine 'barocco' non si sa ormai a che cosa precisamente si voglia alludere; e dalla confusione s'ingenerano equivoci a non finire.

Tratto costante di codesta confusione, insostituibile ingrediente delle più macchinose come delle più semplici teorie, ci ritroviamo sempre davanti questa strana parola, così piacevole a pronunciarsi, così misteriosamente allusiva, così apparentemente definitoria. Non si può dunque fare a meno di considerarla proprio la causa originaria della confusione, prima ancora di quella che han provocato i vari sistemi di astratte categorie formali, psicologiche e culturali che se ne servirono, dalla metà dell'Ottocento in qua, per sistemare a modo loro uno dei momenti più complessi della storia dell'arte europea. Proprio così: la parola 'barocco' ha, a mio vedere, molte colpe. E poichè a mali estremi occorrono estremi rimedi, penso che a questo caso non si possa indicare miglior cura che un buon trattamento semantico.

Il che non mancherà di scandalizzare i severi custodi della critica astrattiva, così come un medico tradizionale si scandalizza se un suo paziente inguaribile decide di sottoporsi a un trattamento psicoanalitico; eppure nessuno potrà negare che è ormai impossibile l'uso corrente di quel termine così come è giunto sino a noi, attraverso le più varie interpretazioni, gli adattamenti, le deformazioni cui è stato sottoposto sin dalle origini: impossibile, senza una dichiarazione preliminare che ne chiarisca la interpretazione; perchè, a questo proposito più che mai, non è il caso di cercare il significato nella parola, ma soltanto di attribuirglielo. Se ogni parola porta con sé la inalienabile eredità di tutti i successivi significati che le sono stati attribuiti, 'barocco' vuol dire ormai troppe cose e quindi, per conseguenza paradossale, non vuol dir più nulla. Se, stando ai testi più diffusi di storia dell'arte, si possono definire 'barocchi' un quadro di Caravaggio, un affresco di Pietro da Cortona e, poniamo, un ritratto di Rembrandt, dovrebbe saltare agli occhi che quel termine non può stabilire alcun punto in comune fra i tre artisti per la semplice ragione che quel punto non esiste, e viene a perdere quindi ogni valore di definizione. Perchè allora adoperarlo? Ma d'altra parte, se è nell'uso, perchè abolirlo? Si dovrebbe soltanto dargli una consistenza, un significato unico; liberarlo dai complessi 'sistematici' di origine prevalentemente germanica e, soprattutto, rendersi conto della necessità di un serio chiarimento. Per giungere alla certezza della condizione negativa nella quale si trova oggi quel termine, il metodo semantico risulterà utilis-

simo, nè, prima di averlo sperimentato, si dovrebbe ancora adoperare la parola 'barocco' nella storia delle arti figurative.

Con la consueta lucidezza, già scrisse il Manzoni che è 'condizione comune a tutti i vocaboli destinati a rappresentare un complesso d'idee e di giudizi quella di essere intesi più o meno diversamente dalle diverse persone'. A questa sorte si deve se il termine di 'barocco' si è prestato a continue molteplici definizioni e se il tentativo, esperito nei testi di storia dell'arte, di trovare un impiego comprensivo alla parola, risulta compito impossibile. La ragione di ciò, per adoperare un metodo comune ai semanticisti, si può stabilire in tre punti. Primo, la parola: il suo significato immediato è assolutamente ambiguo e polivalente; secondo: diversissime situazioni culturali ne condizionano l'impiego; terzo: l'oggetto, cioè il periodo e le manifestazioni artistiche cui il termine solitamente si riferisce, è variamente concepito.

L'estrema mobilità di questi tre punti, la parola, la concezione culturale e il referente, è più che sufficiente per formare tanti 'barocchi' quanti sono almeno i teorici dell'argomento e in più, e qui sta il peggio, per confonder le carte in tavola ai non teorici, a coloro cioè che, credendosi nella necessità di usare il termine, attingono a modo loro il significato ora da una, ora da un'altra teoria, col risultato di confonderle fra loro.

Le parole, si sa, sono incapaci di rivelare l'essenza e la realtà assoluta di una cosa qualsiasi, non corrispondono mai direttamente ai loro oggetti ma bensì a determinati pensieri. Ora, per smontare la pretesa di definizione assoluta della parola 'barocco', così come è arrivata a noi lungo il cammino della tradizione critica, è sufficiente scomporla nei tre elementi cui prima ho accennato e sottoporre questi ad un esame, per concludere che alla fine nulla di preciso resta annesso ad un termine pur tanto, apparentemente, efficace.

Rimandando ad un mio saggio imminente tutto ciò che riguarda il secondo e il terzo punto, cioè l'esame dell'annosa disputa sul 'barocco' dall'inizio neoclassico attraverso l'inospitale selva delle teorie artistiche della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni di questo secolo sino ai famosi 'Entretiens de Pontigny' e, inoltre, la considerazione dei diversissimi aspetti di un tempo cui il termine solitamente si riferisce, mi limiterò per ora

ad alcune osservazioni concernenti il primo punto. Del resto un esame della parola in sè stessa non è privo di interesse.

La parola 'barocco' ha infatti una sua storia esterna che registra almeno tre destinazioni, quella originaria, quella generale e metaforica, quella di concetto o di definizione stilistica. Essa passa dal campo della logica medievale, attraverso quello della metafora letteraria sino ai più recenti dominî della storia dell'arte. Quanto all'origine, essa fu chiarita dal Croce nella sua 'Storia dell'Età Barocca in Italia'. Che il termine derivi da 'baroco', cioè da uno di quei vocaboli artificialmente escogitati e memoriali con i quali si designavano nel medioevo le diverse figure del sillogismo (e 'baroco' indicava precisamente il quarto modo della seconda figura) mi pare non debba lasciar dubbi; nè le altre interpretazioni, come quella che lo ricollega allo spagnolo 'barrueco' (cioè perla non perfettamente rotonda) sembran degne di ulteriore confutazione. Ma il significato univoco che era proprio della parola all'origine, si dirama ben presto in significati diversi quando si giunge all'introduzione del termine nella critica d'arte per contrassegnare la forma di un 'cattivo gusto' che si riteneva proprio di gran parte dell'architettura, della scultura e della pittura dei secoli XVII^o e XVIII^o. È noto invece quante manifestazioni diverse fra loro vadano oggi sotto il nome di 'barocco' nella storia dell'arte. Ma prima ancora di entrare nel campo critico e storico, ritengo sia utile soffermarsi sul significato più comune e immediato del termine, cioè a dire sulla sua odierna destinazione. Un significato, intendo, dal quale esuli ogni presunzione teorica che miri a volgerlo ai suoi scopi, ma che prorompa legato alla parola stessa con la maggiore immediatezza che a codesti casi sia concessa: 'barocco' come risposta psicologica, come immediato atteggiamento di chi parla e di chi scrive di fronte a talune situazioni spirituali.

Pochi esempî storici, oltre a quelli che può fornire a ciascuno l'esperienza della conversazione quotidiana o la stessa lettura di una poesia o di un romanzo (trattandosi di un termine molto più diffuso di quanto forse si potrebbe credere) saranno sufficienti a dimostrare come, pur sotto questo aspetto semplice e corrente, 'barocco' sia parola estremamente imprecisa e adattabile alle cose più varie. Il valore indicato è quasi sempre negativo, ma è la qualità di quel negativo che può variare all'infinito.

Saint-Simon trovava 'barocco' che un certo abate di Bignon succedesse a M. de Tonnerre in un posto di responsabilità ('il étoit bien baroque' ecc.) e questo può andar d'accordo con i discorsi 'barocchi' di cui parlava il marchese Caraccioli citato dal Croce, con le 'ragioni barocche' del Casti o le 'idee barocche' del Pananti; sinonimo cioè di strambo, incredibile, bizzarro, seppure con sfumature diverse. Ma Diderot definiva 'barocco' un amico per l'apparente cordialità che nascondeva una 'asperité naturelle'; per François Soullier erano 'barocche' alcune donne a causa 'des gestes serrés et de la voix crierde', mentre altre erano 'barocche' a dire del poeta tedesco Wieland, per il fatto di avere brutto viso e belle gambe. Il Grimm sostenne che è impossibile far diventare patetico un soggetto 'barocco', mentre il patetico fu da altri considerato del 'barocco' una delle principali caratteristiche; Jean Janin, in una sua spontanea invettiva, definiva come tipicamente 'barocche' le tragedie del periodo dell'impero napoleonico, del periodo cioè più glacialmente neoclassico, e si è potuto parlare anche del 'baroque-classique' di J. L. David. Per l'Enciclopedia Sovietica il vero 'barocco' è D'Annunzio e non mi ricordo più in quale altra Enciclopedia trovai come unici esempî dell'Arte Barocca citati Meissonier e gli artisti del cosiddetto stile 'rocaille'. Ernest Chesneau, critico del 'Constitutionnel', al Salon del 1865, definiva 'barocca' l'Olympia di Manet; in una lettera di protesta di alcuni artisti parigini dell'anno 1900 si chiamava 'barocca' la Tour Eiffel.

I tanti altri esempî che ho in serbo non servirebbero che a riprovare sempre più la varietà degli immediati significati psicologici e delle relative associazioni visive. Ed è proprio in questa ricchezza inesauribile di possibilità indicative che va ricercata la fortuna del termine di 'barocco', così vivo ancora dopo due secoli di vita traslata e che, dopo 'romantico', è, anche nelle applicazioni secondarie e nello stesso linguaggio familiare, il più corrente fra tutti codesti termini di origine convenzionale e di polisensa applicazione storica.

Ciò è dovuto forse, se vedo giusto, alla facilità derivativa della sua onomatopeica in campo sentimentale e visivo, per quel suo suono cupo e profondo che bene evoca la maestosità di funerei monumenti o l'attorcersi di grandi volute architettoniche; alla pronuncia stessa che

suggerisce qualcosa di esuberante, di rotondeggiante, di carico; all'impossibilità infine di riconoscerne immediatamente l'etimo e di riavvicinarlo, per assonanza, ad altre parole più famigliari, il che ci porta insensibilmente verso una certa idea di originalità, bizzarria, stranezza, eccezionalità.

Qui si entra però nel terreno vago della magia dei nomi, in quella zona seducente, incognita, che Proust esplorò con sottigliezza indicibile, ma dove senza alcun utile si inoltrerebbe la storia dell'arte che si prefigge di distinguere e di chiarire, di dare nomi alle cose, non di cercare cose nei nomi.

Mi sono affacciato a questa lontana prospettiva solo per lasciare intravedere come la parola 'barocco', all'origine stessa della sua struttura, nel suo immediato valore di simbolo, si presti a diverse applicazioni e a diversi significati, e come sia quindi impossibile usarla come definizione assoluta e 'reale'. In questa vicenda essa non differisce, del resto, da quella di altre parole consimili: può nascondere soltanto qualche insidia di più.

L'insidia aumenta, di fatto, quando, all'ambiguità del suo significato immediato, vengano a sovrapporsi le molte concezioni critiche e ideologiche che pretendono servirne come di uno strumento. E si entra allora nel campo specifico dell'ormai più che secolare 'disputa del Barocco'. Ma ciò sarà oggetto di un'altra ricerca.

VITALE BLOCH

FROMENTIN

E I SUOI 'MAITRES D'AUTREFOIS'

PERCHÈ mai, vorrei chiedere, si legge ancora Fromentin critico? A parte la qualità di scrittore, più altamente raccomandata a 'Dominique', non soltanto i 'Maîtres d'autrefois' datano fortemente, ma lo stesso orientamento estetico dell'autore era già scaduto quando il libro apparve nel 1876. E, contro la interpretazione di lui come grande critico romantico, divulgata soprattutto in Italia (salvo la limitazione del Longhi ne 'La Voce' del 1913) e in Inghilterra dal Gerson nella premessa alla recentissima traduzione inglese, pare più ragionevole riconoscere che, consciamente o no,

come artista e come critico, Fromentin svela più spesso l'ascendente delle vecchie ma sempre correnti idee accademiche e classicistiche, in aperto contrasto col nuovo principio saliente della pittura di 'plein-air', in una parola, dell'impressionismo.

Infatti, proprio negli anni che videro le prime esposizioni degli impressionisti, mentre Monet, Sisley, Renoir dipingevano i loro più smaglianti paesaggi, Fromentin poteva scrivere: 'le plein-air, la lumière diffuse, le vrai soleil, prennent aujourd'hui, dans la peinture et dans toutes les peintures, une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue, et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir' (p. 263).

La insofferenza dell'impressionismo è, del resto, confermata dalle sue osservazioni sul 'disegno' dove non è difficile scorgere addirittura l'ultima traccia degli insegnamenti di Ingres. Abbastanza eclettico per compiacersi di discutere i più minuti problemi tecnici, egli non è mai abbastanza libero per intendere l'importanza fondamentale del vero critico romantico, Baudelaire. E ci si domanda che giudice mai potesse essere anche di vecchia pittura neerlandese un uomo che partiva su di essa a questo modo: 'la base de ce style sincère et le premier effet de cette probité, c'est le dessin, le parfait dessin. Tout peintre hollandais qui ne dessine pas irréprochablement est à dédaigner'. Gli olandesi del '600 posti a scuola da Ingres? Ed è pur vero ch'egli fa altrove più sottili distinzioni tra il disegno come risultato invisibile nella pittura olandese e il disegno angoloso, incerto o geometrico dei moderni; resta però che da quella prima grammatica accademica egli non si libera mai completamente.

Si veda, del resto, l'orientamento delle citazioni di moderni. Le più positive sono quelle su Décamps, su Diaz, (chè a questi si riferisce, probabilmente, l'allusione entusiastica a p. 258), mentre è dubbio se l'accento a uno studio moderno ove si coltiva la tradizione olandese si riferisca proprio a quello di Courbet (p. 267). I rapporti più stretti restano insomma con i critici conservatori, passati magari al nuovo atteggiamento Tainiano, non certo con Thoré, con Delacroix, con Baudelaire; che non sono neppure citati.

Per Fromentin infatti la pittura olandese è grande proprio per la sua mancanza di immaginazione poetica e per il suo star contenta a dipingere bene ed esattamente. L'immaginazione profonda, proprio in senso romantico, che trasfigura le semplici 'nature morte' olandesi, è ignota al Fromentin che non parla affatto di quella grande tendenza e, per la stessa ragione, non si occupa di Ver Meer (pure già scoperto dal