

CARMEN GALLO

INTRODUZIONE

Lo scandalo barocco: figura, piega, gioco

Sebbene molti e importanti studi siano stati dedicati alla rivalutazione del Barocco come stagione letteraria, e ancora di recente sedi prestigiose abbiano rilanciato il termine come categoria straordinariamente onnicomprensiva¹, è facile riscontrare come nell'uso comune, fuori dagli ambiti accademici, il termine continui a essere usato in senso *per lo più* dispregiativo anche in un'età come quella contemporanea che certo ha fatto i conti, a volte persino in modo liquidatorio, con gli imperativi classicisti. «Barocco» continua a rimandare a un uso del linguaggio inutilmente complesso, ridondante, la cui forma stride con la pochezza del suo significato o eccede in figure retoriche, addensando significati in modo caotico, e superando un limite di decoro non più classicista ma borghese². È forse per questo motivo che la giustificazione preliminare sembra essere ormai un *topos* di ogni scritto sul barocco, cui nemmeno questa introduzione può sottrarsi.

A distanza di alcuni secoli, si può ben dire che l'eco dello scandalo barocco – la sfida che lanciò nei confronti dell'armonia rinascimentale o forse la reazione alla sua irrigidita convenzionalità – non è dunque svanita. Il «Barocco» continua a portare inscritta in sé la colpa dell'infrazione di una norma o di una implicita misura o simmetria, quasi si fosse dimenticato come quella sfida fosse la risposta particolare elaborata dinanzi a quel

¹ J. D. LYONS (a cura di), *The Oxford Handbook of the Baroque*, Oxford University Press, Oxford 2019.

² Vale la pena ricordare il giudizio di Benedetto Croce sul Barocco come decadimento del Rinascimento, in B. CROCE, *Storia della età barocca in Italia*, Laterza, Bari 1929, p. 32. Si veda anche l'articolo di Andrea Battistini che ricostruisce lo sfondo storico di questa presa di posizione: A. BATTISTINI, *Il Barocco, «peccato estetico». Benedetto Croce e la letteratura italiana del Seicento*, in B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI, E. BELLINI, S. COSTA, M. SANTAGATA (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 141-151.

profondo cambiamento di paradigma religioso e scientifico, intervenuto tra Cinque e Seicento, da cui è scaturita la nostra modernità. Un passaggio complesso, segnato da antinomie e convergenze, in cui, come ha sottolineato Francesco Orlando, le propaggini dell'estenuazione barocca toccano i prodromi dell'illuminismo, come suggestivamente suggerisce il fatto che Bacone e Góngora nascano nello stesso anno, e così Galilei e Shakespeare, mentre poco distanti sono i natali di Descartes e di Calderón³. Tutte figure di scienziati, filosofi e poeti che in modo diverso contribuiscono alla doppia spinta che anima e tiene sotto scacco il periodo: un moto centrifugo ed euforico di curiosità ed entusiasmo per il mondo nuovo che si stava configurando, e un moto centripeto e disforico che rimugina sull'ordine perduto, elabora il lutto della sua evanescenza e ne sfigura ulteriormente la rappresentazione, anatomizzando l'intero un tempo garantito dal divino e creando figure contorte, frammentate, solo apparentemente caotiche, regolate da leggi la cui codifica non è semplice né immediata.

Su questo rapporto tra ordine e disordine, fornisce un contributo fondamentale il saggio di Andrea Battistini, divenuto ancora più prezioso dopo la sua recente scomparsa, che apre questo volume gettando luce sulle tensioni profonde che attraversano il Barocco. Scrive Battistini, «Per quanto in linea di principio sia facile ammettere che anche la poesia barocca ha, come ogni altra poetica, le sue leggi, la sua organizzazione e quindi le sue regole, non è per niente facile trovarle, sia perché i trattati del tempo, centrati sullo studio del concettismo, dell'ingegno e della metafora, non dedicano spazio alla *dispositio* per privilegiare l'*inventio* e l'*elocutio*, sia perché gli stessi poeti si rifanno alle ordinate prescrizioni tassonomiche del canone classicista per rinnegarle». E, a proposito del confronto tra scienziati e poeti del periodo, sottolinea: «per i poeti l'ordine non è un presupposto, come per gli scienziati, ma un obiettivo tutto da cercare e difficile da raggiungere, tanto più che il loro dominio si è enormemente dilatato, includendo nella lirica motivi e figure prima rimasti estranei e ignorati». Il caos che i poeti registrano nelle loro opere testimonia, in realtà, «un'ossessione e l'aspirazione a un suo superamento, alla ricerca di un ordine che peraltro non sembra appartenere a

³ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), Einaudi, Torino 1997, p. 27.

questo mondo e lo si proietta sul trascendente, sebbene sia qui che lo si desidera».

Eppure, è proprio questa ricerca ossessiva – dai tratti quasi conservativi (mantenere o ristabilire un ordine), perseguita però attraverso l'estroversione verbale, la disinvoltura retorica che adorna o deturpa l'elemento tragico legato al sentimento di perdita e fine ineluttabile – ad alimentare una sorta di sfrontatezza ludica che sfida le norme del *decorum* e il sistema di valori che lo ha concepito, e si consegna inevitabilmente, consapevolmente, al giudizio che la condanna come inappropriata o fuori luogo. Questo aspetto «ludico» del Barocco è discusso diffusamente anche da Walter Benjamin quando, nel 1925, sfrutta l'occasione della sua tesi di abilitazione alla libera docenza (poi respinta) per ragionare sul dramma barocco, o luttuoso, tedesco – i *Trauerspiele*, che generosamente beneficiavano dell'associazione al teatro di Shakespeare e Calderón – per mettere a fuoco la compresenza di due piani: da un lato il lutto, la malinconia e la colpa, dall'altro il gioco. Gioco, o cornice giocosa, che, secondo Benjamin, permette al Barocco di continuare a relazionarsi alla trascendenza altrimenti negata, o comunque svilita, «assicurandosela per vie traverse, giocosamente»⁴. Venuta meno ogni escatologia religiosa, il linguaggio formale del dramma barocco cerca di ovviare alla rinuncia a ogni stato di grazia, cerca un rimedio e lo trova nell'exasperazione del gioco⁵. Lo dimostra il modo in cui il dramma spagnolo «risolve i conflitti di uno stato creaturale privo di grazia rimpicciolendoli, per così dire, in modo giocoso nella cornice di corte» e ricorrendo all'intervento indiretto – «come in uno specchio, in un cristallo, o in uno spettacolo di marionette – della trascendenza»⁶. In questo senso, scrive Benjamin a proposito del teatro di Calderón, la macchinazione teatrale è «il vero e proprio Dio del nuovo teatro»⁷.

Trasferendo il discorso all'ambito della poesia (come fa lo stesso Benjamin parlando subito dopo della lirica di Andreas Gryphius), è facile vedere un corrispettivo della macchinazione teatrale di cui si è parlato poc'anzi

⁴ W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 7 voll., 1972-1991, vol. I, *Abhandlungen*, t. 1, pp. 203-430; trad. it. a cura di A. Barale, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, p. 132.

⁵ Ivi, p. 131.

⁶ Ivi, p. 133.

⁷ *Ibidem*.

nell'aspetto ostentatamente artificiale della costruzione poetica barocca, che molto più dei contenuti esalta il suo creatore e le sue trovate, insieme grottesche e argute, gli espedienti formali sorprendenti con cui ingabbia e riscatta l'apparente dissolvenza e superficialità dei contenuti.

Questo tentativo di ritrovare, attraverso il gioco, una possibilità di trascendenza, per quanto diminuita, smorzata, fin qui riscontrata nel teatro e nella poesia, non è poi dissimile da quanto già messo in evidenza, nel suo *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888, anche questo un lavoro di abilitazione), da Heinrich Wölfflin, uno dei primi a tentare di riabilitare il Barocco come espressione dell'instabilità, del mutamento, del divenire nell'arte, polarità necessaria del classicismo rinascimentale. «Contrariamente al Rinascimento, che aspirava in tutto alla calma e al riposo, il Barocco sorge con un *senso deciso per la direzione*. Esso tende verso l'alto; e così alla tendenza per il greve ed ampio contrasta una forza verticale, che, sempre più aumentando, soverchia infine la forza orizzontale»⁸. Tuttavia, a differenza della verticalità dello stile gotico, scrive ancora Wölfflin, il barocco smorza questa tensione con un rapporto dinamico tra linea e massa, e lo dimostra «il contrasto tra il linguaggio agitato della facciata e la tranquillità pacata dell'interno»⁹ che è uno degli esiti più potenti dell'arte barocca.

Anche Gilles Deleuze, rifacendosi a Wölfflin e agli studi di Jean Rousset – che tentano di riabilitare il Barocco francese, riportando alla luce autori e testi inghiottiti dall'oblio imposto dal canone classicista –, si sofferma sul rapporto tra interno ed esterno nell'architettura barocca, ma per ribadire come tra «la spontaneità del dentro e la determinazione del fuori» intervenga un nuovo «modulo di corrispondenza», una «nuova armonia» resa possibile dalla distinzione tra due piani che ne risolve la tensione: «Il piano basso si fa carico della facciata, si allunga bucadandosi, s'incurva seguendo i ripiegamenti prodotti da una materia pesante che costituisce un luogo di infinita ricezione o ricettività. Il piano alto viceversa si chiude, come un puro interno senza esterno, un'interiorità chiusa in assenza di peso, tappezzata di pieghe spontanee che sono soltanto quelle di un'anima o uno

⁸ H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 1888, trad. it. *Rinascimento e barocco*, Vallecchi, Firenze 1928, pp. 85-86.

⁹ Ivi, p. 88.

spirito»¹⁰. Più in generale, per Deleuze, «la caratteristica barocca è proprio la distinzione e la suddivisione in due piani», che riduce il mondo dei piani innumerevoli della tradizione neoplatonica (scale, gradini, catene), a due soli piani, «separati dalla piega che si ripercuote su entrambi i lati in modo differente»¹¹, e che è «sempre tra due pieghe [...], un tra-due-pieghe»¹².

Come questi riferimenti raccontano, nel Novecento l'infrazione barocca ha trovato molti interpreti consonanti, per ragioni probabilmente storiche – nuovi assetti epistemologici e crisi culturale diffusa –, e non solo tra gli studiosi o gli storici dell'arte. È noto infatti il ruolo dei modernisti inglesi e spagnoli nella riscoperta gli uni della poesia metafisica di John Donne, gli altri – quelli della generazione del '27 – di Luis de Góngora, due poeti che riconfigurarono il canone letterario europeo¹³.

Si potrebbe, sulla scorta di E. R. Curtius, spiegare questa consonanza attraverso la categoria di manierismo inteso come «comune denominatore di tutte le tendenze letterarie contrastanti con quella classica»¹⁴. In parte seguendo le idee espresse tra gli altri da Nietzsche, Wölfflin e Burckhardt, Curtius individua nel manierismo «una costante della letteratura europea» e «il fenomeno complementare del classico»¹⁵, di cui il Barocco non sarebbe altro che una incarnazione storicamente determinata, collocabile tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, in cui sarebbero riemerse tendenze letterarie – già avvistate in età alessandrina, tramandate in quella tardo-imperiale, fino alle letterature volgari e al Siglo de Oro – che caratterizzano sempre momenti storici di crisi. Un profondo senso di incertezza e un con-

¹⁰ G. DELEUZE, *Le Plî. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris 1988, trad. it. *La piega, Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990, p. 48.

¹¹ Ivi, p. 49.

¹² Ivi, p. 23.

¹³ Come noto, queste riemersioni novecentesche del «Barocco» hanno a loro volta influito sulla lettura di Joyce (cfr. G. MELCHIORI, *Joyce barocco/Baroque Joyce*, a cura di F. Ruggieri, Bulzoni Editore, Roma 2007), o di Gadda in Italia, e hanno avuto un loro seguito anche nel nuovo secolo fino ad avere uno spazio nel dibattito sul postmoderno e negli studi postcoloniali. Mi limito a citare O. CALABRESI, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari-Roma 1987 e il volume collettaneo *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, a cura di L. Parkinson-Zamora e M. Kaup, Duke University Press, Baltimore 2010, che indaga le forme barocche in Europa e nelle Americhe, e discute il ruolo del neobarocco – nelle arti e nella letteratura – come strategia di decolonizzazione.

¹⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo Latino* (1948), La Nuova Italia, Firenze 2002, p. 303.

¹⁵ Ivi, p. 304.

testo di forte instabilità che spinge, sostiene Curtius, i poeti a distogliere lo sguardo dalla natura e le sue armonie, per interrogare invece il proprio statuto, confrontandosi con ciò che lo trascende, ed esplorando l'infinita capacità del linguaggio di creare, superando (non imitando) la natura per creare un'altra natura che esiste solo nella finzione del testo. Gustav R. Hocke, allievo di Curtius, riformulerà l'opposizione classicismo-manierismo nell'opposizione tra *mimesis* e *phantasia*, dove la mimesi rappresenta «l'uomo e il suo destino in un'armoniosa circolarità, mentre il *phantasticon* lo rappresenta in figurazioni fantastiche. [...] Non il mondo della natura, ma il mondo dell'immaginazione diventa realtà nell'arte»¹⁶.

Straordinariamente efficace nello stigmatizzare questo primato del linguaggio e dell'immaginazione nella stagione barocca è ancora Benjamin con un aforisma (dai toni borgesiani) che riassume il profondo cambiamento di sguardo e prospettiva del periodo che ci interessa: «Il rinascimento esplora l'universo, il barocco le biblioteche»¹⁷. Più che nell'universo della natura, e nei suoi principî di ordine, proporzione e armonia, il poeta barocco cerca rifugio nelle parole e nelle figure fantasmatiche del linguaggio per rappresentare e dare forma a ciò che ricade al di fuori del sentimento del classico ma che pure pertiene all'umano: le sue inquietudini, sregolatezze e imperfezioni, ciò che, in una chiave teologica, è quanto più lo allontana da Dio e gli ricorda la sua natura corrotta dopo la Caduta.

Vale a questo punto la pena soffermarsi, più che sulle dispute cronologiche, sullo specifico storico che caratterizza profondamente il manierismo cinque-seicentesco, e che ha tra i propri esiti una particolare interrelazione tra esuberanza verbale e centralità della trascendenza che contraddistingue gli autori che la interpretano, e può forse considerarsi un tratto pienamente caratterizzante del Barocco¹⁸. Non si tratta infatti

¹⁶ G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1959; trad. it. *Il manierismo nella letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 17.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 199.

¹⁸ Provo a risolvere così la questione talvolta sollevata di riuscire a trovare un terreno comune tra tradizioni nazionali diverse e, all'interno di queste, tra autori anche contemporanei con stili poetici non tutti riconducibili a un'estetica barocca. Mi limito a un esempio tratto dalla letteratura inglese: tra i poeti metafisici, è possibile annoverare John Donne tra gli autori barocchi, e forse ancora più di lui (ma con esiti meno riusciti) Richard Crashaw. Sarebbe invece difficile annoverare tra questi George Herbert, poeta famoso per il suo *plain style*.

solo di tenere in considerazione gli sconvolgimenti legati alla frammentazione della Chiesa cattolica (nel senso di *universale*), ma di rilevare come la diffusione delle idee della Riforma e la reazione contro-riformistica abbiano portato una nuova attenzione sull'onnipervasività del peccato originale come punto fermo e imprescindibile nell'esperienza della fede e nella visione dell'uomo. È questa una cornice indispensabile per interpretare il rapporto strettissimo tra la concezione che riattualizza la corruzione ineluttabile dell'uomo e le metamorfosi grottesche, l'accumularsi di dettagli che deformano ogni armonia della natura e del mondo, che a sua volta si smaterializza in figure labili, fughe prospettiche e linee serpentine (Wölfflin parla di «accelerazione del movimento delle linee»¹⁹).

A ciò si aggiunge la polemica sulle «opere buone» e la teoria della predestinazione che svuotano di senso il libero arbitrio, e soprattutto l'abolizione del dogma cattolico della transustanziazione, che nega la *presentificazione* di Dio nel mondo durante il rito eucaristico, e dunque avalla l'idea di un'istanza divina imperscrutabile, se non «scomparsa»²⁰. La «disincarnazione» dell'esperienza religiosa, o «desacralizzazione» del mondo, impongono all'agenda individuale e politica del tempo l'elaborazione di un lutto per quella che Benjamin definisce (a proposito dell'influenza luterana, ma forse estendibile alla dimensione religiosa collettiva *tout court* del periodo) «una vita soltanto indirettamente religiosa, destinata all'attuazione di virtù borghesi» e a instillare «nel popolo un rigoroso senso del dovere, ma nei grandi la malinconia»²¹.

D'altra parte, come sottolinea Johan Huizinga a proposito della qualità ludica del Seicento, anche nelle forme barocche che si spingono nella sfera del sacro «l'elemento forzatamente estetico si fa avanti con tanta indiscrezione che a noi moderni costa fatica di apprezzare un tal modo di esprimere il tema come una spontanea attuazione di un impulso religioso»²². Anche quando le convenzioni del tema sacro impongono uno sguardo spontaneo, diretto, alla dimensione ultraterrena, il Barocco non dissimula

¹⁹ H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e barocco*, cit., p. 87.

²⁰ Di ciò si è occupato il filone di studi sulla *Sacramental Poetics*, per il quale mi limito a segnalare R. M. SCHWARTZ, *Sacramental Poetics at the Dawn of Secularism. When God Left the World*, Stanford University Press, Stanford 2008.

²¹ W. BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 197.

²² J. HUIZINGA, *Homo ludens* (1938), Einaudi, Torino 2002, p. 214.

la fine del mondo terreno, e ricorre, per esorcizzarla, al «valore intensamente ludico dell'impulso creativo»²³, un impulso che per affermarsi, per sottrarsi al vuoto che minaccia ogni aspetto del reale, deve superare con il linguaggio più eccentrico i limiti imposti all'uomo e alla natura da un Dio il cui seggio vacilla. Non è forse azzardato rievocare qui una delle caratteristiche più discusse del Barocco: la gratuità della metafora, della figura che meglio rappresenta il tentativo del periodo di spalancare nuovi scenari e sorprendere con l'inatteso, ma anche di tenere insieme, con l'audacia (e la violenza, le forzature) del linguaggio, i pezzi di un mondo alla deriva. C'è una gratuità nella metafora barocca, scrive Francesco Orlando, che «insieme la minaccia e la stimola»; una gratuità che, assunta in accezione negativa, denuncia la «perdita di legittimazione ontologica o epistemologica» della metafora stessa, ma che, concepita positivamente, riconosce invece a quest'ultima un carattere di autosufficienza e originalità²⁴.

Si potrebbe forse sostenere che sono proprio la possibilità del Barocco di giocare con il lutto, la gratuità dei suoi sforzi figurali, i suoi eccessi ornamentali, insieme alla rappresentazione del sacro come spazio ambiguo di creazione poetica, a offrire una spiegazione per il giudizio negativo sofferto dal Barocco negli anni dell'ascesa e dell'egemonia della cultura borghese – e in particolar modo nei paesi in cui era fortemente intrisa di valori protestanti e puritani – in quanto davvero inconciliabili con l'ideologia del risparmio, dell'*efficacy*, con l'etica del lavoro e con la morale irreprensibile, ovvero con la cultura borghese dell'ordinario e del guadagno. Come se, per i lettori moderni, l'eco dello scandalo barocco facesse risuonare non solo una verità sulla tragica condizione umana – che certo sarebbe stata ribadita in altri tempi e in altre forme –, ma soprattutto la possibilità di confrontarsi con questa attraverso una sorta di spettacolarizzazione ludica che non anestetizza ma potenzia in modo insopportabile, inaccettabile la sua profondità.

²³ *Ibidem*. Si legga ancora Benjamin, «l'uomo religioso barocco si aggrappa tanto al mondo perché si sente trascinato insieme a esso verso una cataratta. Non c'è alcuna escatologia barocca [...] L'aldilà viene svuotato di qualsiasi cosa su cui spiri anche il minimo alito del mondo, e a esso il Barocco strappa una grande quantità di cose che sfuggivano di solito a ogni raffigurazione, e le porta alla luce al proprio culmine in forma drastica» (W. BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 116).

²⁴ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., p. 76.

Nel volume, al rapporto tra Barocco e sacro è dedicato il saggio di Benedetta Papasogli, che ci conduce attraverso le elaborazioni figurali seicentesche della Maddalena, tra le più bersagliate da accuse di cattivo gusto ma anche esempio perfetto dei due piani – trascendentale e creaturale – che animano le pieghe barocche. Il saggio è un percorso tra generi diversi: dal poema eroico-galante, dove il dispositivo figurale della Maddalena appare preso «in un gioco retorico in cui la metafora svolge la sua tipica funzione barocca di maschera, propagandosi a cascata fino alla dissoluzione dell'oggetto rappresentato», attraverso la poesia meditativa, fino all'*élévation* e oltre. Il punto di partenza di Papasogli sono le riflessioni di Jean Rousset, al centro anche del saggio di Laura Rescia, che ripercorre le polemiche che hanno accompagnano le tesi del critico ginevrino in Francia, fino ad arrivare al contributo fondamentale di Francesco Orlando nella francesistica italiana, e ai più recenti apporti di Yves Bonnefoy e Jean-Claude Vuillemin, per ragionare sul Barocco come epifania del mondo e del sé. Ancora sul sacro è il saggio di Adrian Streete che invece trova una chiave di lettura barocca – laddove la critica letteraria inglese sembra aver abbandonato da decenni l'uso del termine, inglobandolo nel generico *early modern literature* – dei sonetti shakespeariani nel confronto con il tenebrismo, la corrente pittorica riconducibile a Caravaggio e a Gentileschi, che rimanda all'uso insistito dei chiaroscuri nelle loro opere. Attraverso le opposizioni tenebre-luce, cecità-vista associate a quella di male-bene, nella pittura ma soprattutto nella Bibbia, Streete tenta di delineare attraverso la poesia shakespeariana la possibilità di un «Barocco agostiniano», che risente dell'enfasi riformata sul peccato e del problema dell'origine del male.

A offrire un contributo complementare di questa complessa stagione della letteratura inglese, diviso tra vecchie tradizioni e nuovi paradigmi, è invece il saggio che Carlo Maria Bajetta dedica alla figura di Walter Raleigh, poeta navigatore e corsaro, figura di spicco della corte elisabettiana, la cui biografia testimonia perfettamente di quel moto centrifugo ed euforico di curiosità ed entusiasmo per il mondo nuovo cui si accennava, mentre la sua poesia sembra anticipare alcuni espedienti della poesia metafisica. Su quest'ultima, e in particolare su John Donne, si concentra il mio contributo, per mostrare la capacità del poeta-creatore di ridurre a «figura» il mondo divino e terreno in un gioco che rielabora i saperi cartografici, anatomici e teologici del tempo per esorcizzare la *real absence* di Dio. All'ambito del Barocco italiano, oltre al contributo già citato di

Andrea Battistini, si aggiunge il saggio di Andrea Lazzarini, che affronta il rapporto tra teoria e prassi poetica nel primo Seicento, soffermandosi su Castelvetro, Tassoni, Stigliani e Marino; Lazzarini si concentra in particolare sui loro tentativi di difendersi dalle accuse rivolte alla nuova poesia, e sul meraviglioso come risposta (talvolta rischiosa) all'ossessione dei critici aristotelici per la verosimiglianza.

Non poteva mancare in questo volume un'attenzione particolare alla poesia spagnola, protagonista indiscussa del Barocco. José María Micó illustra magistralmente la poesia di Luis de Góngora e il suo rinnovamento del linguaggio poetico attraverso il superamento del petrarchismo e una *concordia discors* che è il risultato del dispiegarsi prodigioso dell'ingegno del poeta. Scrive Micó, allargando la sua riflessione, «le peculiarità sintattiche, semantiche e retoriche che caratterizzano il linguaggio poetico di Góngora, di Quevedo e di altri poeti spagnoli del Barocco (disgiunzioni, costruzioni avversative, diaporesi, scambi di attributi, iperboli, paragoni, sineddochi, metafore e così via) hanno alla loro radice una sorta di legge universale dell'analogia davanti alla quale il tutto, sia reale che simbolico, offriva lo spettacolo della disparità e proponeva la sfida di un collegamento ingegnoso». Sul già citato Quevedo, si sofferma il saggio di Rodrigo Cacho Casal che ne indaga l'opera poetica nell'ottica dell'estetica barocca, per evidenziare «il modo personale in cui l'autore spagnolo fece suoi i presupposti del concettismo». In particolare, Cacho Casal rileva, a proposito di *Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió*, che «la vertiginosa rapidità delle connessioni mentali scaturite dai concetti si apre dunque a una doppia interpretazione: estetica e metafisica. Il vuoto, il nulla, può diventare il tutto, *multum in nihilo*, e la sua rappresentazione è la sfida più ambiziosa dell'arte barocca». Infine, a completare questa ricognizione dell'ambito spagnolo, Marco Presotto estende la prospettiva d'indagine all'uso di forme liriche all'interno della letteratura teatrale del Siglo de Oro, che risente anch'essa dei dibattiti sulla nuova poesia che caratterizza il Barocco spagnolo, e configura il testo teatrale come «uno strumento estremamente elaborato di sperimentazione, affinamento e diffusione dei modelli formali in una costante interazione tra poesia e spettacolo».

In conclusione, vorrei ringraziare Chetno De Carolis per la cura editoriale e per alcune traduzioni nel volume, e Loretta Innocenti, Antonio Gargano, Flavia Gherardi e Gennaro Schiano per il loro prezioso aiuto.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- ANCESCHI, L., *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 4 voll., vol. I, 1959, pp. 435-546.
- BATTISTINI, A., *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000.
- BENJAMIN, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), in *Gesammelte Schriften*, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-1991, vol. I, *Abhandlungen*, t. 1, pp. 203-430; trad. it. a cura di A. Barale, *Origine del dramma barocco tedesco*, pref. di F. Desideri, Carocci, Roma 2018.
- BENOIST, J. M. (a cura di), *Figures du Baroque*, P.U.F., Paris 1983.
- BONNEFOY, Y., *Rome 1630. L'horizon du premier baroque*, Flammarion, Paris 1970; trad. it. *Roma, 1630. L'orizzonte del primo barocco*, Nino Aragno editore, Torino 2006.
- BOUGEOISE, C., *Théologie poétique de l'âge baroque: la muse chrétienne 1570-1630*, Champion, Paris 2006.
- BUCI-GLUCKSMANN, Ch., *La ragione barocca: da Baudelaire a Benjamin*, Costa e Nolan, Genova 1992.
- CARRETER, F. L., *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega* (1977); trad. it. *Stile barocco e personalità creatrice*, Il Mulino, Bologna 1991.
- CAVAILLÉ J.-P., SOUDAN C. (a cura di), *La Notion de baroque. Approches historiographiques* di «Les Dossiers du Grihl», II (2012); <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5057>.
- CONTE, G., *La metafora barocca*, Mursia, Milano 1972.
- CROCE, B., *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), Laterza, Bari-Roma 1957.

- CURTIS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), trad. it. *Letteratura europea e Medioevo Latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- DELEUZE, G., *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris 1988; trad. it. *La piega, Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004.
- DUBOIS, G., *Le Baroque en Europe et en France*, PUF, Paris 1995
- GETTO, G., *Il Barocco letterario in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- HOCKE, G. R., *Die Welt Als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1957; trad. it. di G. Ferra, *Il mondo come Labirinto. Maniera e mania nell'arte europea dal 1520 al 1650 e oggi*, Milone-Theoria, Roma-Napoli 1989.
- ID., *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1959; trad. it. *Il manierismo nella letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- KOYRÉ, A., *From the Closed World to the Infinite Universe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1957; trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1970.
- LYONS, J. D. (a cura di), *The Oxford Handbook of the Baroque*, Oxford University Press, Oxford 2019.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1975, trad. it. *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna 1985.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Anatomia del Barocco*, Aesthetica, Palermo 1987.
- ORLANDO, F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), Einaudi, Torino 1997.
- ORS, E. D', *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa e Ballo, Milano 1945.
- OSSOLA, C., «*Homo inchoatus, homo perfectus*»: figure dell'abbozzo in età barocca, in «Lettere italiane», LIII, 3 (2001), pp. 337-346.
- PARKINSON-ZAMORA, L., KAUP, M. (a cura di), *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Duke University Press, Durham 2010.

- PELEGRIN, B., *Figurations de l'infini: l'âge baroque européen*, Seuil, Paris 2000.
- PAZ, M., *Il giardino dei sensi: studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975.
- RAIMONDI, E., *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Il Mulino, Bologna 1995.
- ROUSSET, J., *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone* (1954), Il Mulino, Bologna 1985.
- Id., *Peut-on définir le baroque ?*, in «Baroque», 1 (1965).
- Id., *L'Intérieur et l'extérieur*, Corti, Paris 1975.
- SOUILLER, D., *La Littérature baroque en Europe*, PUF, Paris 1988.
- VUILLEMIN, J.-C., *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Hermann, Paris 2013.
- WARNKE, F., *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*, Yale University Press, London 1972.
- WELLEK, R., *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», V, 2 (December 1946), pp. 77-109.
- WÖLFFLIN, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Neri Pozza, Vicenza 1999.
- Id., *Rinascimento e barocco* (1888), Vallecchi, Firenze 1928.