

IL CONCETTO DEL BAROCCO (*)

Vogliamo sottomettere anche il concetto del barocco a una di quelle dilucidazioni metodologiche, delle quali questa rivista ha offerto non poche finora agli studiosi di cose storiche e letterarie? So bene che c'è sempre un semblante di pedanteria in questo rifarsi indietro e ripercorrere il cammino badando dove si mette il piede; ma c'è insieme l'utilità di ricercare o di restaurare l'esatto vero, di togliere o impedire confusioni e travimenti, e di far che si possa procedere più liberi e spediti nell'opera critica e storica; oltrechè si tratta sempre di un buon esercizio di « regolarità ».

Oggi si dice: « età barocca », « pittura barocca » e simili, e si abbracciano sotto lo stesso nome cose della più varia qualità, e pittori che sono genuini pittori, e altri che sono pittori vistosi e falsi, e parimente poeti e non poeti, e via discorrendo. Si dice anche, di conseguenza, « un bel barocco », o altrettale formola approvativa e ammirativa: cioè si tende a dare al concetto del barocco un significato positivo, o si alterna il significato positivo a quello negativo. E sarebbe puerile protestare contro cotesti usi del linguaggio; ma tanto più bisogna ben chiarire i concetti.

E la parola e il concetto di « barocco » nacquero con intento reprobativo; e per contrassegnare non già un'epoca della storia dello spirito o una forma d'arte, ma un modo di bruttezza artistica; e gioverà, a mio avviso, che serbino nell'uso rigoroso e scientifico quest'ufficio, sia anche estendendolo e dandone migliore determinazione logica.

Quanto alla storia della parola, non par dubbio che essa si colleghi a uno di quei vocaboli artificialmente composti e memo-

(*) È, sostanzialmente, una conferenza da me tenuta a Zurigo, il 2 febbraio, al Lesezirkel Hottingen, nell'aula magna del Politecnico; e pubblicata in tedesco dall'editore Rascher di Zurigo.

riali, coi quali nella logica medievale si vennero designando le figure del sillogismo. Tra quei vocaboli (*Barbara, Celarent*, ecc.): due, almeno in Italia, colpirono più degli altri e divennero quasi proverbiali, a preferenza degli altri; il primo, cioè *Barbara*, perchè era il primo, e poi, chi sa perchè, *Baroco*, che designava il quarto modo della seconda figura. Dico che non so perchè, non essendo quello troppo più strano di altri, nè più contorto il modo di sillogismo che esso indicava: forse vi contribuì l'allitterazione con *Barbara*. Così il Caro, nell'*Apologia*, scriveva: « Se questi sillogismi conchiuggono, baroco e barbara e tutti gli altri suoi pari sono zughì ». L'ovvio fastidio verso cotesti termini di scuola e di disputanti, accresciuto con lo svolgersi dell'anticolasticismo e antiaristotelismo, condussero poi a spregiare i ragionamenti pedanteschi o goffamente capziosi significandoli con quello dei due vocaboli rappresentativi che suonava non solo più bizzarro, ma privo di ogni senso assegnabile; e perciò un cattivo ragionamento fu detto « argomento in baroco ». Nel *Viaggio in Colonia* di Antonio Abbondanti, che ha la data del 1627, trovo chiamato così il noto sofisma della carne salata che cava la sete:

Egli in Baroco un argomento fino
formò, dicendo: — Per cavar la sete
convien bere e ribere del buon vino.
Carne salata non dà mai la meta
nel bere e nel ribere; onde — ecco l'ergo —
ch'avvien che la salciccia pur dissete (1).

Il Vocabolario della Crusca segna un altro esempio, meno evidente e più tardo, perchè del Magalotti, ossia della fine di quel secolo: « Tieni a mente che non passano tre ordinarii che cominceremo a sentire le nuove delle conclusioni de' frati, e i loro argomenti in barocco, e quello che disse Fra Tale e quel che rispose Fra Cotale » (2). Quest'uso può essere seguito nei secoli appresso

(1) *Viaggio di Colonia*, Capitoli piacevoli d'ANTONIO ABBONDANTI da Imola (Venezia, Baba, 1627), f. 21. Per mero scrupolo, si avverta che quell'argomento così dedotto non era in *baroco*, perchè nel modo *baroco* la prima premessa è affermativa universale, la seconda negativa particolare, e la conclusione negativa particolare. Ogni P è T; alcuni S non sono T; dunque, alcuni S non sono P. Per scegliere un esempio degno del caso: « Ogni ostinato è imbecille; ma alcuni uomini non sono ostinati; dunque, alcuni uomini non sono imbecilli ».

(2) Dalle *Lettere familiari* (Firenze, 1769), I, 74.

(« ragioni barocche » del Casti, « idee barocche » del Pananti (1)) fino al giorno d'oggi, in cui ancora s'incontra. Ora, dal chiamare « barocchi » i ragionamenti goffi, raggirati, pesanti e falsi, a chiamare allo stesso modo le manifestazioni o certe manifestazioni dell'arte del seicento, il passaggio veniva spontaneo; e dovè compiersi circa la metà del settecento, con l'avvivarsi delle correnti neo-classiche, forse in Francia prima che in Italia. Certamente l'*Encyclopédie* già raccoglie e distingue quest'uso, quantunque ancora circoscritto all'architettura: « Baroque, adjectif 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, 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 et Guarini peut passer pour le maître du baroque » (2). E poco diversamente in Italia Francesco Milizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (3): « Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Borromino diede in delirii, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella sagrestia di San Pietro ecc. in barocco » (4).

Checchè si pensi circa l'etimologia della parola, 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; e si appaia con quello del « cattivo gusto » o della « peste letteraria » o del « delirio », con cui fu condannata la poesia e la prosa predominante nel detto secolo, e che poi nel secolo decimonono prese la denominazione, e ancora la serba, di « scenen-

(1) Esempi che si leggono nei vocabolari. Il LITTRÉ cita un luogo del Saint-Simon: « il étoit bien baroque de faire succéder, etc. »

(2) Citato dal WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock* (München, 1888), p. 10, il quale dice che al Milizia la parola era ignota: il che non è esatto.

(3) Bassano, 1797, I, 90. Il Baldinucci nel suo dizionario, che è del secolo precedente, ignora il termine.

(4) Contro questa, che è la derivazione più ovvia e meglio documentata, gli etimologisti tengono all'altra che la ricollega invece al *barrueco* o *berrueco* spagnuolo, perla non perfettamente rotonda, di forma irregolare. Ma in italiano quella perla si dice « scaramazza » e in ispanuolo lo stile barocco si dice *bar-roco* e non *barrueco*: la qual parola, applicata alla perla, il Littré riporta anch'essa al termine scolastico, laddove il Diez la riaccosta all'italiano *verruca* e il Kœrting si trastulla costruendo un *bis-rocca*. — Anche il Tommaseo-Bellini, che pure assegna la giusta origine, poi non se ne appaga, e cava fuori il greco *βάρος* e il basso latino *barridus* e il *παρξόπτω*, delirare, e via.

tismo ». Tanto bene si appaia che addirittura s'identifica; e, poichè si è cominciato da tempo in qua a parlare del « barocco » o « barocchismo » letterario, e a chiamare « barocchi » i Marini e gli Achillini e i Battisti e gli Artali, converrebbe incoraggiare quest'uso terminologico, sia per ben rifermare l'identità di quel vizio artistico nella poesia e nelle altre arti, sia per uscire dall'inconveniente delle unioni verbalmente paradossali, onde si disserta sul « secentismo del quattrocento », sul « secentismo dei poeti latini della decadenza » e, magari, dei « padri della chiesa ».

Dunque, il barocco è una sorta di brutto artistico, e, poichè è tale, non è niente di artistico, ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dell'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito. E questo qualcosa, non obbedendo alla legge della coerenza artistica, ribellandosi a essa o frodandola, risponde, com'è chiaro, a un'altra legge, che non può essere se non quella del libito individuale, del comodo, del capriccio, e perciò utilitaria o edonistica che si chiami. Onde il barocco, come ogni sorta di brutto artistico, ha il suo fondamento in un bisogno pratico, quale che questo sia, e comunque si sia formato, ma che, nei casi come questo che si contempla, si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutto, e, anzitutto, contro l'arte stessa.

Per distinguere il « barocco » tra le altre sorte del brutto o dell'impoetico bisogna perciò cercare a quale soddisfacimento edonistico esso corrisponda: non senza avvertire per altro che la ricerca in questa materia non può mirare se non a una classificazione empirica, a causa della varietà infinita, delle infinite tonalità o sfumature dei modi del piacere. S'intende anche che le varie classi o tipi del piacere che è sotto l'impoetico non si escludono e anzi spesso si mescolano tra loro o l'una si tira dietro l'altra, come il Manzoni notava del suo immaginario Anonimo secentesco, che sapeva riuscire, nella prosa che componeva, « rozzo insieme ed affettato ».

E veramente non c'è difficoltà alcuna ad additare la caratteristica del barocco, quella che lo distingue dall'accademico, per es., o dal « sentimentalistico » o dallo « svenevole », e che consiste nel sostituire la verità poetica, e l'incanto che da essa si effonde, con l'effetto dell'inaspettato e dello stupefacente, che eccita, incuriosisce, sbalordisce e diletta mercè la speciale forma di commozione che procura. Non c'è difficoltà, perchè, com'è notissimo, tale caratteristica fu enunciata come programma dai letterati di quella scuola,

e dal principale di essi, il Marino, che diè al poeta per « fine » la « meraviglia », ammonendo che « chi non si sa far stupire » lasci di fare il poeta e « vada alla striglia », vada a fare il mozzo di stalla. Le citazioni, in questa parte, si potrebbero accumulare, ma tornerebbero superflue. E ci fu sin d'allora chi mise a contrasto la commozione pura e ideale che la poesia richiede con quella commozione estranea, accusando i « moderni poeti » di « errare gravemente » nelle « materie patetiche », nelle quali, « usando concetti ricercati e arguzie da animi sciolti e non passionati, meraviglia non è che non leghino poi e non passionino gli altrui », come il Tasso, che « v'incappò alcuna volta », e il Marino che vi era « assai sconciamente caduto dentro » (1). Su quella via delle cose stupefacenti, e spingendosi con logica consequenzialità all'estremo di essa, sono le opere più stravaganti del seicento, come i sonetti dell'Artale o i « leporcambi » e la « prosa rimata curiosa » di Lodovico Leporeo, il quale, tra l'altro, faceva (oh stupore!) fiorire le rime a ogni parola, su questo tipo:

Cinthia, se mai, con gli occhi già sincèri
tuoi lusinghièri, e dolci mi rimiri,
gioie m'inspiri, e gli egri mièi pensieri
ergi ai sentieri degli Empirei giri... (2),

e, sullo stesso tipo, in prosa, lodando le architetture del Borromino: « tutti edificij costrutti a beneficij de' Regi dagli artefici de' Pontefici egregi, tra' quali più principali io celèbro sul Tebro, tra quanti io conosca modellanti con novità e soprafino ingegno e pellegrino disegno, e all'età nostra, nell'Alma Città Tosca tiene la palma del migliore inventore il signore Francesco Borromino conforme le norme del pensiero vitruviesco e vicino all'eccellenza della di lui intelligenza nella costruzione e ristaurazione di Delúbri degli Insúbri », e via (3).

La medesima sostituzione del pratico stupore al sereno palpitare e al contemplativo rapimento artistico avvertono gli storici

(1) *Considerationi di messer Fagiano (N. Villani) sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliani* (Venezia, 1631), pp. 20-1.

(2) *Leporeambi nominali di Lodovico Leporeo alle Dame et Accademie italiane*, s. l. a.

(3) *Prosa rimata curiosa ritrovata da Lodovico Leporeo Amico corporeo dei prosatori primari verseggiatori volgari scrittori singolari* (in Roma, nella stamperia della R. C. apostolica, 1652).

dell'arte nella scultura, pittura e architettura barocca. Il vecchio Cicognara, descrivendo l'ondeggiare delle linee nella scultura, i visi studiati, i muscoli accusati, la calma fugata dall'agitazione perpetua, i colli torti in aria vezzosa, i gesti che si compiacevano della propria venustà, le braccia con movimenti affettati, le dita inarcate, l'un fianco sporgente all'eccesso e per necessità raggrinzata una gamba, e le carni pastosamente lavorate, e le unghie e i capelli carezzati con cura inarrivabile, e, oltre questi particolari del corpo umano, alberi e foglie delicatamente scolpite, notava che « nessuno scultore nel seicento esprime l'affetto, laddove sono tanto affettuose le opere di scarpello del tre e del quattrocento » (1). Il Burckhardt parla della « falsa vita drammatica », introdotta allora nella scultura come nella pittura, onde quanto meno profondo ed intimo è il sentimento, tanto più si sconvolgono i drappeggiamenti, traducendo nell'assurdo delle loro pieghe quel falso dramma (2); e descrive gli architetti che compongono in un continuo *fortissimo*, e a colonne, semicolonne e pilastri danno un accompagnamento di mezzi, terzi e quarti di pilastri per ogni lato, e altrettante volte interrompono e rendono sporgente l'intera trabeazione, e in certi casi anche la zoccolatura, e cercano l'attrattiva per l'occhio nella pompa, sicchè gli stessi membri architettonici prendono movimento, e i comignoli cominciano a rompersi, a incurvarsi e a vibrare in tutte le direzioni (3). Il Riegl esprime la perplessità che suscitano ora quelle opere a chi le guardi sotto l'aspetto dell'arte. « Una figura prega e in questo atto si distorce in moti convulsivi. Perchè quei moti? A noi sembrano immotivati e non li comprendiamo. La veste è gonfiata, violentemente mossa come da un uragano; e noi ci domandiamo ancora: perchè? Accanto è un albero le cui foglie stanno affatto in riposo: perchè mai l'uragano muove la veste e non il fogliame? » (4). Gli è che alla coerenza propria delle immagini poetiche e artistiche si è sostituita una incoerenza coerente, una coerenza cioè all'unico fine di colpire gli animi con l'inaspettato e stupefacente, comunque ottenuto. Si narra che un giorno che il famoso soprano Farinello, ancora preso nelle abitudini dell'educazione musicale secentesca, cantava innanzi all'imperatore Carlo VI, che

(1) *Storia della scultura* 2, VI, 69-72.

(2) *Cicerone* 6, II, 483.

(3) *Op. cit.*, II, 280-1.

(4) A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom.* 2 (Wien, 1923),

l'accompagnava al cembalo, e cantava « di bravura », l'imperatore a un tratto si fermò e gli disse paternamente: « Questi vostri tratti giganteschi, questi vostri lunghi passaggi, che non hanno mai termine, questi vostri ardimenti producono lo sbalordimento e l'ammirazione, ma non giungono al cuore. A voi sarebbe ben facile destare la commozione, se voleste qualche volta essere più semplice e più espressivo ». E gli ripeteva insomma, l'imperatore di buon gusto, la critica che il critico di sopra ricordato aveva mosso un secolo innanzi alla poesia del Marino.

Non è necessario (e ciò provano le poche e saltuarie citazioni ora fatte) mettersi a sfondare l'uscio aperto e a dimostrare che il « barocco » è questo giuoco e questa corsa allo stupore. Per tale sua natura, non solo esso (diversamente da altre forme di brutto che talvolta scuotono, eccitano e turbano) riesce, in ultimo, freddo, nonostante la sua agitazione e il suo calore superficiale, e lascia un senso di vuoto, nonostante la folla delle immagini e delle combinazioni di immagini che mette in opera; ma si spiega anche come esso sembri a volte passare dal più sottile intellettualismo al più crasso realismo o verismo di rappresentazioni. Poichè gli torna impossibile attingere l'immagine poetica che è, a una, spirito e corpo, sentimento e figura, verità e sensibilità, al barocco, che non vuol far poesia ma destare stupore, non rimane che o spaziare nelle antitesi e negli altri rapporti dei vuoti concetti, quasi a dar prova di spiritualità e idealità, o notare e riprodurre i segni delle cose nella loro materialità ed esteriorità, quasi a mostrare la sua straordinaria forza plastica e il suo coraggio realistico. Ma siffatto realismo è intellettualistico, come quello spiritualismo è materialistico; e tutti sentono, dinanzi a certe sculture, pitture e poesie barocche, che la rappresentazione del turpe, dell'orrendo, del sanguinolento, o anche, semplicemente, della vita ordinaria e plebea, vi è fatta con l'unico sottinteso di destare ammirazione per aver osato e saputo riprodurre ciò che altri non avrebbe mai pensato di prendere a materia d'arte. La rappresentazione è descrizione, e descrizione « di bravura ». Si ricordi il brano più volte citato del padre Orchi, che, paragonata la confessione alla lavandaia, s'indugia a riprodurre a parte a parte l'opera della lavandaia, la quale « nudata il gomito, succinta il fianco, prende il panno sucido, ginocchione si mette presso d'una fiumana », eccetera eccetera per molti e molti righi, finchè « in quattro stropicciate, tre scosse, due sciacquature, una storta, candido più che prima e delicato ne cava il pannolino ». Anche il comico e il riso ha nel barocco questo carattere di sforzo per offrire un

comico ultracomico e un riso più ridente del consueto; e perciò riesce non meno frigido dell'eroico e passionale. Il riso spontaneo e schietto ben si allea alla serietà del sentire e alla libertà della mente che s'innalza alla serenità.

Quando si toglie in esame una singola poesia o pittura barocca, si può venire mostrando nelle singole parti o forme l'incoerenza poetica e artistica e la coerenza al fine pratico-edonistico, che si è detto. Ma bisogna guardarsi dall'errore di credere che certi tipi di forme, astratti dalle singole opere d'arte, siano propri del barocco, in modo che dove s'incontrano quelli si debba affermare l'esistenza di questo. In tale errore formalistico è capitato chi ha recato come casi di barocco espressioni di mistici, e, per esempio, le seguenti parole di Caterina da Siena: « Dove ce l'ha insegnata questa dottrina questo dolce e amoroso Verbo? Su la cattedra della Santissima Croce. Ed infine ci lavò la faccia dell'anima nostra col prezioso sangue suo »: che è veramente, nonostante le metafore simili, uno stile opposto a quello con cui il predicatore barocchista descriveva la confessione-lavandaia. Anche in qualche scrittore straniero, che si soleva citare come tale da redimere gl'italiani dalla fama di barocchi per eccellenza, nel Du Bartas, c'è dell'ingenuità e dell'entusiasmo, e il suo verseggiare, metaforeggiare ed epitetare è effetto, non di vuoto interiore e di proposito rettorico, ma di forza non coltivata, di esuberanza non raffrenata, di foga non castigata e temperata, e non resa armonica. E il Góngora, così fresco e popolare nel primo periodo della sua vita e in gran parte della sua opera, non fu condotto a quelle forme dallo stesso spirito che vi condusse il Marino, sì piuttosto da vaghezza di raffinamento artistico e dall'ideale di una poesia ermetica o da intenditori. Soprattutto, l'attenersi da parte dei critici alle forme esterne ha portato ad affermare stretti rapporti tra il barocchismo e il romanticismo, la cui tendenza artistica è diversissima, perchè non finge l'agitazione ma l'ha in sè, e non raccoglie e combina con l'industria le immagini e le parole per destare meraviglia, ma vuole che l'immagine e la parola artistica sia l'immediata effusione del sentimento: nel che è il suo peccato estetico. Dubito che la tesi favorita del Faguet sul romanticismo francese, non del 1830 ma del 1630, si fondi anch'essa sull'osservazione di caratteri esterni. Infatti, egli parte dalla premessa che letterature romantiche siano quelle « où la sensibilité, l'imagination, les caprices et la fantaisie prédominent sur le goût de la vérité et de la mesure; . . . où le culte de l'antiquité et de la tradition disparaît . . . où l'inspiration des littératures étran-

gères est plus complaisamment accueillie que celle des littératures antiques » (1): cioè definisce il romanticismo in modo estrinseco; e, paragonando queste e le determinazioni estrinseche che si desumono dalle opere di molti scrittori francesi tra il 1610 e il 1660, li battezza tutti allo stesso modo romantici. Sul qual andare il Corneille, nientedimeno, sarebbe « essentiellement un poète romantique », e anzi « le plus grand des poètes romantiques de France »; perchè « il était exagérateur et avait le sens du grand et la passion de peindre en bien et en mal plus grand que nature », e amava « l'in vraisemblance », e preferiva « l'imagination » alla « vérité » (2). Ma che quel preteso romanticismo, così mal definito da abbracciare finanche e intero il gran Corneille, il meno romantico di tutti gli spiriti, il poeta della volontà deliberante e risoluta, fosse invece nient'altro che barocchismo, il Faguet poteva apprenderlo da un altro dei suoi pretesi romantici, rivolto anch'esso unicamente « à l'extraordinaire, à l'inattendu et à la pointe », da Cyrano de Bergerac, il quale diceva della *pointe* o arguzia: « La pointe est l'agréable jeu de l'esprit et merveilleux en ce point qu'il réduit tout sur le pied nécessaire à ses agréments sans avoir égard à leur propre substance.... Toujours on a bien fait, pourvu qu'on ait bien dit. On ne pèse pas les choses, pourvu qu'elles brillent » (3). Il barocchismo è quest'anima barocca, e non le forme astrattamente prese e perciò indeterminate, e che, nella loro varia determinazione e concretezza, possono diventare così forme di barocco come di altro diverso, assai diverso e perfino contrario.

Tenuto nelle linee generali in cui finora l'abbiamo tenuto, il concetto del barocco trova la sua applicazione in ogni luogo e tempo, e casi di barocco si possono additare quotidianamente in forma più o meno sporadica e più o meno accentuata. È un peccato estetico, ma anche un peccato umano, e universale e perpetuo come tutti i peccati umani, almeno in quanto pericolo d'incorrervi. Parimente si è potuto del romanticismo costruire un concetto genericamente umano o psicologico che si dica; e, in forza di esso, in tutte le epoche e i popoli scoprire, qua e là, romanticismo. È noto che il barocco è stato studiato soprattutto nei cosiddetti artisti e poeti di decadenza, e particolarmente in quelli della letteratura romana (Lu-

(1) *Petite histoire de la littérature française*, pp. 100-1.

(2) Op. cit., p. 157.

(3) Op. cit., p. 117.

cano, Stazio, Persio, Marziale, Giovenale, ecc.), i quali porsero materia a un bel libro del Nisard (1), alquanto tendenzioso, a dir vero, cioè con sottintesa polemica contro la letteratura francese del proprio tempo. Un analogo raffronto e un'accesa polemica sono tornati di moda per la letteratura ultima, straniera e italiana, e segnata-mente per l'arte del D'Annunzio. Nè io dirò che codeste applica-zioni siano illecite o inutili, e anzi ammetto che abbiano qualche utilità, attestata dal fatto stesso che vi si ricorre spontaneamente; ma assai più utile mi sembra, come pel romanticismo così pel barocco, adoprare il relativo concetto, non in significato semplice-mente psicologico ma in quello storico, che appunto ne determinò l'origine; e intendere per barocco quella deformazione artistica, dominata dal bisogno dello stupefacente, che si osserva in Europa a un dipresso, dagli ultimi decenni del cinquecento alla fine del seicento.

Un'ulteriore definizione del concetto storico del barocco, una determinazione del suo carattere o dei suoi caratteri, non è possi-bile, perchè il carattere o i caratteri sono le opere stesse di tipo barocco, che allora si produssero e di cui bisogna procacciarsi di-retta conoscenza ed esperienza: avendo noi già di sopra esclusa come fallace l'astrazione e la classificazione delle forme rese estrin-seche, che pure è stata tentata con lo studiare, per es., le metafore e le comparazioni e gli altri procedimenti stilistici del Marino. Con tale conoscenza e diretta esperienza il concetto storico del barocco si riempie d'immagini varie e particolari, e diventa possesso vivo dello spirito critico.

È importante intendere il concetto di barocco e il concetto di romanticismo come concetti storici, appunto per evitare di cadere nel generico e, per la via del generico, nell'insignificante e infine nel falso, smarrendo la fisionomia e il carattere proprio e indivi-duale delle opere che si prendono a considerare. Posto anche che nella letteratura francese o nella italiana o nella spagnuola del se-colo decimosettimo ci fossero alcuni momenti romantici (nel senso generico che s'è detto), le relative opere erano tuttavia intimamente diverse dalle romantiche del secolo decimonono per il solo fatto che quelle prime nacquero nel decimosettimo e queste nel decimo-nono, cioè dopo altri due secoli di vita e di lotte spirituali del genere umano. Del pari (come altra volta ebbi occasione di aver-

(1) *Études sur les poètes latins de la décadence* (Paris, 1834).

tire (1)) tutto il barocchismo che si può scoprire nel D'Annunzio, e tutte le sue somiglianze col Marino e con altri secentisti, non cancellano il fatto che un D'Annunzio non era possibile se non dopo il romanticismo, il verismo, il parnassianismo, il nietzschianismo, e altri avvenimenti spirituali che non precressero il Marino perchè si maturarono nel corso del secolo decimonono.

Giunti a questo punto, si è costretti a rinnovare un dispiacere a coloro che sempre domandano la « causa » dei fatti e sentono di non potersi dir paghi se non quando si fornisca loro questa indicazione causale, e cioè sono condannati a non appagarsi mai. E il dispiacere viene dalla risposta che una « causa » del barocco non c'è. Non c'è nel barocco, inteso in senso psicologico o genericamente umano, perchè non c'è causa all'errare umano, tranne la *virtus dormitiva*, la natura stessa peccaminosa dell'uomo. Ma non c'è neppure nel barocco, inteso come concetto storico, dove la causa è il fatto stesso in quanto si è fatto. Una facile conferma di ciò è nell'esame di tutte le cause finora addotte del barocco, delle quali nessuna regge al più elementare esame critico. Fu (dicono i più ponderati) l'umanesimo e l'imitazione dell'antico; ma ci restano in debito della dimostrazione che l'umanesimo e l'imitazione dell'antico dovessero, per logica necessità, generare il barocco. Fu il gesuitismo (dicono altri), e anzi il « secentismo » o « barocchismo » non è altro che il « gesuitismo nell'arte » (2); ma non si vede nessuna ragione perchè i gesuiti non potessero, difendendo la chiesa cattolica, educando con gli esercizi spirituali, reggendo le anime con la transigente casistica, atterrendole con le pitture delle pene dell'inferno e invogliandole con quelle delle gioie del paradiso, esprimersi in modo non barocco, e anzi semplice e piano, come molti di essi pur usarono e come presero a fare quando la moda del barocco venne al tramonto (3). Fu l'avidità ricerca del nuovo (si dice an-

(1) *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, pp. 405-8.

(2) Si veda la *Storia della letteratura italiana* del SETTEMBRINI, II, 235 sgg.

(3) Il WEISBACH, nel suo recente libro *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin, Cassirer, 1921), vuol mostrare che nell'arte dell'età barocca si ritrovano più o meno largamente le idee della Controriforma e dei gesuiti: il che è un altro conto. Egli stesso, nella prefazione, ricorda il risultato delle ricerche fatte dal Braun, studiando le chiese gesuitiche del Belgio, della Spagna e della Germania: che non c'è stato mai uno stile propriamente gesuitico. Anche a un altro conto appartiene la tesi del WÖLLFLIN (op. cit., pp. 61-73), che vuol dimostrare che nell'arte barocca si ritrova la gravità, e anzi la pesantezza, del contegno che rispondeva all'ideale della società di quel tempo.

cora); e qui o si dimentica che l'uomo cerca sempre il nuovo, la nuova vita, o, dando alla ricerca del nuovo il senso particolare della ricerca di una falsa novità, si cade nella tautologia. Fu la stanchezza nel sentimento delle forme (si dice poco diversamente), l'« *Ermüdung des Formgeföhls* », il suo farsi ottuso ed aver bisogno di solletichi e di eccitanti (1): che è altresì una tautologia, perchè descrive semplicemente la condizione di aridità o vuoto artistico, che è in fondo al barocco come a ogni altra falsa arte. E lasciamo andare tutte le altre cause che sono state addotte, tra le quali c'è perfino quel morbo a cui il Fracastoro ha dato il nome, cantandolo nel suo poema, e che, diffuso in tutta Europa nel cinquecento, avrebbe finito per produrre un indebolimento mentale e spirituale che, chi sa perchè, si sarebbe manifestato proprio col barocchismo. Questi accenni critici servono per dire che i domandatori della causa non sono stati finora soddisfatti nella loro richiesta; e che non penso di tentar di soddisfarli io, il quale alla domanda perchè mai, tra la fine del cinque e la fine del seicento, l'Europa peccò così estesamente in fatto di buon gusto e produsse tanto barocco, risponderei volentieri, in omaggio alla libertà dello spirito umano, che essa operò a quel modo perchè a quel modo volle operare, fece quel che fece perchè le piacque farlo.

Diverso quesito è quale fosse il centro d'irradiazione del barocco, quale il popolo da cui provenne quella moda: che è un quesito ragionevole sempre che si allontanino le fantasticherie etnologiche sulle qualità immutabili dei singoli popoli o razze, e le ingenuè concezioni del popolo o dei popoli corruttori e di quelli innocenti e sedotti. Il barocchismo fu una manifestazione dello spirito europeo nell'età anzidetta, e in certo senso appartenne all'Europa tutta; il che non toglie che, nell'originarsi e nello svolgersi di quella manifestazione, uno o più popoli tenessero il primato e l'egemonia. E su questo punto battagliarono nel settecento gli eruditi italiani, mossi da geloso onor di patria, contro gli spagnuoli, mossi dallo stesso sentimento, e si rimandarono sul volto a vicenda l'accusa di aver dato origine al cattivo gusto. E, poichè allora eruditi di altri paesi interloquirono, gl'italiani rinfacciarono ai francesi il Du Bartas e agli inglesi il Lyly; nè questa sorte di nazionalismo, ossia di mal inteso amor di patria, è cessata del tutto fino ai giorni nostri. In verità, anche lo zelo nazionale avrebbe dovuto

(1) È la tesi del Gölter: v. WÖLLFLIN, op. cit., p. 61.

fare adottare agli eruditi polemisti la tesi opposta: perchè da quale paese poteva provenire al resto dell'Europa la moda del barocco? quale poteva darne l'esempio? quale poteva imporla? È evidente: il paese della maggiore cultura e civiltà, da cui l'Europa, come aveva accolto manifattura e industria e commercio e ordinamenti e scoperte geografiche e invenzioni tecniche, accoglieva arti e scienze e letteratura e poesia e forme del conversare e feste e cerimoniali. E questo paese, nel cinquecento, e ancora per gran parte del secolo seguente, era l'Italia; e con l'Italia, in alcune manifestazioni di costume e di cultura, la Spagna, alla quale dava forza di penetrazione la sua forza politica; sicchè gli avversari spagnuoli dei polemisti italiani avrebbero operato ragionevolmente conciliandosi e affratellandosi con questi. Ma, onore o torto che ci faccia, il barocchismo fu, sostanzialmente, italianismo; e come tale venne accusato in letteratura dai primi che gli si ribellarono contro, dai critici razionalistici francesi, e come tale era implicitamente riconosciuto da tutti gli amatori e committenti d'arte che, sino alla fine del seicento, e anzi sin quasi alla fine del settecento, considerarono l'Italia come il paese che principalmente forniva pittori, scultori e architetti e musicisti e poeti di corte.

Se il barocchismo ha carattere non artistico nè poetico ma pratico, così nel suo prodursi in una singola opera come, e ancor più, in quella corrente di produzione che si chiama la scuola o la moda e che già per sè è un fatto pratico, lo storico della poesia e dell'arte non può considerarlo positivamente ma negativamente, cioè come una negazione o limite di quel che è propriamente arte e poesia. Si dica pure « età barocca » e « arte barocca »; ma non si perda mai la coscienza che, a rigor di termini, quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte. E mi pare che recenti tentativi di dare valore e risalto alla così detta arte barocca per mezzo di mostre speciali abbiano di contraccolpo risvegliato e confermato tale coscienza, dissipando illusioni sulla grandezza e solidità di quella sorta di opere. Attraverso l'età barocca, lo storico della poesia e dell'arte ricercherà dunque l'arte e la poesia schiette e non barocche, e saprà riconoscerle anche se talvolta si presentino segnate alla superficie o in alcuni tratti della moda imperante. In ciò sta la differenza tra la poesia italiana dopo il Tasso e fino all'Alfieri, nella quale il barocchismo è costituzionale, il male è penetrato fin all'osso, ogni ispirazione seria e profonda è venuta meno, e di vivo non rimane se non un certo impressionismo sensuale e un congiunto giocherellare e celiare e iro-

nizzare; e la poesia inglese o la francese, dove esso è più o meno estrinseco o episodico, e quella stessa spagnuola, in cui corre pur sempre ai primi del seicento una fresca vena, che i fiori della retorica ricoprono ma non soffocano. In quella gagliardia spirituale, accadeva in poesia quel che il Voltaire dice della eloquenza ridicola del cardinal Richelieu, di quel suo « faux goût » nell'esprimersi, che, per altro, « n'ôtait rien au génie du ministre » (1). Solo in Germania (che parve spossata dallo sforzo di aver generato la Riforma, principio di dissoluzione del pensiero cattolico e confessionale, ben più che non l'Italia dall'aver dato al mondo le linee della civiltà moderna e il Rinascimento) la poesia fu anche meno vigorosa che non in Italia, e assai più inesperta e rozza. Altresì per la pittura e le altre arti lo storico cercherà, nel corso di quel secolo e mezzo, fra tanti artisti dalla facile, lussureggiante, copiosa e vertiginosa opera, le personalità, ossia le anime, o almeno i conati delle personalità o anime artistiche, che formano il vero e unico subbietto della sua considerazione e delle quali non gli riuscirà di trovare se non poche e poco intense.

Per altro, sarebbe ingiusto scorgere nella moda barocca diffusa dall'Italia solamente il cattivo gusto, e non anche quell'addestramento stilistico, quel corso rettorico, quell'iniziazione ai segreti dell'arte, quel raffinamento, di cui gran parte dell'Europa aveva allora bisogno per uscire da talune pratiche ancora medievali e per avviare la poesia, la prosa, l'arte moderna in tutte le sue forme; quell'educazione letteraria, insomma, che l'Italia largamente somministrò alla Francia come all'Inghilterra, alla Spagna come alla Germania, coi suoi maestri di lingua, coi suoi poeti di corte, coi suoi pittori e architetti e maestri di cappella, coi suoi cantanti e commedianti. Fu come un ultimo beneficio che l'Italia rese alla cultura europea nei secoli nei quali si suole considerarla decadente o decaduta: un beneficio, di cui la storia non è stata investigata quanto meriterebbe e, peggio ancora, è stata messa sotto falsa luce e avvolta da una sorta di disprezzo affatto fuori di luogo. Gli stranieri, dimentichi del beneficio, volentieri considerarono quegli italiani come « sonettisti », avventurieri, ciarlatani e buffoni; e i conazionali pudicamente li tennero poi a vergogna, perchè non furono, come i nuovi tempi richiedevano, eroi della patria.

(1) *Essai sur les mœurs*, cap. CLXXVII.

Direi in altro senso un beneficio il frenetico culto di cui il barocchismo formò oggetto in tutta Europa, e in Italia più che altrove, nell'epoca che da esso ha preso il nome. Come nella vita dell'individuo vi sono errori e colpe che, solo attuandosi, liberano veramente di sé l'animo e rimangono perciò ricordevoli e ammonitori; così nella vita dei popoli e del genere umano. Se le generazioni posteriori, se oggi ancora noi tutti proviamo insofferenza e avversione per le forme gonfie, per le combinazioni ingegnose che dovrebbero destare stupore, per le sovrabbondanti e complicate metafore e antitesi, per le acutezze e simili, se siamo pronti a discernere e a denunciare o irridere queste cose come « secentismo », « barocchismo », « concettismo », e via; a che cosa dobbiamo questa chiarezza di giudizio e determinatezza di propositi se non appunto a quell'età che prese su di sé tutti i peccati che si potevano commettere per questa parte, e li espìò tutti? Anch'essa, l'età del barocco in quanto barocco, non fu, dunque, vissuta indarno.

BENEDETTO CROCE.