

cações culturais, Lisboa, 1953; W. Schmalenbach, *L'art nègre*, Bâle-Paris, 1953; O. Boone, *Carte ethnique du Congo Belge et du Ruanda-Urundi, Zaïre*, VIII, 1954; V. van Bulck, *Orthographie des noms ethniques au Congo Belge*, Institut Royal Colonial Belge, Mémoires, XXVIII, 2, 1954; H. Lavachéry, *Statuaire de l'Afrique Noire*, Bruxelles, 1954; M. Leiris, *Les nègres d'Afrique et leurs arts sculpturaux*, Unesco, Paris, 1954; J. Osorio de Oliveira, *Uma acção cultural em Africa*, Lisboa, 1954; E. von Sydow, *Afrikanische Plastik*, Berlin, 1954; M. Trowell, *Classical African Sculpture*, London, 1954; H. Huber, *Magical Statuettes and their Accessories among the Eastern Bayaka and their Neighbours (Belgian Congo)*, Anthropos, LI, 1956; J. Osorio de Oliveira, *El Arte Negro*, Madrid, 1956; D. Paulme, *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris, 1956; J. Redinha, *Mascaras de madeira da Lunda e Alto Zambese*. Companhia de Diamantes de Angola, Publicações culturais, Lisboa, 1956; H. Clouzot, A. Level, *Sculptures africaines et océaniques*, Paris, s. d.; O. Nuoffer, *Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind*, Dresden, s. d.

Albert MAESEN

I paragrafi sulla ceramica sono a cura di H. J. Brauhnoltz.

(Illustrazioni: TAVV. 159-193; una carta e otto figure nel testo).

BAROCCO, - Benché sia tuttora aperta la discussione su quelli che debbono considerarsi i limiti storici propri della cultura barocca, nell'uso corrente si comprende nell'ambito concettuale del Barocco il vario attuarsi della cultura figurativa del Seicento nelle diverse nazioni europee dallo scadere del Manierismo agli inizi del Rococò.

Una esuberante varietà di tendenze è stata costantemente riconosciuta come attributo della cultura artistica europea del Seicento. È questa varietà che distingue il nuovo secolo dallo stilismo della seconda metà del Cinquecento, da quel linguaggio simbolico che fu patrimonio comune del cosiddetto Manierismo internazionale. Solo con qualche difficoltà si potrà trovare alla base delle diverse culture che risolvono la crisi manierista europea un comune denominatore, individuato ora in un ritorno alle fonti della natura, ora nel soggettivismo dell'espressione, ora nell'intento del "persuadere", ora nel nuovo concepire il mondo come impressione od esperienza, ora in formalistiche elencazioni di categorie visive. Accanto a queste generiche relazioni, la diversità sostanziale dei modi espressivi ha fatto distinguere una corrente naturalistica da una classicista o da una decorativa (barocca nel senso proprio del termine), spesso coesistenti cronologicamente, per non parlare delle grandi differenze che dividono la cultura italiana da quella dei Paesi Bassi, o quella francese da quella spagnola o da quella fiamminga. Considerando le ragioni di una "solidarietà stilistica" o spirituale da una parte e di un'accentuata differenziazione culturale dall'altra, si corre tuttavia il rischio di irrigidire il discorso critico in astrazioni tipologiche, oppure di disgregarlo nell'individuazione dei fatti senza coglierne la relazione. A evitare il secondo è necessario adottare una rigorosa linea storica, mentre il primo potrà eludersi con una maggiore distinzione delle diverse società che hanno fornito le ragioni a così disparate manifestazioni. La prospettiva storica più adatta sarà quella del nuovo sentimento della natura che scaturiva dal più vivo pensiero seicentesco: quel sentimento che, ripudiando la concezione teologica del mondo, radicava negli animi una consapevolezza nuova dell'infinità dello spirito, della materia e della coscienza, che tanto spesso si colorì di poesia e insinuò un arcano sgomento negli spiriti più alti del secolo. La natura stessa non è più immaginata come regno dell'uomo e immobile riflesso esteriore d'un ordine interno, ma scoperta come spazio infinito, liberato da forze visibili e invisibili, tanto più vasto ed incognito di quel circoscritto "concavo stellifero" che si era creduto sino ad allora di conoscere. Ma se sul nuovo sentimento della natura si fonda la giustificazione unitaria del Seicento è altresì necessario mostrare come ad esso reagissero culture profondamente diverse e come da una di queste prendesse vita in Roma, verso il terzo decennio del secolo, il movimento che più propriamente si chiama Barocco, con termine che nell'Ottocento fu arbitrariamente esteso a tutte le manifestazioni artistiche seicentesche. È necessario quindi chiarire, con una breve analisi della parola e un'indagine storico-critica sul concetto, cosa realmente debba intendersi con quel termine dilatato e deformato dall'uso; e quindi procedere a cogliere i fatti nella concreta individualità che li caratterizza pur nella solidarietà stilistica dell'epoca.

SOMMARIO. - Storia della parola e fortuna critica del concetto (col. 346) - Architettura (col. 359): Italia: a) Roma - b) Piemonte - c) Genova - d) Lombardia - e) Veneto - f) Emilia - g) Toscana e Italia centrale - h) Napoli - i) Puglia e Calabria - l) Sicilia - Francia - Inghilterra - Paesi Bassi - Paesi tedeschi - Spagna - Portogallo - America latina - Russia - Polonia - Ungheria - Cecoslovacchia - Paesi scandinavi - Scultura (col. 402): Italia - Francia - Fiandre e Olanda - Inghilterra - Germania - Spagna - Pittura (col. 416): Italia - Francia - Spagna - Olanda - Fiandre - Inghilterra - Paesi tedeschi - Arti minori (col. 444): Decorazione architettonica - Mobili - Ceramica - Vetro - Metalli lavorati e oreficeria - Arazzo e tessuti - Incisione - Scenografia - Giardini e parchi.

STORIA DELLA PAROLA E FORTUNA CRITICA DEL CONCETTO. - La parola "barocco" ha una storia che registra almeno tre destinazioni: originaria, generale e metaforica, di concetto o di definizione stilistica. Quanto all'origine, essa fu chiarita dal Croce nella sua Storia dell'età barocca in Italia. Nella vicenda della cultura italiana il termine deriva da "baroco", cioè da uno di quei vocaboli artificialmente escogitati e mnemonici con i quali si designavano nel Medioevo le diverse figure del sillogismo (e "baroco" indicava precisamente il quarto modo della seconda figura). Nel Cinquecento, quando prevale la diffidenza verso lo schematismo logicizzante, che sembrava agli studiosi rinnovatori come un enorme "baroco", la parola ha un uso metaforico nella cultura antiperipatetica per indicare idee contorte, modo di pensare astruso. Michel de Montaigne negli *Essais* (I, XXV), rilevando l'accademismo vuoto e pesante della cultura contemporanea, scrive: « C'est Baroco et Baralipton qui rendent leurs supposts ainsi crottez et enfumez; ce n'est pas elle » (la filosofia). Francesco Fulvio Frugoni (*Il Cane di Diogene*, Venezia, 1689), contro il formalismo del pensiero costretto in quegli schemi sofisticati, scrive: « Argomenta in barbara, ma è un baroco, più anche barbaro nel mezzo termine, che nell'argomento, che non sa mettere in forma sol che in figura ». E il Magalotti (*Lettere familiari*, Firenze, 1769) ironizza su quei peripatetici che si riuniscono per discutere delle comete: « di quei peripatetici, vieti e rancidi che ammorbano.... cominceremo a sentir le nuove delle conclusioni dei frati e i loro argomenti in barocco ». Il Calcaterra (1945) deduce che la parola "barocco" arriva al Seicento e al Settecento col significato un metodo di pensiero che non aveva più alcun contenuto di verità; e di qui il passo fu breve a comprendere nel suo significato tutto quanto confondeva il falso col vero, eludeva le leggi della ragione umana, ne rovesciava le norme tradizionali e, di conseguenza, contraddiceva in arte alle regole classiche. Tuttavia la questione sull'origine della parola non si può dire chiarita senza qualche residuo di incertezza; e la possibilità di una duplice etimologia che ne impedisce l'immediato rapporto con un primitivo significato contribuisce a mantenerla in una sfera di ambiguità. Infatti, sebbene la discendenza dal sostantivo, preferita dal Croce e dal Calcaterra e sostenuta con validi argomenti, debba essere accettata, non si può d'altra parte scartare decisamente una interpretazione diversa, seguita soprattutto dalla critica straniera (Weisbach, 1925; Raymond, 1945; ecc.), che la fa risalire allo spagnolo 'barrueco' e al portoghese 'barroco', indicante un tipo di perla non perfettamente sferica, da noi detta scaramazza. Se il Croce e il Calcaterra hanno buoni argomenti per scartare questa ipotesi, c'è tuttavia in suo favore un punto positivo: la lingua francese conosce la parola 'baroque' con valore di aggettivo, derivandola precisamente dall'etimo spagnolo-portoghese, e nel significato generico con cui passa nella critica letteraria e artistica settecentesca. Il dizionario dell'Accademia francese del 1694 nota infatti: « Baroque, adj. se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite ». Il legame può trovarsi più tardi nel *Dictionnaire de Travaux* del 1771 dove al termine si attribuiscono tre significati; primo: « terme de joaillier », secondo: « irrégulier, bizarre, inégale », terzo: « en peinture, un tableau, une figure d'un goût baroque, où les règles des proportions ne sont pas observées, où tout est représenté suivant le caprice de l'artiste ». Un chiaro passaggio quindi dal termine tecnico, in uso fin dal Seicento, a quello generico applicato a tutto ciò che è irregolare e bizzarro e di qui più particolarmente a quello tenuto in serbo per definire una particolare "degenerazione" delle arti figurative. Ad illu-

strare questa congiuntura linguistica bene a proposito il Getto si richiama nel suo saggio al seguente passo del de Brosse in una delle sue lettere scritte da Roma negli anni 1739-1740: « Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de mode, nous redonnons dans le goût gothique, que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées et recontournées comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré; que nos ornements deviennent du dernier baroque: cela est vrai. Mais cela est plus excusable, ou peut-être même plus convenable dans ces petites choses, si cette manière n'avait rien d'outré; car je ne prétends pas excuser ce ridicule baroque et le traverse de nos cartouches d'ornements; le goût gothique étant petit, délicat et détaillé, peut convenir aux petits objets, et jamais aux grands ». Anche il dizionario dell'Accademia francese del 1878 accanto al termine tecnico registra il significato di « irrégulier, bizarre, étrange » detto « des choses physiques et des choses morales ».

Abbiamo accennato alla diversa fenomenologia della parola barocco nella lingua italiana secondo il Getto (Letteratura e critica nel tempo, Milano, 1954), il Croce, il Calcaterra, appoggiando la storia di questa genesi sulle numerose testimonianze (Frugoni, Magalotti, Casti, Pananti, ecc.). Ma quale fu in questo passaggio l'influenza dell'aggettivo francese di origine linguistica diversa? In Italia il termine applicato alle arti figurative compare, nelle stampe, alla fine del Settecento e l'usa il Milizia nella sua forma di sostantivo, "in barocco", sotto la suggestione dunque della forma italiana di derivazione scolastica, ma con una applicazione che era esattamente quella dell'aggettivo francese. È difficile coglierne l'esatta congiunzione, dato che si trattava certamente di un termine che prima della sua consacrazione letteraria doveva essere usato soprattutto nel linguaggio corrente degli studi, dei circoli letterari ed artistici, dagli amatori e dai "dilettanti". Non è difficile però supporre che esso fosse suggerito al Milizia dal Winckelmann, il quale, nell'epistola Von der Nachahmung der griechischen Werke, annotava: « Eine Nation, die sich in neueren Zeiten von allem Zwange in der bürgerlichen Gesellschaft zuerst frei gemacht, wurde auch in der Freiheit in diesem Theile der Kunst unser Lehrer. Man gab dieser Art zu arbeiten die Benennung des Baroquesgeschmacks, vermutlich von einem Worte, welches gebraucht wird bei Perlen und Zähnen, die von ungleicher Grösse sind ». Egli derivava la parola dal francese quale era stata divulgata in Europa alla fine del Settecento. E ancora nel 1854 il Deutsches Wörterbuch dei fratelli Grimm conosceva solo l'aggettivo 'barokisch', posto naturalmente in relazione con il francese 'baroque'. A questo punto la soluzione del Getto, che si debba ammettere un incrocio nel valore della nostra parola italiana, derivato dal contatto dell'aggettivo francese 'baroque' (di provenienza spagnolo-portoghese) e del sostantivo italiano "barocco" (di derivazione scolastica), se può avere l'aria di una soluzione di ripiego, rappresenta tuttavia un punto difficilmente superabile.

Il termine comincia ad essere usato come definizione nella critica d'arte nel Settecento. E l'applicazione nell'ambito della cultura neoclassica origina dall'interesse crescente per le arti in un gruppo di critici e di storici, dal Winckelmann al Bettinelli, al Baretti, al Tiraboschi, al Milizia, al Galeani Napione, i quali vogliono paragonare la situazione dell'architettura, scultura e pittura a quella della poesia e della letteratura e mettere in rapporto Bernini, Caravaggio e Gian Battista Marino. Il Winckelmann nella Geschichte der Kunst des Altertums del 1764 scriveva: « Giuseppe Arpino, Bernini und Borromini verliessen in der Malerei, Bildhauerei und Baukunst die Natur und das Altertum, so wie es Marini und andern in der Dichtkunst ». Giudizio che, soprattutto per il parallelo con il marinismo, la cui svalutazione aveva ormai grande risonanza, godette di molta fortuna. Fu ripreso infatti dal Bettinelli nell'Entusiasmo delle Belle Arti, del 1769, pur nell'ambito di un diverso discorso: « Or chi non vede che avendo i geni un'attività e forza d'animo più perfetta debbono più vivamente amare la novità, adoperarsi nell'esercizio di loro forze e vigore... scuotendo dagli ultimi ripostigli e recessi la ritrosa e inaccessibile verità, le immagini, le figure e gli insoliti ritrovati?... Da ciò viene talora che dan nel falso e nell'enorme, cadono nel fanatico e producono rivo-

luzioni nelle lettere e nelle arti, per tentar nuove vie, per allontanarsi dalla consuetudine e per distinguersi sopra gli altri eziandio. Così il Marino in poesia, così Borromini in architettura e Caravaggio in pittura ». E il fatto di sostituire, quale causa di decadenza, alla perdita del senso della natura e della conoscenza dell'antico, indicate dal Winckelmann, la stravagante ricerca del nuovo, che era poi il motivo dell'antica polemica letteraria antiseicentesca, induce il Bettinelli a sostituire il manierista d'Arpino con Caravaggio, almeno con la nozione letteraria di Caravaggio che si poteva avere, da un letterato, alla fine del Seicento. Con più precisione il Milizia nel Dizionario delle Belle Arti, del 1797, cambiando soltanto la personalità pittorica alla triade paragonata al Marino dal Winckelmann, scrive: « Il secolo della correzione non era più, era il secolo della corruzione... Borromini in architettura, Bernini in scultura, Pietro da Cortona in pittura, il Cavalier Marino in poesia, sono peste del gusto, peste che ha appestato un gran numero d'artisti... ». Ed è il Milizia che definisce il termine "barocco" con riferimento all'architettura: « Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromini diede in delirio, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella Sagrestia di San Pietro, ecc. in barocco ». Il termine acquistava una maggiore precisione di indicazione stilistica, nel Dictionnaire historique de l'architecture del Quatremère de Quincy: « Le baroque, en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que l'austerité est à la sagesse du goût, le baroque l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie. Guarini peut passer pour le maître du baroque... ». Ma l'uso del termine "barocco" nel Milizia (e anche nel de Quincy che dal Milizia lo derivava) non nasceva molto probabilmente da un'intenzione consapevole di caratterizzare un ambiente artistico preciso e piuttosto indicava ancora una categoria generale, un gusto attivo in ogni tempo per l'irregolare, il bizzarro. Un'espressione negativa per designare quanto era opposto ai principi del Mengs e del Winckelmann, cui il Milizia si richiamava.

Con lo stesso significato generico nel 1817 il Berchet scriveva nel Conciliatore: « Vi sono dei pezzi di musica commoventi o sublimi, ve n'ha d'insipidi; delle belle facciate di palazzi, e delle sproportionate o barocche ». Nel 1843 Antonio Bianchini precisava invece che « col vocabolo nuovo chiamati vengono una famiglia di artefici sopravvenuta in breve ai Carracci, come a dire Pietro da Cortona, Corrado, il Maratta e simili che hanno procurato di fondere la mobilità delle figure di Raffaello e il chiaroscuro del Correggio ». La parola barocco comincia ad avere finalmente un senso individuato per le arti figurative, oltre l'astratto carattere definitorio psicologico-intellettuale. Nel vocabolario Tommaseo-Bellini del 1865 si trova un'indicazione esatta del termine nell'accezione corrente storico-stilistica: « Barocco: agg. In architettura e in ornato quello stile goffo e bizzarro che incominciò a prevalere sulla fine del secolo XVI e durò quasi tutto il XVIII, e barocche le opere d'arte che se ne risentono. Dalla vieta forma scolastica e dal senso datole di celia venne forse che i Francesi chiamarono Barocco quel genere d'arte che lo sfarzoso congiunge al goffo, e non è né moderno né antico: e in questo senso anco gli Italiani l'adoprano », tentando anche di ricondurne l'etimologia alla vecchia parola scolastica. Ed è dal significato che assume per le arti figurative che il termine passa poi a definire caratteri analoghi anche nella letteratura del Seicento.

Del resto, pur precisandosi in sede critica, il vocabolo continuò ad avere contemporaneamente le accezioni più varie; il valore indicato è quasi sempre negativo, ma il senso di quel negativo risponde a diverse esigenze. Saint-Simon trovava "barocco" che un certo abate di Bignon succedesse a M. de Tonnere in un posto di responsabilità (« il étoit bien baroque.... ») e questo può andar d'accordo con i discorsi barocchi di cui parlava il marchese Caracciolo, citato dal Croce, con le "ragioni barocche" del Casti o le "idee barocche" del Pananti: sinonimo cioè di strambo, incredibile, bizzarro, se pure con sfumature diverse. Ma Diderot definiva "barocco" un amico per l'apparente cordialità che nascondeva una « asperité naturelle »;

per François Souillier erano "barocchè" alcune donne a causa « des gestes serrés et de la voix criarde », 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; in un'altra enciclopedia unici esempi citati dall'arte barocca sono Meissonier e gli artisti del così detto 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.

Quando, allo scadere del secolo XVIII, negli studi, nelle accademie, nei circoli dei letterati e degli "antiquari" e finalmente sui libri, si cominciò ad usare, con una certa frequenza la parola "barocco" come aggettivo qualificativo riferito alle arti del disegno, s'intendeva già qualcosa di preciso. Sia il Milizia che i suoi colleghi, amanti del bello ideale o della « greca felicità », come la chiamava il Gravina, avevano trovato quel termine particolarmente adatto ai loro scopi. E se ne servirono metaforicamente, loro che vedevano le « belle arti del disegno » secondo i principi del Sulzer e del Mengs, per irridere gli aspetti di quello stile storico, che, ai loro anni ancora, si trovavano ogni giorno dinanzi agli occhi, nelle recentissime manifestazioni dei suoi epigoni, e che più d'ogni altro, al lume di quei principi, sovvertiva le regole classiche dell'architettura, della scultura, della pittura, che erano poi le regole di Vitruvio, dei Greci, di Raffaello. Di qui gli anatemi contro le « colonne torte, panzute, ravvolte, ingarbugliate, sopra mucchi di piedistalli, di zoccoli, di plinti e senza ragione », contro i « capitelli bisbetici con le volute alla rovescia; i cornicioni bastardi, infranti, a onde, e salti acutangolissimi », « frontespizi incongruenti, rotti, deformi e fin a corna », i « balaustrini capivoltati, faccettati e fin sui frontoni », contro le chiese « centinate, senza carattere, con facciate a guisa di turbante » e contro tutti gli ornamenti « a precipizio e a contro senso ». E tutto ciò che egli chiamava « peste del gusto », « pazzie » e « strambalatezza », e il Bettinelli « sorprendente fuor dell'uso volgare » e il Quatremère de Quincy « ridicolo spinto sino all'eccessivo », il loro "barocco", insomma, altro non era che un preciso accenno a quello stile che risaliva al Bernini, al Borromini, a Pietro da Cortona e che ci appare anche oggi omogeneo nella sua unitaria fisionomia.

Tali giudizi negativi coincidevano con la svalutazione del Seicento che nel campo della storiografia letteraria s'era già iniziata agli albori del secolo XVIII. Il Marino fu il primo bersaglio; già Giovan Maria Crescimbeni (Historia della volgar poesia, Roma, 1698), primo custode generale della nuova Accademia d'Arcadia, accusava il poeta napoletano di « accozzamento di bizzarrie e di arguzie » e di « dilettere con finta e mentitrice apparenza di ricercata e falsa bellezza », consacrando alla nuova tradizione critica quei motivi che già erano presenti nella polemica mossa al poeta dai suoi contemporanei. Con maggiore determinazione il Gravina (Della ragion poetica, ... 1696-1708) estendeva il giudizio negativo al « freneticare » e alle « stravaganze » di tutti i poeti dell'età precedente, il Guidi escluso, richiamandosi ai suoi principi di razionalismo settecentesco con argomenti che appaiono anche nel Muratori (Della perfetta poesia italiana, Milano, 1821), per il quale l'esperienza marinista rappresenta « il naufragio » della poesia italiana. Il capo d'accusa maggiore era, naturalmente, il concettismo, quella « certa sottigliezza e misteriosa sublimità che si discosta dalla naturalezza e rende oscure le composizioni », e veniva esteso anche alle arti figurative « che vollero aggiungere nuovi ornamenti e introdurre ancor nelle fabbriche le metafore e i concetti », accostamento che sembra alludere alla consapevolezza di un'unità che presiederebbe all'esperienza artistica di tutto il Seicento e che ci denuncia chiaramente la base e le giunture razionalistiche dell'atteggiamento del Milizia e della storiografia

artistica contemporanea o immediatamente successiva allo scadere del Settecento. Tra le accuse dettate contro il concettismo dall'amore arcadico per la semplicità e dalla logica illuminista, si fa strada un nuovo motivo di opposizione al « guasto secolo », suggerito da ragioni di ordine morale, di buon costume, non solo letterarie, motivo che sarà poi ampiamente sviluppato, in senso laico e nazionalista, dall'età romantica. Ed ecco il Rezzonico (C. C. Della Torre di Rezzonico, Ragionamento su la volgar poesia dalla fine del passato secolo fino a' nostri giorni, Parma, 1779) col « lezzo del Seicento », « il sacrilego culto », « i travati scrittori », « la sfrontatezza dei seicentisti », il Denina (Discorso sopra le vicende della letteratura, Torino, 1761) col « secolo di rovina e corrompimento », ecco il Bettinelli con la denuncia delle precise responsabilità dello « zelo cattolico » e dei « governi politici »; ecco configurarsi, in altre parole, il concetto del Seicento come secolo di decadenza non solo letteraria ma artistica, morale e civile, con spunti e concessioni di causa che forniranno ancora gli argomenti, se pur modificati dal tardo romanticismo, al De Sanctis e al Croce.

È certo che a un attento esame della polemica sul Seicento, invero piuttosto astratta, mossa dalla civiltà settecentesca, si nota il prevalere, sotto il segno della cultura arcadico-illuministica, dello « spirito delle lettere », cioè del concetto di letteratura ridotto a quello di belle lettere, che faceva vertere le accuse soprattutto contro il marinismo e il concettismo, contro l'abbandono della natura e l'insano desiderio della novità. E nonostante le molte acute osservazioni del Tiraboschi (Storia della letteratura italiana), del Denina o dell'Andres, l'identificare concettismo e marinismo con tutto lo spirito del Seicento portò, verso la metà del Settecento, alla definizione di "seicentismo" e di "seicentista", che sono i termini che resteranno per più di un secolo ad individuare in modo negativo gli autori e la civiltà del secolo XVII, coinvolgendo, quando a quei termini si sostituirà quello di barocco, anche le arti figurative. Da allora la pittura, la scultura, l'architettura furono confrontate alla poesia e alla letteratura, i nomi di Bernini, di Borromini, di Caravaggio, sono accostati a quello del Marino. Le accuse sono le stesse e seguono la stessa vicenda: corruzione di gusto, infrazione delle regole, delirio vano dell'invenzione. Ma, nonostante il linguaggio espressivo e colorito del Milizia, esse denunciano chiaramente esser nate nel territorio della letteratura e precisamente in quella zona ove concettismo, marinismo e Seicento erano considerati tutt'una cosa. Ed è così che « il nostro sciagurato Seicento, detestato da tutti, conosciuto da pochi, esaminato e giudicato forse da niuno », come diceva il Cesarotti, assumeva, nel corso di quella lunga polemica settecentesca, l'aspetto unitario di Seicento "seicentista": aspetto confermatogli dalla cultura liberale del secolo XIX e idealista del XX.

La moderna disputa sul Barocco, poi appesantita e imprigionata nei sistematici apparati della critica, nacque in un clima assai vivo. La sua origine deve cercarsi nell'esigenza di una revisione della civiltà e dell'arte seicentesca che maturava piena di promesse, negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando correnti di gusto, illuminanti suggestioni culturali, e la pratica stessa dell'arte le conferivano un aspetto polemico e progressivo. In Germania era il tempo dell'estetica wagneriana e della ricerca di un primordiale sentimento germanico che si ricollegasse ai modi dionisiaci, quando la disperata acutezza di Nietzsche consacrava quell'atmosfera di inquieto irrazionalismo intrecciandosi all'indistruttibile sentimento filologico del classicismo tedesco. Nel 1872 usciva Die Geburt der Tragödie con l'interpretazione dualistica della vita dell'arte, ove dall'appoggio di uno dei due momenti antitetici, quello de « l'ebrezza di una verità in cui l'individuo si annulla nel sentimento dionisiaco e nella tragica sapienza silenica », conseguiva la coscienza che la condanna del barocco era ormai atteggiamento da pedanti. E fu proprio nel clima della "poetica" wagneriana e del pensiero nietzschiano che il Wölfflin pubblicava nel 1888 il primo libro fondamentale sull'argomento, Renaissance und Barock, che segna, d'altra parte, anche l'inizio dell'imprigionamento sistematico del problema. Inclinando verso una nostalgia cattolica, nello stesso clima irrazionalistico, si richiama a Nietzsche anche la pagina sul Barocco di un famoso teorico dell'espressionismo,

Herman Bahr, che si era formato sulle concezioni di Alois Riegl (1908) e di Wilhelm Worringer: «neppure l'espressionismo raggiunge quel "vivente e duraturo legame degli occhi dello spirito con gli occhi del corpo", al quale Goethe non si stanca di richiamarci, sia nell'arte che nella scienza e nella vita... Una sola [epoca] vi si è avvicinata: l'età del Barocco», e cita Nietzsche, pur contestandogli la validità d'interpretazione e accomunandolo con Jacob Burckhardt. Continua: «Dal Concilio di Trento a Teresa, da Vincenzo da Paola a Calderón, quest'epoca il cui presentimento agitava già i cuori del secolo tredicesimo, quest'epoca tutta nostalgia, sete di cielo e potenza spirituale, ma che non è essa stessa se non la promessa di sintesi ancor più grandiose e profonde, quest'epoca porta ad una pace immensa, a un ribollire di forze tempestose, ad una pace in cui la grazia celeste è toccata dall'azione terrena, Dio è afferrato dall'uomo, l'uomo diventa l'esecutore della grazia divina, il divenire riaffluisce nell'essere, il tempo si salda all'eternità».

In Francia le origini erano più antiche, l'atmosfera più libera, perché l'impulso era dato dal sentimento generoso e polemico contro il conformismo classicista, dalla difesa dei valori più vivi dell'arte contemporanea: Baudelaire, attraverso Delacroix, intuiva lo spirito di Rubens, il primo dei 'phares', e giungeva a definizioni come questa: «Donc, quand nous disons que ce tableau est bien dessiné, nous ne voulons dire qu'il est dessiné d'une manière improntue et spirituelle, que le genre de dessin, qui a quelque analogie avec celui de tous les grands coloristes, du Rubens par exemple, rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais». E poi fu la scoperta della grande pittura del Seicento spagnolo con l'inizio dell'impressionismo e, in poesia, la congenialità tra alcuni aspetti dell'acutezza seicentesca e l'irrequieto e complesso sentimento della parola proprio del simbolismo.

Più tardi essa trovava luogo anche in Italia, se pur con qualche impaccio, nel clima che era relativamente più sensibile alle correnti di gusto europee. Nel 1894 Enrico Nencioni nel suo scritto intitolato Barocchismo superava l'abitudine mentale della sua intenzione inizialmente negativa riconoscendo un barocco positivo nell'età del Bernini quale «reazione del genio individuale contro il sistematico classicismo accademico e dottrinario degli ultimi anni del Rinascimento». «Dimenticate - scriveva - i manuali, le lezioni, le guide e quel che si deve dire e quel che si deve ammirare; guardate con i vostri occhi, pensate con la vostra testa, sentite col vostro cuore, e forse vi parrà d'essere più vicini alla Dafne del Bernini che alla Giunone di Villa Ludovisi, alla Santa Teresa che alla Venere Capitolina - forse Goethe, il Foscolo e Keats sono stati gli ultimi che hanno sentito od espresso in plastici versi la divina Euritmia. Noi siamo oggi tutti un po' barbari, un po' bizantini, un po' barocchi...». Ed è significativo che le preferenze del Nencioni fossero condivise dal giovane D'Annunzio, che ne sottolineava l'attualità nella prefazione, che scrisse nel 1896, alla di lui raccolta postuma dei saggi di letteratura italiana. D'Annunzio, partecipe in quegli anni con Nencioni del movimento di europeizzazione della cultura italiana, doveva certo aver influito con la sua personalità sul nuovo gusto che il critico manifestava nei confronti del Barocco e «con più audacia e senza timore di compromissione, aderì al nuovo interesse e alla nuova simpatia» (Getto), come lo dimostrarono alcuni motivi del *Piacere*, che è appunto del 1889.

Dopo gli impulsi romantici alla revisione del Seicento, nasce la critica artistica specializzata sull'argomento.

A tre si possono ridurre, principalmente, le vie per le quali si è tentato, in tempi moderni, di giungere ad una definizione del concetto di "barocco". La prima è quella che gli conferisce un significato estetico e tende a riportarlo all'originale valore negativo: barocco inteso quindi come non-stile (Croce). La seconda gli assegna un contenuto artistico-ideale fino ad arrivare a sostituirlo al termine di romanticismo nella perpetua antitesi al classicismo (Strich, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, München, 1916; E. Faguet, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1900; E. D'Ors, 1945, ecc.). La terza più battuta e più varia, gli assegna un contenuto storico di storia artistica

e talvolta di storia culturale e spirituale, indicandone i termini cronologici dalla fine del Rinascimento all'inizio dell'età neoclassica. Tre vie che in alcuni momenti possono essersi incontrate per segnare una traccia comune, ma che hanno invece condotto quasi sempre ad obiettivi diversi e spesso in contrasto profondo.

La prima, che segue la facile pista segnata chiaramente dal Croce dal 1929 con la sua *Storia dell'età barocca in Italia*, può essere, fra tutte, la più rigorosamente dedotta. Ma sembra che debba inevitabilmente condurre ad un punto morto, non tanto nell'uso particolare che il Croce ne fa, limitato all'indagine della letteratura e di alcuni aspetti del pensiero e della vita italiana del Seicento, ma in quello che, seguendo i suoi presupposti metodologici, andrebbe esteso anche alle manifestazioni dell'arte figurativa, che rientrano nell'ambito della cosiddetta "età barocca". Infatti, dopo aver dimostrato l'originario valore negativo della parola, e nell'intento di trattenerla in quel primo significato, il Croce scrive: «È certo che il concetto di "barocco" si formò nella critica d'arte per contrassegnare la forma di cattivo gusto artistico che fu propria di gran parte dell'architettura e altresì della scultura e della pittura del Seicento». Ma che accade se a quel «che fu propria» si ami sostituire «che si riteneva fosse propria»? Perché nulla ci obbliga a condividere, con la confessa simpatia classicistica del filosofo napoletano, il punto di vista del Milizia o del Cicognara.

La prima indagine del Croce sull'argomento, i *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1911), partecipa indubbiamente dell'atmosfera di nuovo interesse per i valori di quel secolo misconosciuto. L'impostazione era risoluta e chiaramente storicistica: «Anche rispetto al '600 bisogna farla finita con le accuse e le difese, e mettersi a considerarlo nella sua oggettività come un'epoca storica che in quanto tale non poté essere priva di qualche valore positivo. Età di decadenza, sia pure; ma importa non dimenticare che il concetto di decadenza è affatto empirico e relativo: se qualcosa decade, qualche altra nasce o germina: una decadenza totale e assoluta non è concepibile». Si proponeva quindi di mutare la prospettiva della storia letteraria di quel secolo dando il conveniente rilievo ai marinisti e agli scrittori di libri capricciosi. A prescindere da quali fossero, per il nostro gusto, i risultati delle letture del Croce (e Renato Serra ebbe modo di farne le più ampie riserve a proposito della grande parte concessa ai marinisti nella collana *Scrittori d'Italia* del Laterza), non v'è dubbio che egli partecipasse, con un'ampia apertura di credito, alla nuova sensibilità che si era creata in quei tempi nel confronto del Barocco, sì che un valore positivo era affidato al sensualismo e all'ingegnosità, assunti a categorie della più schietta sensibilità poetica seicentesca.

È appunto nel 1929 che il credito aperto si chiude e l'accento è posto senza esitazione sul concetto di decadenza, sulla limitazione del significato della Controriforma e il Barocco diviene una delle specie del brutto e dell'impoetico.

Il Croce usa dunque "barocco" come concetto di non-stile, a significare uno dei suoi modi della fenomenologia del brutto. Ed è un uso che si può anche dire legittimo ove si limiti all'indagine di una maniera particolare e ben determinabile di perversione artistica che, nei suoi caratteri fondamentali (desunti quasi tutti dalla poetica letteraria: ricerca dell'inaspettato, dello stupefacente, e freddezza conseguente, ecc.), può ritrovarsi periodicamente in ogni epoca. Ma, intendendo per "barocche" quelle manifestazioni di carattere non artistico, non poetico, ma intellettuale e materialistico che dominano particolarmente l'Italia a un dipresso dagli ultimi decenni del Cinquecento alla fine del Seicento, dubitiamo che il Croce possa servirsi del termine per indicare parte (non sappiamo quanto esattamente definita) della letteratura e della poesia di quel periodo e della legittimità di estendere quell'uso per le arti figurative, sia perché ci furono nel Seicento artisti che in nulla parteciparono all'atteggiamento spirituale prevalente nell'"età barocca" astratta dal Croce, sia perché, persino tra gli artisti a proposito dei quali nacque alla fine del Settecento l'applicazione del termine di "barocco", non pochi si elevarono ad un grado di capacità creativa incomparabilmente più alto che in letteratura. Vi furono certo nel Seicento, così come

in ogni altro secolo, cattivi pittori, scultori e architetti, ma definire "barocca" la specie della loro insufficienza, basandosi sul rilievo delle particolarità caratteristiche formali che il Croce addita mutuandole da coloro che per primi le rilevarono con disprezzo, come il Cicognara e il Milizia (ondeggiare delle linee, agitazione perpetua, assurdi drappeggiamenti, mobilità degli elementi architettonici, ecc.), indurrebbe in inganno e confusione quando le stesse caratteristiche, le stesse inclinazioni visive e spirituali, si ritrovano poi in veri artisti come Borromini, Bernini, Cortona.

La seconda via, molto più ambiziosa, vuol riconoscere nel Barocco un valore ideale, l'espressione di una "costante" universale, di un "tipo di visione", come si amava dire, che si rinnova periodicamente attraverso i tempi. È una via nata dalle esigenze semplificanti delle grandi antitesi, dei convincenti dualismi: terra e cielo, spirito e carne, e simili, a dir vero non difficili ad escogitare, più facili ancora a scoprirsi dovunque e tanto più generosi dispensatori d'immediate soddisfazioni intellettuali quanto meno esigenti delle riserve d'una profonda cultura. Nel caso presente, l'antitesi si poneva fra lo spirito che avrebbe dato vita alla visione del "barocco" e lo spirito classico. E l'origine di una tale interpretazione falsamente dialettica non sarà difficile ravvisarla, alla fine del secolo XIX, nei simboli mitici di Apollo e Dioniso trovati nel Nietzsche come interpretazione della vita dell'arte, come antitesi tra il momento di contemplazione e il momento di ebrezza, fra il dominio sulla natura e il naufragio nella natura; fra l'arte dell'immagine e l'arte della musica. In quello spirito lo stesso Wölfflin accennò alle premesse per una storia del "Barocco universale", sia pure in margine ai suoi precisi studi sul "Barocco storico", alludendo al Barocco romano antico (dell'epoca imperiale) e creando poi i suoi ben noti tipi generali di visione. Ma si può dire che fu lo Strich il primo ad abbandonarsi completamente a quella teoria, scoprendo nel Barocco quella forza del sentimento e della immaginazione che furono proprie, a suo dire, della primitiva poesia germanica, e che poi riaffiorarono nel Seicento per rivivere nel Romanticismo. Da allora, molti han battuto quella strada facendo tutt'uno del Gotico, del Barocco e del Romanticismo o riconoscendo addirittura nel Gotico e nel Romanticismo due momenti storici individuali dell'eterna "anima barocca". Il Barocco, in quanto demoniaco, diviene l'elemento generale, lirico, profondo e l'elemento tedesco, che con la sua natura primordiale si oppone al misurato e gentile elemento umano della civiltà mediterranea. Giunge, buon ultimo, uno spagnolo, Eugenio D'Ors, che alternando una sua facile letteratura e pretenziose illusioni di scientifica obiettività scopre ben ventidue specie di Barocco dall'epoca delle caverne allo stile Liberty.

Perché proprio al termine di "barocco" sia toccato l'onore, o lo scomodo, di tanti significati, non so. Forse perché l'allusione di Nietzsche trovò eco inattesa nell'estetica wagneriana della cultura tedesca fine di secolo, forse per le suggestioni di uno sviluppo all'infinito racchiuse in alcuni temi wölffliniani, forse perché una siffatta soluzione atavistica dava via libera alla manipolazione di quei miti nazionalistici cui la maggior parte degli studiosi tedeschi seppero sempre meno rinunciare. Certo è che la stortura storica e critica di quella lunga disputa non dovrebbe ormai sfuggire. Da un punto di vista idealistico essa fu ben dimostrata dal Croce a proposito dello studio del Faguet, che pretendeva far cominciare il Romanticismo francese dal 1630; né giova aggiungere altri argomenti a quelli che, a mio vedere, sono ancora validi. Il volumetto del D'Ors, uscito sei anni dopo le confutazioni crociane del Barocco ideale, non aggiunge alcun serio contributo alla tesi e resta nel campo indeterminato della pseudo-letteratura e della pseudo-filosofia. La famosa finestra "manuelina" del Convento di Thomar, che fu l'arma di guerra del D'Ors contro i sostenitori del Barocco storico nel corso della "decade" di Pontigny, acquistava la cittadinanza barocca solo in grazia dei soliti e ormai vietati schemi: tendenza al pittoresco che sostituisce l'esigenza costruttiva, senso della profondità, dinamismo contrapposto alla stabilità, e via dicendo: su quei fondamenti può chiamarsi barocca anche la scoperta della circolazione del sangue, e perché no, l'invenzione della macchina a vapore. Sorte curiosa che la distinzione per

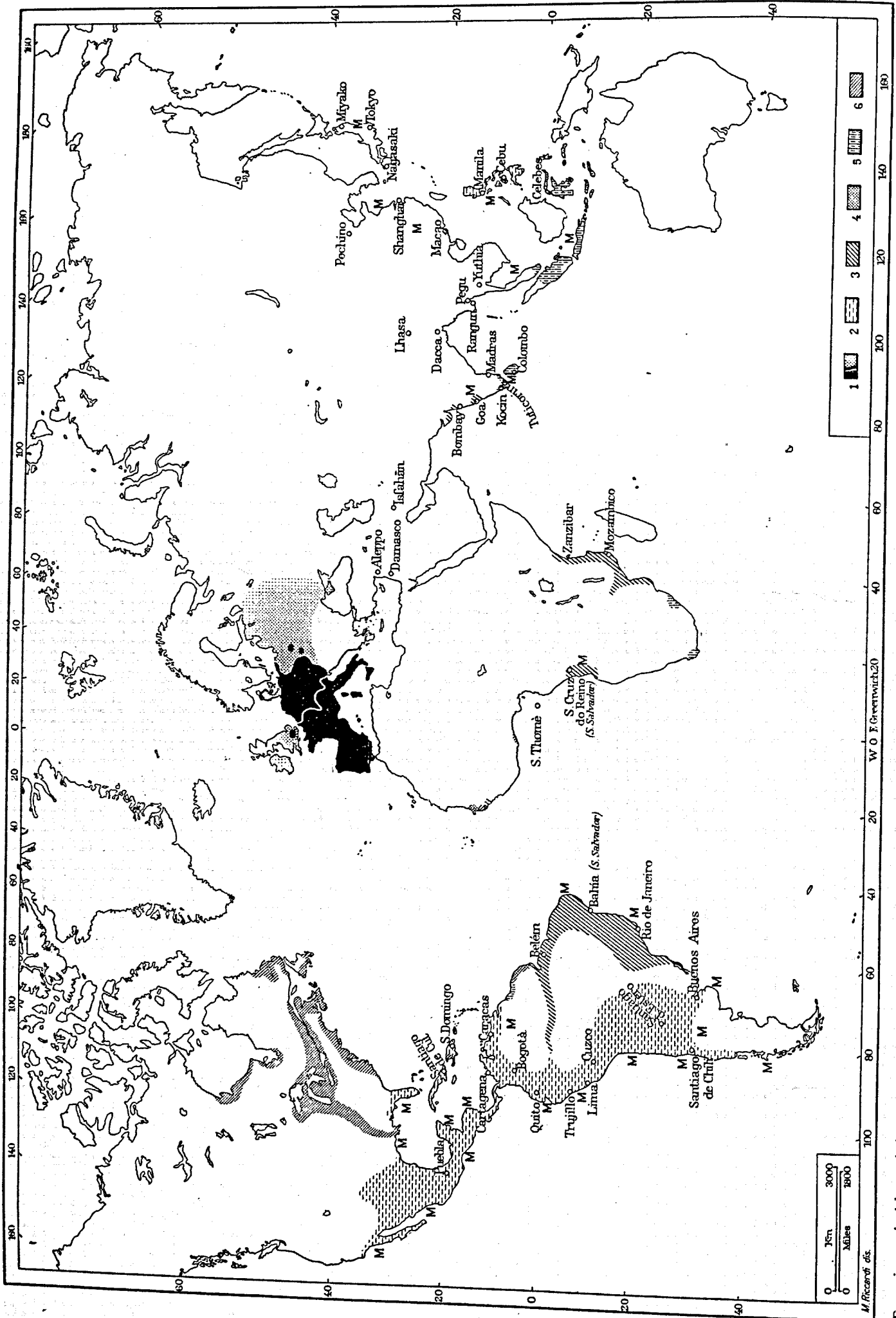
via di schemi formali dovesse toccare alle due creature di Friedrich Nietzsche, Apollo e Dioniso, costretti a discendere dal Walhalla per assidersi disciplinatamente nei seminari di storia dell'arte delle università tedesche.

La terza via, quella semplicemente "storica", è delle tre, la più larga e, certo, la più battuta. Non a caso quindi accade di incontrarvi quanto di meglio e quanto di peggio sia stato scritto sul Barocco per le arti figurative. Troviamo alle sue origini un passo del Burckhardt (Il Cicerone, Firenze, 1952), che chiama "barocco" quel momento dell'architettura italiana in cui comincia ad intuirsi la legge del mutarsi delle forme, il limite di maturazione del Classicismo. Fin dal 1888 vi incontriamo il giovane Wölfflin, col suo Renaissance und Barock; e, dopo di lui, formalisti e poi ancora formalisti, come del resto dalle premesse burckhardtiane era lecito attendersi. Infatti, la prima indagine intorno allo stile, condotta dal Burckhardt, svolta in particolare dal Gurlitt (1887) nei tre foltissimi volumi sull'architettura barocca in Europa, sviluppata in vari tempi dal Wölfflin con l'appoggio della teoria della "pura visibilità" di Hildebrandt e di Fiedler, godette in Germania grande fortuna dagli inizi del secolo sino alla seconda guerra mondiale. Per tale via si tende in sostanza ad unificare, sotto l'insegna del Barocco, tutte le manifestazioni artistiche che ebbero luogo dallo scadere del Rinascimento all'inizio della reazione neoclassica. Ma nel Wölfflin l'esame era rivolto esclusivamente all'architettura e il tema dello studio - la trasformazione dello stile nella seconda metà del Cinquecento - si animava e redimeva, pur nello schema di una visione unilaterale, per il gran numero di osservazioni precise, libere, intelligenti. Purtroppo, invece delle deviazioni libere, furon proprio gli schemi a fare scuola.

Ne nacque quindi un Barocco che era un momento della storia degli stili, capitolo di una immaginaria storia dell'arte senza artisti. Il capitolo fruiva di limiti cronologici abbastanza precisi e fu così che nacque l'uso, gradualmente affermatosi, di chiamar barocco tutto quanto cadeva entro quei limiti di tempo. Barocco quindi Caravaggio e barocco anche Annibale Carracci, barocco Galileo e barocco Poussin. Le storie dell'arte del Seicento si chiamavano storie della pittura, della scultura e dell'architettura "barocca" e dentro c'erano tutti, proprio tutti, senza più distinzione. Si indulgeva, tutt'al più, alla suddivisione in "Frühbarock", "Hochbarock", "Spätbarock".

Per unire fra loro espressioni di così vario aspetto si ricorreva comodamente all'uso di quegli schemi stilistici che il Wölfflin intanto escogitava per la sua opera successiva, i Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915): passaggi dal lineare al pittorico, dalla visione in superficie a quella in profondità, dalle forme severe a quelle movimentate, e via dicendo. Ed ecco una storia astratta di oggetti, di cornicioni, di ordini architettonici che si sporgono, si spezzano e si complicano, di pennellate, di soluzioni spaziali che crescono in ordine progressivo e con accelerazione costante, secondo i medesimi principi organici, come se ogni nuovo artista che nasceva all'arte in quel periodo si sentisse costretto da una preordinata presciente necessità a spezzare, complicare, arricchire, confondere sempre più.

Fu su quei fondamenti astratti che il Barocco non tardò a divenire un'epoca della storia spirituale. Si rasentava un punto vivo della questione ma vi si arrivava da una strada sbagliata. Si istituiva cioè un rapporto non fra le tendenze prevalenti dell'epoca e i vari artisti, ma fra alcune di quelle e l'astrazione di uno "stile generale". I primi passi furono fatti da chi si adoperò a ricercare una causa al Barocco, individuandola nella "ricerca del nuovo", nella "stanchezza della forma" (quale forma?) o in vaghe tautologiche considerazioni. Si giunse infine a chiamare in giudizio fatti della storia e della vita contemporanea, come sarebbero il gesuitismo, la Controriforma, la decadenza della società italiana. Ma a tutt'oggi siamo ancora in credito di una dimostrazione. L'esempio della Controriforma, invocata con tante lusinghe e quasi sempre con gli stessi argomenti a funger da ispiratrice ora al "manierismo" ora al "barocco", dovrebbe insegnare. Sopraggiunsero altri, che, schivi di un semplice determinismo, pensarono che andasse ricercata una radice spirituale sociologica comune tanto ai fatti artistici che a quelli politici, storici, culturali. Entrava in campo la storia dell'arte come storia dello spirito.



Espansione coloniale e missioni europee nel secolo XVII, come base per lo studio della diffusione del Barocco. - 1 Area del Barocco europeo, indicata con intensità maggiore e minore; la linea bianca segna il confine del Sacro Romano Impero. - Possedimenti coloniali alla fine del secolo XVII: 2 Spagna; 3 Portogallo; 4 Francia; 5 Olanda; 6 Inghilterra. - Le missioni sono indicate dai nomi di città (sedi principali) e dalla sigla M (zone di più intensa attività).

Infine dobbiamo chiederci: esiste realmente un "sentimento fondamentale" o, come anche si è detto, un senso vitale dell'epoca che riempia esclusivamente di sé quel secolo e mezzo di vita cui gli studiosi di questa terza via del Barocco si rivolgono?

E questo è il punto essenziale. Le manifestazioni artistiche del Seicento non si possono ricondurre, nella loro essenza, ad un principio unitario. Né si vede perché dovremmo affaticarci pericolosamente a trovarlo proprio per esse, quando, per altre, sappiamo di doverci rinunciare, quando, contemporaneamente all'estendersi dei principi della Controriforma, vediamo nascere la nuova filosofia e la nuova scienza, e nello spirito che anima le poesie del Campanella riconosciamo l'antitesi di quello che anima le poesie del Marino. Un simile giudizio, se possibile più rigoroso, dobbiamo tributare anche alle arti figurative. Si può dire, del resto, che due siano gli aspetti fondamentali del Seicento: uno rivolto al futuro, l'altro intento al presente. Uno, per così dire, rivoluzionario, l'altro conservatore. Da una parte troviamo Caravaggio, dall'altra Bernini e Pietro da Cortona.

Anche la terza via dunque, proprio perché, come le altre, s'illudeva di rivelare quale fosse l'essenza e la "vera natura" del Barocco, non poteva giungere ad alcun risultato. Abbracciava un campo troppo vasto e diverso per autorizzare un significato obiettivo della parola.

Per mantenere alla parola un riferimento costante, val ritornare al primitivo oggetto, se non al primitivo significato negativo, procurando di avvalorarne la legittimità col dimostrare l'unità del movimento artistico cui, in origine, si alludeva.

Quel preciso Barocco storico individuato a modo loro dai neoclassici, e che potrebbe anche dirsi stile del 1630 o berninismo o borrominismo o cortonismo, a seconda delle varie arti, fu inteso soltanto come "barocco maturo", come atto culminante cioè di quella immaginaria vicenda.

Dopo l'eccezionale momento della pittura del primo decennio, gli artisti barocchi entrarono sulla scena, sconvolta ancora da quegli avvenimenti, ma abbandonata ormai dai protagonisti, con intenzioni sostanzialmente diverse, che si svolgevano ad altre zone dell'immaginazione e del sentimento. In Roma, verso il 1630, una generazione di artisti ha raggiunto la piena maturità delle proprie intenzioni. È la generazione del Borromini, del Bernini, di Pietro da Cortona, del Sacchi, del Duquesnoy, di Nicolas Poussin. Che fosse, questo del '30, un mutamento così sostanziale come quello che ne sovvertì profondamente le ragioni più intime fra il 1580 e il '90, ad opera di forze concomitanti e diverse, non può dirsi, ma era tale tuttavia da postulare differenze ancora esse notevoli e sostanziali. La generazione del '30 era chiamata alla vita dello spirito da condizioni molto diverse da quelle della generazione precedente. Come se, dopo la guerra di tendenze che aveva agitato la nostra cultura artistica negli ultimi anni del "grande secolo" e nel primo decennio del Seicento, col venir meno, presso i più giovani, dell'impulso stimolante degli opposti principî, subentrassero le voci delle esigenze "mondane" nel nuovo secolo. Il Cattolicesimo militante e trionfante, con l'esuberanza della sua rinnovata forza e la prassi calcolatissima dei suoi atteggiamenti, imponeva all'arte compiti smisurati e gli uomini del '30 erano particolarmente adatti a coglierne lo spirito. Dopo quel gelido momento strettamente rigorista che aveva arrischiato quasi di annientar l'arte sotto l'occhio severo dei primi controriformatori, i barocchi accoglievano ora quel sentimento più umano di sicurezza e di dominio gerarchico che caratterizzava la nuova epoca della Controriforma, quella fastosa esibizione esteriore di armonia e di ricchezza, nella quale viveva la società contemporanea.

E sentivano, a un tempo, anche l'inquietudine e la "svogliatura" del proprio secolo, quell'"assoluta fiducia nell'ingegno" che partiva dal presupposto che v'erano modi dello spirito che sfuggivano alle cifre grammaticali, retoriche e dialettiche; sentivano, in altre parole, il trasmutarsi della mente umana, come andava operandosi da molti anni ormai, e desiderava quindi anche il nuovo, l'originale, l'imprevisto, lo stupefacente. Si può dire, parafrasando le intenzioni di un letterato contemporaneo, che essi "pretendevano di saper le regole più

che non sanno tutti i pedanti messi insieme" ma di saper anche che "la vera regola è di saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al gusto corrente e al gusto del secolo" (Marino).

Nonostante la ricchezza dei nuovi impulsi, meno di ogni altra, la generazione del '30 ha il diritto di chiamarsi una generazione senza maestri. Già nei Carracci e nel loro alto compito era implicito un insegnamento che non mancò di essere raccolto dai nuovi artisti: in Annibale soprattutto e, meno direttamente, nello stesso Ludovico, che era riuscito ad eludere il severo rigore liturgico del momento più tetro e intransigente della Controriforma con la patetica e malinconica agitazione delle sue visioni; mentre gli insegnamenti di Annibale, per i "barocchi", si riassumevano soprattutto nella sua attitudine sentimentale, sorta in animo profondo e meditativo, che portava a ciò che troppo vagamente si intese in tempi moderni come "Die Reform der monumentalen Malerei" (H. Voss, 1942). Una riforma che consisteva sostanzialmente, in quel rapporto reciproco essenziale di cui egli dotava i personaggi delle sue composizioni, in quella ragione coerente, in quel motivo interno, che animava ogni suo dipinto, seguendo un cammino che toccava il problema della codificazione delle passioni sino a giungere a quello, di ordine più elevato, della unità sentimentale della rappresentazione. Era quella partecipazione sentimentale al dramma sacro, gestito e recitato con unità di azione e coerenza espressiva, quel gestire con calore di affetti, gli aspetti naturali di un significato di storia o di favola, che più si trasmise agli artisti del Barocco. Questo soltanto, e non una lezione di modi pittorici o di procedimenti stilistici, come vorrebbe forse la teoria del passaggio al Barocco, che nulla del suo particolare classicismo, nulla dei suoi metodi culturali, nulla di quel suo «tono dolcemente illusivo di vero» (Longhi), può dirsi ancora barocco.

Ma per il nuovo stile, oltre ai Carracci vi è il fatto di una paternità spirituale che, ad uno sguardo d'insieme, ha maggior peso di ogni altra cosa: Rubens fu il vero padre della generazione del '30. Le poche opere rubensiane del periodo romano, eseguite dal 1600 al 1607, in tre soggiorni relativamente brevi, quando il Bernini e il Cortona e gli altri coetanei erano nati appena, poterono, a distanza di vent'anni, aver per loro un peso maggiore di altri avvenimenti artistici che si svolsero in quel giro di tempo e, specialmente, dopo; e la complessiva opera del fiammingo, che non tornò più in Italia, può considerarsi l'archetipo del "barocco". Se le sue opere italiane giunsero troppo presto e furono troppo poche per costituire una scuola, se di fatto non la costituirono (il più bel risultato in senso barocco della cultura rubensiana in Italia: la Pala di Van Dyck per l'Oratorio di San Domenico a Palermo, che, anche per la sua data più recente, poteva costituire un valido "passaggio", doveva restare relegata nella lontana Sicilia), senza dubbio lo spirito che anima la sua opera intera è già lo spirito del '30; ed è uno spirito che risale criticamente a fatti figurativi del passato e in particolare attinge alla grande pittura veneziana del Cinquecento (il movimento neo-veneziano del 1630, aspetto essenziale del Barocco, fu individuato dal Longhi nel 1916). Un movimento presentato dai bolognesi, che di Tiziano e Veronese evocarono sentimentalmente quel fastoso atteggiamento di fioridezza pittorica, rianimato dall'aspirazione rubensiana ad un'ardente e turbinosa agitazione atmosferica e ripreso con maggior rigore al tempo delle molte copie delle opere di Tiziano in Roma, e segnatamente, dei Baccanali Ludovisi, eseguite dal Poussin, dal Duquesnoy, da Pietro da Cortona; un movimento che toccò il Castiglione, dopo il suo soggiorno romano, Pietro Testa, Andrea Sacchi e il giovane Mola e fruttificò ancora nel tempo, sfociando così, naturalmente, nell'aureo eloquio del nuovo stile.

L'eredità dei Carracci e del Rubens, che era il legato di un atteggiamento sentimentale verso la rappresentazione e non un preciso trasmettersi di procedimenti tecnici e stilistici, costituito l'antefatto più importante al Barocco e interessò direttamente sia la pittura che la scultura. Comunque, per chiarire ulteriormente il particolare carattere del movimento del 1630 e le ragioni della sua personalissima fisionomia, è necessario individuare la sua posizione nel Seicento, stabilendone i rapporti con un altro fondamentale e più antico aspetto del secolo: l'aspetto

illustrato dalle sue "menti heroiche", dai suoi grandi spiriti "naturali", il Seicento figlio di Bruno, di Campanella, di Galileo e che si impersona, nelle arti figurative, in Michelangelo da Caravaggio. Poiché anche questi fatti si van chiamando solitamente "barocchi", una distinzione sarà pur necessaria.

A vent'anni dalla morte di Caravaggio non è difficile che lo spirito nuovo che si va facendo strada in Italia tenda a risolvere con animo diverso il dato che costituiva una delle maggiori scoperte del secolo: la verità di natura. Lo risolveva abbandonandone il lato più vitale, il diretto contatto umano, il senso di intuizione profonda; quell'alterezza, quella solitudine, quel disprezzo violento per ogni tendenza artistica contemporanea, che erano i segni manifesti di grandezza d'animo, d'alto impegno morale, di coscienza della portata rivoluzionaria della nuova visione. E ne abbandonava deliberatamente anche gli interessi accessori, cioè l'ultima delle osservazioni, lo studio degli aspetti più immediati e quotidiani della realtà, la curiosità di sperimentare la vicenda straordinaria e sempre nuova della luce e dell'ombra. I nuovi artisti vivevano nella natura con animo profondamente mutato. Essa non costituiva più per loro un problema, ma un dato accettato, una cognizione certa e acquisita sotto l'aspetto di perenne luminosità, di trasparente atmosfera, direi quasi di fenomeno celeste. Per le arti figurative la fortuna del Barocco e la sua espansione nel tempo e nello spazio furono straordinarie, e seguendo forse le trame dell'organizzazione internazionale dei Gesuiti - così come il Romanico seguiva le grandi vie dei pellegrinaggi - si estese dall'Ucraina al Messico, dalla Polonia all'America latina, con accenti diversi di un medesimo linguaggio (figura, coll. 335-336). Ma se vogliamo individuarne i caratteri essenziali dobbiamo riferirci al suo sorgere, agli artisti di quella prima metà del Seicento, ai loro rapporti reciproci, alle vicende dei loro contatti con la società contemporanea.

Giuliano BRIGANTI

ARCHITETTURA. - Italia. - a) Roma. - Il riscatto di Roma dall'urbanistica del Medioevo fu in cima ai pensieri di molti papi, che nel Cinquecento si impegnarono in riassetti locali e di grande raggio (via Paola, via Giulia, strada Pia, strada Leonina, ecc.). Ma quando il cardinale Felice Peretti divenne papa col nome di Sisto V (1585) e incaricò Domenico Fontana di progettare una rete di collegamento fra le più grandi chiese romane, si aprì un'epoca nuova per l'urbanistica e l'architettura. Il piano, senza trascurare la città medievale, si estendeva a tutta Roma rinascimentale, da Piazza del Popolo a San Lorenzo ed a Santa Croce in Gerusalemme. Il tracciato inaugura l'epoca del rettilineo articolato; e le strade congiungono le sette grandi basiliche e altri luoghi di culto, formando l'itinerario di una giornata di pellegrinaggio. Santa Maria Maggiore è al centro di una stella a cinque raggi che la congiungono con Santa Maria del Popolo, San Lorenzo, Santa Croce in Gerusalemme, San Giovanni in Laterano e la Colonna Traiana consacrata alla Fede dalla statua di S. Pietro (si veda la stampa di J. F. Bordino). Riferisce il Fontana: « Con spesa veramente incredibile, e conforme all'animo d'un tanto Principe, ha tirato le dette strade da un capo all'altro della città, nulla curando i monti e le valli che vi s'attraversavano; ma facendo spianar quelli, e riempir queste, l'ha ridotte in dolcissime pianure e vaghissimi siti ». Oltre alla congiungente di Santa Maria Maggiore con Piazza Barberini e poi con la Trinità dei Monti (l'ultimo tratto si chiama ancora via Sistina), che è una delle più provvide arterie del tracciato, furono aperte le vie dal Laterano al Colosseo ed a Santa Sabina livellando l'Aventino, e numerose altre. Furono ampliate molte piazze, intorno alle colonne Traiana e Antonina, davanti a San Lorenzo fuori le mura e create quelle di Santa Maria Maggiore e delle Terme di Diocleziano.

Insomma, nel momento in cui avveniva la transizione dal cavallo e dalla portantina alla carrozza, tutta Roma si preparava al futuro, con strade che permettevano il passaggio di cinque carrozze affiancate con abbondanza di posteggi (Giedion), e infine con quel gusto delle strade larghe e dei rettili, che genererà nel tardo Barocco francese 'le culte de l'axe'.

La presenza di un monumento condiziona sempre la soluzione urbanistica, sia pure soltanto scenografica. Sia che l'asse stradale sia orientato sul centro di una facciata, o che le sia

tangente, questa vi adempie sempre una funzione. Lo sfondo della strada, sia un pieno o un vuoto, assume una grande importanza. Sisto V fece rizzare in diverse piazze di Roma degli obelischi, a San Pietro, a Santa Maria Maggiore, a San Giovanni, in Piazza del Popolo. Oltre dieci chilometri sono lunghe complessivamente le strade aperte da Sisto V nel termine incredibilmente breve di cinque anni (1585-1590). Un'urbanistica così nuova non poteva non influire sui problemi formali e strutturali dell'architettura: edifici che devono essere visti da lontano, e inquadrati in ampi spazi prospettici implicavano necessariamente un "far grande", un comporre per grandi masse, una semplificazione nei particolari (modanature, ornamenti, oltre che normali intersezioni di piani).

Domenico Fontana fu piuttosto un grande urbanista e un abile ingegnere che un geniale architetto. Il trasporto dell'intera Cappella del Presepe, in Santa Maria Maggiore, in una cappella più grande appositamente costruita o l'erezione in Piazza San Pietro dell'obelisco già nel Circo Neroniano, sono chiare prove della modernità della sua tecnica. Nell'architettura si attenne invece a forme tradizionali cinquecentesche, come nella villa per Sisto V sull'Esquilino (demolita verso il 1860), nel Palazzo Laterano (ricalcato su Palazzo Farnese), nel Quirinale, nella ala nuova aggiunta al Vaticano. Per lui, infine, l'architettura non era che un accessorio urbanistico (prospetto dell'Acqua Felice, e le Quattro Fontane). Morto Sisto V, il Fontana terminò, non senza controversie, il ponte sul Tevere presso Magliano Sabino; ma sotto Clemente VIII, perduto il favore della Corte, emigrò a Napoli.

Domenico Fontana era venuto a Roma da Melide sul lago di Lugano; dopo di lui venne il nipote, Carlo Maderno. La sua prima opera importante è la facciata di Santa Susanna costruita negli anni 1597 c.-1603 (tav. 199), che riprende lo schema della facciata cinquecentesca romana consacrata nel Gesù; ma, trasformandola, fissa il tipo-base delle facciate barocche. Ponendo, alle estremità dell'ordine inferiore, due piatte lesene e poi colonne, che avanzano verso il centro, fino al timpano dell'ingresso, dà all'insieme un rilievo inusitato, che, col girar della luce, genera diversi effetti di chiaroscuro. La balaustrata, sui due piani inclinati del frontone, riduce ad una striscia semitrasparente, punteggiata di luce, il passaggio dalla muratura all'atmosfera.

Tra i progetti presentati al concorso per il completamento di San Pietro da Flaminio Ponzio, Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Ludovico Cardi (il Cigoli), Domenico Fontana e Carlo Maderno, la congregazione dei cardinali scelse quello di quest'ultimo, e ne fece anche fare un modello in legno da Giuseppe Bianco. Furono il papa ed i cardinali a decidere di abbandonare la pianta centrale ed addossare alla grande tribuna, già costruita, un vasto corpo basilicale; il Maderno, benché rispettoso di Michelangelo, non poté che attenersi a quelle indicazioni. Il problema dell'esterno poteva essere considerato da vari punti di vista; e il Maderno, preoccupato di non svalutare visivamente la cupola, propose una facciata orizzontale e bassa, che rimandava la cupola all'ultimo piano, ma non la nascondeva. Anche l'altezza della facciata era però obbligata, dovendosi accordare con le fiancate michelangiolesche. Non potendo sviluppare due ordini, come a Santa Susanna, il Maderno creò un ordine composito molto alto, sul quale posò lo stesso attico cinquecentesco che gira tutt'attorno a San Pietro, com'era intenzione di Michelangelo. Forse preoccupato dall'eccessiva lunghezza della facciata (115 m.) avrebbe voluto fiancheggiarla con due campanili, cui tuttavia dovette rinunciare perché le fondazioni del portico non li reggevano (analogo tentativo fu più tardi compiuto, senza successo, dal Bernini). I lavori della facciata furono cominciati nel 1607, e per quanto nel fregio si legga la data 1612, essa fu scoperta il 21 luglio 1614, ed ultimata solo due anni dopo. Cominciò il Palazzo Barberini, erigendone le due lunghe ali laterali, e costruì il Palazzo Mattei e quello Chigi, non rinnegando le sue origini manieristiche ma sempre più orientandole verso il nuovo gusto barocco.

Sono ancora evidenti i vincoli di parentela col Maderno nel Bernini (v.) giovane; per esempio nel restauro di Santa Bibiana (1625), di un manierismo quasi scultorico, di cui non è traccia nella prima opera indipendente, il Baldacchino di