

X. L'età barocca

di Peter Burke

traduzione di Anna Tagliavini

SOMMARIO: «Spirito» del tempo? – La cultura di un'epoca, tra omogeneità e conflitti – Classicismo e Barocco – Età barocca, con prudenza – Il dramma, o dell'illusione multimediale – Il dramma musicale: nascita dell'«opera» – Massa e movimento – Bernini – La pittura: «descrivere» e «narrare» – La competizione tra gli stili – Poesia «attica» e «asiatica» – La polemica tra Classicismo e Barocco – La storiografia: tra realtà e apparenza – Le metafore barocche – La «prudenza» civile e l'arte della dissimulazione – La «ragion di Stato» – Politica ed etica, tra regole ed empiria – L'etica privata: elogio della «costanza» – Controllare le emozioni e le passioni – «Nuovi mondi», «nuove stelle» – Misurazione e meccanizzazione – Il metodo sperimentale – Galileo, la Bibbia e il «libro della natura» – Spirito geometrico – Scienze esatte e «scienze occulte» – Eclettismo – La Controriforma: una crociata contro l'immoralità nell'arte – Nuove forme di devozione – Classicismo e borghesia, Barocco e nobiltà – Protestanti e cattolici: una geografia culturale – La miscela francese – Il secolo spagnolo – Ispanofobi – Lo spettro delle guerre e delle pestilenze – La «crisi»: tra declino della magia e disincanto del mondo – Avvento dell'egemonia francese – La reazione contro il Barocco – Le suggestioni dell'età barocca.

1. Il problema.

Gli storici che si occupano del XVI e del XVIII secolo definiscono tradizionalmente i periodi da loro studiati come, rispettivamente, «Rinascimento» e «Illuminismo» (cfr. le lezioni V e XIX). Chi si occupa del XVII secolo non ha a disposizione alcuna etichetta convenzionale di pari validità. Alcuni parlano di era della «rivoluzione scientifica», altri dell'«età barocca». Così facendo seguono la consuetudine dell'analisi dello *Zeitgeist*, lo «spirito» del tempo. Lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin ha incluso, nel suo concetto di arte barocca, la poesia di Torquato Tasso e la musica di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Oswald Spengler si è spinto addirittura oltre, tracciando un parallelismo tra «il calcolo differenziale e il principio dinastico della politica all'epoca di Luigi XIV».

Lo spagnolo José Maravall è stato appena più prudente, descrivendo il barocco come una struttura storica caratterizzata da quattro elementi principali: una cultura controllata (*dirigida*), che fa presa sulle masse (*masiva*), urbana e conservatrice.

I parallelismi tra arti diverse sono di solito affascinanti, e talora illuminanti, ma sono sempre speculativi e inevitabilmente arbitrari, anche nei casi in cui lo stesso individuo sia stato attivo in più di un'arte, come John Vanbrugh per l'architettura e il teatro, o Paolo Sarpi nello studio della natura e della storia. Più pericoloso è il tentativo di comprendere un intero periodo storico sotto un'etichetta, co-

«Spirito»
del tempo?

La cultura
di un'epoca,
tra omogeneità
e conflitti

me quella di «barocco», derivata dalla storia dell'arte. E ancora più ingannevole è l'abitudine di trasformare il barocco in un agente storico, quasi una persona in carne e ossa, e affermare che «esso» faceva o aspirava a fare determinate cose.

Dietro questo linguaggio impreciso vi è un problema fondamentale: la presunzione dell'omogeneità culturale di un'epoca. Secondo molti storici, e anch'io sono di questa opinione, una tale presunzione è palesemente falsa: ignora, ad esempio, le immense differenze tra la cultura elitaria e quella popolare. Può anche darsi, come sostiene Maravall, che il barocco fosse un movimento «di massa» – nel senso che la Chiesa utilizzava un nuovo stile altamente spettacolare per raggiungere il maggior numero di persone –, ma il processo di incorporazione di alcuni elementi barocchi nell'arte popolare è stato estremamente lento. Le differenze e i conflitti culturali non possono essere ignorati. Storici come Victor Tapié e Josef Polisensky hanno definito la cultura europea dei primi del Seicento non come unica, bensì come doppia. Classicismo e Barocco sono stati considerati spesso stili opposti, anche rivali, in termini di regolarità contro irregolarità, semplicità contro complessità, misura contro esuberanza, chiarezza contro difficoltà, quiete contro movimento, equilibrio contro squilibrio, ragione contro istinto, e via di questo passo.

Classicismo
e Barocco

Il Classicismo è più facile da definire, come attenzione alle regole e ispirazione ai modelli dell'antichità, in particolare alla trinità delle autorità classiche: Aristotele, Cicerone e Vitruvio. Il Barocco è più sfuggente. Condannato dai critici coevi per la sua inosservanza delle regole, è meglio definito da elementi positivi, quali l'insistenza su determinati temi – la morte, per esempio, e la vanità dei tentativi, delle illusioni e dell'instabilità umani. Potremmo parlare di una visione barocca del mondo, caratterizzata da un insolito interesse per il contrasto tra apparenza e realtà (*être/paraître, ser/parecer, Sein/Schein*). Ovvero, come si esprime il titolo di un celebre e imitatissimo dramma di Calderón, *La vida es sueño*. Un tema ricorrente nella letteratura dell'epoca è quello della disillusione (*desengaño*): ne troviamo un esempio inquietante in un'opera teatrale di Andreas Gryphius, in cui le sembianze di una donna bellissima si trasformano nell'immagine della Morte proprio davanti agli occhi dell'amante.

Parlare in modo generico di temi ed elementi comuni è più preciso della definizione data da Spengler, ma solleva comunque alcuni problemi. Ad esempio quello della datazione. Ci sono storici della letteratura e dell'arte che fissano l'epoca barocca tra il 1580 e il 1670 o 1680, da Montaigne a Bernini (ed è l'opinione seguita in questo capitolo). Maravall, d'altro canto, preferisce le date 1605-70. Altri fanno proseguire il Barocco fino al 1750. Non è facile definire i criteri che portano a scegliere certe date. Un secondo problema è quello di dare per scontato che arte e letteratura «riflettano» la vita del loro tempo. Non è invece possibile che esse compensino ciò che manca alla loro epoca? O non potrebbe darsi che sia l'arte a influenzare la vita?

Età barocca,
con prudenza

In ogni caso, l'idea di un'«epoca del Barocco» presenta attrattive e vantaggi, soprattutto come idea complementare e opposta a quella che enfatizza le culture nazionali. Adottiamo pure l'espressione «età barocca», dunque, ma a tre condizioni. In primo luogo, è importante prestare grande attenzione al vocabolario usa-

to dagli uomini di allora, in particolare alle metafore chiave attraverso cui interpretavano le loro esperienze, attraversando il confine tra arte e vita. In secondo luogo, occorre grande prudenza nel passare gradualmente dalla storia dell'arte ad altri settori culturali. Da ultimo, per poter costruire dei ponti tra personalità creative come Bernini e Newton e l'epoca in cui vissero, è essenziale esaminare il modo in cui furono accolti. L'approccio adottato in questo testo è la conseguenza di tutte e tre queste considerazioni.

2. Teatro e musica.

Nel XVII secolo tutta l'arte manifesta l'influenza del dramma, arte *par excellence* dell'apparenza o dell'illusione, ma anche arte della sorpresa. Il dramma potrebbe essere descritto come evento multimediale, sia che si svolga nelle piazze o nelle strade, sia che vada in scena in un edificio apposito (a partire dalla fine del XVI secolo la costruzione dei teatri in Italia, in Spagna, in Inghilterra e ovunque in Europa conosce un notevolissimo incremento). In questi teatri, il fondale dipinto (*Scheinarchitektur*, come lo chiamano i tedeschi) divenne sempre più elaborato, e lo stesso accadde per i vari «effetti speciali», quali tuoni e lampi, fuochi e flutti, rapidissimi cambi di scena. Gli specialisti italiani di meccanismi teatrali erano richiesti ovunque: i più celebri furono Giacomo Torelli e Giovanni Burnacini, impiegati negli anni sessanta del XVII secolo presso le corti* rivali di Luigi XIV e dell'imperatore Leopoldo I.

Il dramma,
o dell'illusione
multimediale

In quest'epoca fioriscono una quantità di forme drammatiche diverse: le tragedie, soprattutto quelle di Pierre Corneille e Jean Racine (destinate queste più alla lettura che alla messinscena) e dei tedeschi Andreas Gryphius e Kaspar von Lohenstein; il dramma religioso, rappresentato dallo spagnolo Pedro Calderón, celebre soprattutto per la commedia *La vita è sogno* (1638 ca.), e dall'olandese Joost van Vondel. Poesia e *romance* di argomento pastorale (da Sannazaro a Sidney) vengono ora sostituiti dal dramma pastorale, tra cui spiccano l'*Aminta* di Tasso e il *Pastor Fido* di Battista Guarini che nel XVII secolo furono tradotti in molte lingue europee (dall'inglese e dal francese fino al croato e al greco moderno). L'attenzione dell'epoca per le opere teatrali è ben illustrata dalla moda del dramma nel dramma. L'*Amleto* di Shakespeare (1600 ca.) e l'*Illusion comique* di Racine mettono in scena una commedia nella commedia. Il *Saint Genest* (1645) di Jean Rotrou narra di un attore che si sente chiedere, dalla figlia dell'imperatore Diocleziano, di recitare la parte di un martire cristiano.

Intorno all'anno 1600 in Italia emerse un nuovo genere musicale. La *seconda pratica*, per usare il nome datogli dal suo inventore Claudio Monteverdi, si basava essenzialmente sull'espressione delle emozioni, in specie le emozioni violente. Ma il nuovo stile non fu apprezzato da tutti. La *seconda pratica* fu aspramente criticata da Giovanni Maria Artusi, il quale trovava che la sua armonia non desse piacere all'orecchio. Lo stile introdotto da Monteverdi si confaceva particolarmente ai drammi musicali – un nuovo genere di rappresentazione, oggi meglio noto come

Il dramma
musicale:
nascita
dell'«opera»

«opera» – di cui lo stesso Monteverdi ci ha lasciato numerosi esempi, tra cui l'*Orfeo* (la cui prima rappresentazione è del 1607), l'*Arianna* (1608) e l'*Incoronazione di Poppea* (1642). La prima opera tedesca, la *Dafne* di Heinrich Schütz, seguiva il modello del musicista italiano, mentre un suo connazionale espatriato, Jean-Baptiste Lully, elaborava uno stile alternativo (più misurato ma meno drammatico) per la corte francese, e l'inglese Henry Purcell sintetizzava le due tendenze nei suoi *Dido and Æneas* (1689) e *The Fairy Queen* (1692). L'oratorio sacro è un'altra delle forme musicali drammatiche fiorite in questo periodo, da Schütz a Händel. Un altro ancora è la *cantata*, da Marc-Antoine Charpentier a Johann Sebastian Bach.

3. Architettura, scultura, pittura.

Massa
e movimento

L'architettura classica proseguiva la tradizione del tardo Rinascimento e la sua ripresa delle forme greche e romane. Per contro, l'architettura barocca era più innovativa, come l'architettura cosiddetta «manierista» che l'aveva preceduta. Come quelli barocchi, anche gli architetti manieristi avevano infranto le regole classiche, seppure in modi diversi. I manieristi preferivano la luce e le forme eleganti, mentre i loro successori barocchi prediligevano il peso. Secondo la celebre formula dello storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin, lo stile barocco era caratterizzato da «massa e movimento» (*Massigkeit und Bewegung*). Le facciate ad esempio erano talora tondeggianti, anziché piatte. Le nuove ampie strade e i viali delle città potevano essere apprezzati al meglio se li si percorreva a bordo di una carrozza. Da tutti questi punti di vista, l'architettura barocca può essere definita più «spettacolare» di quella rinascimentale che l'ha preceduta. L'esempio delle romane piazza San Pietro, piazza Navona e piazza del Popolo dimostra come le città venissero ad assomigliare a palcoscenici, i cui fondali proponevano fontane e obelischi egiziani innalzati allo scopo di dimostrare il trionfo del cristianesimo sul mondo pagano.

Un altro importante tratto caratteristico dell'epoca fu l'eclettismo. Francesco Borromini e Guarino Guarini impiegavano forme gotiche oltre a quelle classiche, e il primo in particolare fu spesso criticato per questa sua pratica. Christopher Wren si spinse oltre, dichiarando che, per quanto riguardava le forme architettoniche, «non soltanto quelle romane e greche erano accettabili, ma anche le linee dei fenici, degli ebrei e degli assiri». Johann Bernhard Fischer von Erlach, architetto della casa imperiale d'Asburgo, diede alle stampe una storia dell'architettura (*l'Entwurff*, 1721) in cui accanto agli esempi greci e romani trovavano posto anche gli edifici islamici e cinesi.

Bernini

Nella scultura, così come in architettura, notiamo una tendenza al trionfalismo, alla *Massigkeit* (per esempio nei colossali monumenti funebri), alla spettacolarità e soprattutto nell'opera di Gian Lorenzo Bernini, al movimento. Il suo *David*, in contrasto con quello di Michelangelo che è in atteggiamento di quiete, cattura il movimento nell'attimo che precede immediatamente il lancio della pietra dalla fronda dell'eroe. E il gruppo berniniano *Apollo e Dafne* rappresenta il dio che insegue la ninfa, nel momento esatto in cui questa sta per trasformarsi in una pianta d'alloro.

In pittura, ad attirare l'attenzione è soprattutto la varietà di stili praticata intorno al 1600. Il critico Gianpietro Bellori, per esempio, ne distingue tre, elogiando i fratelli Carracci per la loro giudiziosa combinazione di arte e natura, in contrasto con la *maniera* del Cavaliere Arpino, il quale trascurava la natura, e con quella di Caravaggio, che invece ignorava l'arte. Di questi tre stili, il più innovativo fu quello di Caravaggio. Ma il pittore non sempre venne apprezzato: nella sua epoca fu condannato per aver disprezzato la bellezza e ricercato la deformità. Un suo dipinto della morte della Vergine fu rifiutato dalla chiesa che lo aveva commissionato, perché la Madonna sembrava una contadina. La stessa critica fu rivolta spesso a Rembrandt e al suo naturalismo: per aver scelto, ad esempio, una brutta lavandaia come modella per un nudo.

Tuttavia la teatralità di Caravaggio, si veda ad esempio la *Conversione di San Paolo* (1601 ca.), o di Rubens (soprattutto nelle grandi tele, che esaltino sant'Ignazio di Loyola o Maria de' Medici), è in netto contrasto con lo stile misurato e sommo di Rembrandt o di Jan Vermeer. Più in generale, l'«arte di descrivere» con la pittura, tipicamente olandese (paesaggi, scene urbane, interni domestici, vasi di fiori e così via), può essere messa in contrasto con l'arte italiana del narrare, l'arte della *istoria*. Per descrivere queste opposizioni fu sviluppato un vocabolario stilistico sempre più ricco. Nella pittura, per esempio, il critico veneziano Marco Boschini stigmatizzava la pennellata più tradizionale di Raffaello, definendolo *secco e duro*, mentre riservava il suo apprezzamento per le opere libere, spontanee, abbozzate e apparentemente incompilate, una *forma senza forma*, caratterizzata da drammatici *colpi di pennello*. Fuori dall'Italia, questa spontaneità può essere illustrata dall'opera di Velázquez e del Rembrandt più tardo.

In architettura, scultura e pittura, il XVII secolo può essere descritto come un'epoca di competizione sempre più aspra tra stile e consapevolezza stilistica. Ciò non significa necessariamente, tuttavia, che chi praticava uno stile disprezzasse tutti gli altri. Bernini ad esempio ammirava l'opera del classicista francese Nicolas Poussin. E sempre Bernini, come i Carracci e altri artisti, era capacissimo di passare da uno stile a un altro a seconda delle occasioni, adottando la grandiosità quando lavorava per un committente pubblico, e uno stile più naturalistico quando voleva ritrarre la sua amante Constanza Bonarelli.

4. Letteratura.

I poeti Torquato Tasso e Giambattista Marino furono contestati all'incirca allo stesso modo dei loro contemporanei Caravaggio e Monteverdi. La disapprovazione dei critici si appuntava sulle loro imprevedibili e oscure metafore, sui contrasti violenti, sulla violazione delle regole sovente al solo scopo di sorprendere o, per usare l'espressione di Marino, di ingenerare *maraviglia*. In letteratura come in pittura e architettura il XVII secolo fu segnato da una lotta tra stili diversi; nel caso specifico, tra ciceroniani e anticiceroniani o, come si diceva allora, tra «attico» e «asiatico». I «nuovi» modelli derivavano dalla letteratura romana della cosiddetta

La pittura:
«descrivere»
e «narrare»

La competizione
tra gli stili

Poesia «attica»
e «asiatica»

età «dell'argento», e in particolare da Seneca e Tacito. Questo modello, caratterizzato da una struttura più libera e dalla predilezione per massime ed epigrammi, fu seguito tra gli altri, nella prosa in latino, dall'umanista fiammingo Justus Lipsius, e in quella vernacolare dai saggi di Michel de Montaigne e di Francesco Bacone.

Nelle opere teatrali si ebbe un contrasto simile tra le cosiddette «regole» aristoteliche riguardanti le unità di tempo, di luogo e di azione. Racine per esempio vi obbediva mentre, per averle violate, *Le Cid* di Corneille fu condannato dalla neonata Académie Française. Tale istituzione si dedicò anche alla formulazione di regole linguistiche nel suo celebre *Dictionnaire* (la cui pubblicazione iniziò nel 1694), che seguiva il modello del *Vocabolario* (1612) della fiorentina Accademia* della Crusca.

La polemica
tra Classicismo
e Barocco

Più in generale, possiamo porre a contrasto l'estetica del classicismo con l'estetica del barocco. Nella prima annoveriamo scrittori che continuano a sottolineare l'importanza dell'«imitazione» e dei precetti esposti nella *Poetica* di Aristotele o nell'*Ars Poetica* di Orazio; norme riformulate da Nicolas Boileau, novello Orazio, nella sua *Art Poétique* (1674). Fu Boileau a criticare il suo collega Saint-Amant – autore di un'epica di argomento biblico, il *Moïse Sauvé* – per la sua mancanza di gusto nella descrizione delle «choses du monde plus affreuses, des crapaux et des limaçons qui bavent, le squelette d'un pendu» («le cose del mondo le più abominevoli, rane e lumaconi che sbavano, lo scheletro di un impiccato»).

Tra i seguaci del barocco si poneva maggiormente l'accento su ciò che gli inglesi chiamano «wit», i francesi «esprit», gli spagnoli «agudeza» e gli italiani «argutezza»: in altre parole, l'arte della sorpresa verbale. Teorici di questo stile alternativo furono Baltasar Gracián con la sua *Arte de ingenio* (1641) ed Emanuele Tesauro ne *Il cannocchiale aristotelico* (1655). Il titolo che Tesauro volle dare al suo manuale di istruzioni per la produzione di *ingeniosi concetti* è in se stesso un eccellente esempio di quella *argutezza* da lui raccomandata. Sulla base di questi modelli, molti scrittori europei inventarono anagrammi, acrostici, cronogrammi, poesie a forma di ali o di altare completo di scalinata.

La storiografia:
tra realtà
e apparenza

Anche negli scritti di argomento storico osserviamo lo stesso contrasto di stili. Da una parte quello elaborato e retorico di Agostino Mascardi o di Famiano Strada. Professore di retorica all'Università* romana «La Sapienza», poeta latino e autore di opere che trattano di etica e di passioni, Mascardi era e rimane essenzialmente uno storico. La sua *Arte istorica* (1636) espone la teoria di uno studio retorico della storia di cui la sua *Congiura del conte Fieschi* (1629) forniva un esempio pratico. Quanto a Strada, insegnava retorica al Collegio Romano, ma è noto soprattutto per la sua storia della rivolta* olandese (cfr. la lezione XII), *De bello belgico decades*, scritta su richiesta del duca di Parma, pubblicata tra il 1632 e il 1647 e già tradotta in olandese, francese, italiano, inglese e spagnolo prima della fine del secolo. Sull'altro fronte, la sobrietà nello stile fu portata ai limiti estremi dagli storici olandesi come Pieter Bor e Leeuw Aitzema, che inserirono nella narrazione documenti ufficiali, laddove Mascardi o Strada avrebbero introdotto un discorso diretto. Anche in Italia – come ebbe a osservare Benedetto Cro-

ce – non pochi storici, come Maiolino Bisaccioni o Vittorio Siri, adottarono uno stile deliberatamente «antiumanistico e antiletterario».

La scrittura storiografica illustra chiaramente la preoccupazione per la distanza tra apparenza e realtà che abbiamo già definito come caratteristica dell'epoca. Gli scritti di Paolo Sarpi per esempio, e in particolare la sua *Istoria del concilio Tridentino* (1619) abbondano di termini quali *pretesto*, *colore*, *guerra occulta* o «una arte di governo coperta di manto della religione». Ancora, in *Guerre civili di Francia* (1631) Enrico Davila fa risaltare il contrasto fra le «apparenze esterne» di tranquillità prima delle varie guerre, e le «discordie o insidie occulte o nascoste». Infine, nella sua *History of the Great Rebellion* Edward Hyde, conte di Clarendon, parla della «prosperità esteriore» dell'Inghilterra negli anni trenta del XVII secolo, mentre il paese era percorso in realtà da conflitti nascosti, destinati a esplodere nelle guerre civili del decennio successivo (cfr. la lezione XII).

Le metafore del teatro, della maschera e del mantello ricorrono spesso (si sarebbe tentati di dire, in modo ossessivo) nella letteratura dell'epoca. Montaigne scrive della vita come teatro, mentre Shakespeare e Vondel definiscono il mondo un palcoscenico. Il magistrato francese Jacques-Auguste de Thou parla di « quanti fanno della religione un mantello spagnolo per celare le loro ambizioni ». Mentre il suo amico Sarpi, nel 1609, scrive: « Sono costretto a indossare una maschera » (« *Personam coactus fero* »). John Milton definisce lo stesso Sarpi « Il grande smascheratore del Concilio di Trento ». E nelle sue *Maximes* (1665), il duca de La Rochefoucauld usa una metafora simile, quella del velo: « *Quelque soin que l'on prenne de couvrir ses passions par des apparences de piété et d'honneur, elles paraissent toujours au travers de ces voiles* » (« Per quanta cura si metta nel celare le proprie passioni sotto le sembianze della pietà e dell'onore, esse si mostrano sempre attraverso tali veli »). Un'altra metafora molto in voga era quella dell'« anatomia », del sezionare le superfici per metterne a nudo le strutture nascoste. Il sociologo Karl Mannheim, all'inizio del XX secolo, aveva sicuramente ragione a insistere sull'importanza di queste metafore nel XVII secolo, e sul loro rapporto con la teoria dell'ideologia che si sarebbe sviluppata in seguito.

Le metafore
barocche

5. «Arcana imperii» e ragion di Stato.

Quelli rivelati dagli anatomisti della politica erano « segreti di Stato », *mystères d'état* o *arcana imperii*, espressione presa a prestito dallo storico romano Cornelio Tacito. Gli studiosi di cui ci occupiamo ora analizzavano la « prudenza dei governi », come dicevano loro (*prudencia regnativa*, *prudencia de estado*), la « prudenza civile » (*prudencia civilis*) o « prudenza politica ». Lo scrittore piemontese Giovanni Botero dedica al tema la seconda parte del suo trattato *Della Ragion di Stato* (1589), mentre Justus Lipsius sottolinea l'importanza dei vari generi di prudenza nella sua antologia di scrittori antichi, *Politicorum Libri Sex* (1589), descritta da un suo collega come un'opera di filosofia quale « non è mai stata scritta o veduta in mille anni » (ne furono stampate quindici edizioni in dieci anni, e fu

La «prudenza»
civile
e l'arte della
dissimulazione

tradotto in sette lingue). Lipsius affronta argomenti come l'inganno, la distinzione tra bugie veniali (*deceptiunculae*) e gravi inganni (*magnae fraudes*) tra cui la perfidia e l'ingiustizia. Torquato Accetto enumera le tecniche e i piaceri dell'inganno in *Della dissimulazione onesta* (1641). Anche i numerosi trattati sulle corti e i personaggi che le animano, nel solco del celebre *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, affrontarono il modo in cui ci si presenta agli altri, ma l'accento finiva sempre più spesso sulla dissimulazione e sul travestimento.

Mettendo in pratica tali precetti, alcuni scrittori camuffavano le loro idee – o, più spesso, quelle di Machiavelli – sotto forma di commentari alle massime politiche che di cui abbonda l'opera di Tacito: è il caso di Scipione Ammirato e dei suoi *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, ma anche di decine di opere più tarde. Questi autori dichiaravano spesso che gli *arcana imperii* non dovevano essere rivelati «al volgo». E tuttavia contribuirono al processo di volgarizzazione, dando alle stampe le loro riflessioni. Molti preferivano invece impegnarsi nella discussione dei principali avvenimenti dell'Impero romano – soprattutto di quelli che caratterizzarono il regno di Tiberio così come li racconta Tacito – o per rendere omaggio al prestigio dell'antica Roma o per seguire loro stessi i dettami della prudenza. In ogni caso non mancarono gli autori disposti a stabilire un parallelismo tra le azioni degli imperatori romani e quelle dei potenti del loro tempo. Nella sua breve fase protestante per esempio, Lipsius paragonò il duca d'Alba, governatore dei Paesi Bassi per conto di Filippo II e persecutore degli eretici, al crudele imperatore Tiberio.

La «ragion di Stato»

Gli argomenti principali affrontati da questo genere di trattati politici erano la violenza e l'inganno, la forza e la frode, le qualità opposte ma complementari del leone e della volpe, raccomandate da Machiavelli al suo principe. Da un lato c'era, per esempio, la necessità di adottare severe misure contro i ribelli, una pratica paragonata con una certa frequenza a quella di un medico che amputa un arto per salvare una vita. Dall'altro, i vantaggi della simulazione e della dissimulazione, esemplificati (ancora una volta) da Tiberio, da Cesare Borgia (sull'esempio di Machiavelli) e da Luigi XI di Francia, di cui si diceva avesse coniato la massima «chi non sa fingere, non sa regnare» («qui nescit dissimulare, nescit regnare»).

I mezzi con cui i governanti raggiungono o conservano il potere, soprattutto nei momenti di emergenza, divennero noti come «Ragion di Stato». L'espressione nasce probabilmente come eufemismo, un modo per evitare la schiettezza troppo esplicita di Machiavelli quando parla di «necessità»: allora infatti le sue opere erano messe all'indice nel mondo cattolico, e sotto accusa in quello protestante. «Ragion di Stato» divenne comunque un termine di gran moda nei decenni che seguirono la pubblicazione del libro di Botero sull'argomento, nel 1589. Nel momento in cui fu scritto, è l'autore stesso a informarcene, il tema era oggetto di frequenti discussioni nelle corti di alcuni principi, e le opinioni di Niccolò Machiavelli e di Cornelio Tacito erano continuamente citate.

Che l'espressione «ragion di Stato» fosse nuovissima lo dimostra il fatto che le versioni di Botero in tedesco e in latino non la traducono letteralmente. Ma di lì a poco conoscerà una diffusione rapidissima, soprattutto in italiano, in latino (*ratio status*), in spagnolo (*razón de estado*) e in francese (*raison d'état*). Potremmo

Politica ed etica,
tra regole
ed empiria

dire che la fine del XVI secolo vide l'ascesa o la nascita di un «discorso» – nel senso di un universo intellettuale più o meno chiuso, che si struttura intorno a un esiguo numero di concetti, di autorità, di postulati e di esempi – proprio sulla Ragion di Stato. Si nota in questo periodo un interesse crescente, da parte degli autori di trattati politici, per le azioni che i governanti effettivamente compiono anziché per quelle che dovrebbero compiere; si tratta, in sintesi, dell'ascesa di ciò che in quell'epoca viene a volte definito «scienza politica» (cfr. la lezione IV).

Alcuni di questi autori affermavano che tale scienza poteva essere ridotta a una serie di regole; altri, come il commentatore spagnolo di Tacito, Alamos de Barrientos, ritenevano che «strettamente parlando, la prudenza politica non può essere chiamata scienza, perché le sue conclusioni non sono sempre evidenti e certe». Il parallelo con il dibattito letterario del tempo riguardo all'importanza delle regole sorge spontaneo, e una similitudine anche più serrata viene dalla filosofia morale. L'equivalente di Alamos nel campo dell'etica va ricercato nella posizione dei cosiddetti «casuisti*» (in gran parte, ma non esclusivamente, gesuiti*), i quali affermavano che i «casi di coscienza» non potevano essere ridotti a regole generali, bensì dovevano essere studiati in modo specifico. La si potrebbe definire un'etica «empirista», in contrasto con l'idea di legge naturale così come la esprime l'erudito olandese Hugo Grozio nel suo *De Iure Belli et Pacis* (1625): le regole che governano le relazioni internazionali, sostiene Grozio, hanno una validità loro propria, indipendente dall'esistenza di Dio.

Gli autori di questi trattati si tenevano in precario equilibrio, come su una corda tesa intellettuale, elogiando la severità ma condannando la crudeltà, stigmatizzando la menzogna ma apprezzando la dissimulazione. Alcuni tra essi, soprattutto il gesuita spagnolo Pedro de Ribadeneira, distinguevano due tipi di ragione di Stato, una vera e una falsa. Quest'ultima, altrimenti definita «ragion del diavolo» o «ragion d'inferno», era associata alle teorie di Machiavelli. Introdotta in origine come un eufemismo, nel Seicento «ragion di Stato» finì per diventare una sorta di parolaccia, sinonimo di ipocrisia e delitti, e persino irrisa e sbeffeggiata. Odiata o amata che fosse, gli scrittori politici si preoccuparono comunque molto delle straordinarie e spesso drammatiche misure adottate dai governanti nelle emergenze, ovvero i *coups d'état*, come ebbe a definirli (a quanto pare, per la prima volta) lo studioso francese Gabriel Naudé in un trattato sull'argomento pubblicato nel 1639.

6. Neostoicismo.

Spostiamo ora la nostra attenzione dalla sfera pubblica a quella privata. Uno dei mutamenti più interessanti in questo settore fu la nascita del «neostoicismo», in altre parole un rinnovato interesse nei confronti di un gruppo di filosofi antichi, in particolare Epitteto, Plutarco, Marco Aurelio e soprattutto Seneca. L'idea fondamentale di questi filosofi era quella della «costanza» (la *constantia* nel latino di Seneca), o in altre parole la tranquillità della mente, la capacità di affrontare sere-

L'etica privata:
elogio
della «costanza»

namente quelle che Amleto definisce «le frecce e i dardi dell'avversa fortuna». I concetti correlati comprendevano l'autodisciplina, il distacco dalle cose mondane, il viaggiare leggeri attraverso la vita, come dice Seneca – e la distinzione tra le poche cose davvero importanti e tutto il resto (*adiaphora*, le cose «indifferenti»).

La filosofia stoica era ben nota nel medioevo e ancora di più nel Rinascimento. Fu tuttavia soltanto tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo che l'interesse per lo stoicismo divenne un'autentica moda, nel senso che uscì dal ristretto circolo degli intellettuali per lambire, se non per penetrare, la vita quotidiana delle classi superiori europee. Figura fondamentale nel processo di diffusione e penetrazione delle idee stoiche fu l'erudito Justus Lipsius. Docente – all'epoca delle guerre di religione – nelle Università olandesi di Leida e di Lovanio, rispettivamente nel nord e nel sud del paese, Lipsius divenne famoso con il dialogo in latino *De constantia* (1595). Michel de Montaigne abbandonò il giovanile entusiasmo per le idee stoiche, ma il suo seguace Pierre Charron vi rimase fedele, nella sua opera *Traité de la sagesse* (1601). Il moralista italiano Virgilio Malvezzi scrisse una serie di meditazioni stoiche sulle vite di Romolo, Tarquinio, Davide e altri, che divennero popolari non soltanto in Italia ma anche in Spagna e in Inghilterra. In Spagna, Francisco de Quevedo fece una traduzione in versi di Epitteto, e scrisse un'introduzione alla filosofia stoica. In Germania Martin Opitz scrisse un poema, *Zlatna*, sulla tranquillità della mente. Il movimento stoico si estese alle arti e agli artisti. Rubens ad esempio apparteneva alla cerchia dei discepoli di Lipsius, mentre Borromini possedeva un busto di Seneca, e si uccise lasciandosi cadere sulla propria spada, nello stile degli antichi romani.

La preoccupazione stoica per l'autocontrollo risvegliò un interesse più acuto riguardo alla natura delle emozioni o, per usare il termine in voga all'epoca, delle «passioni». Cartesio per esempio scrisse un trattato sull'argomento, mentre il pittore Charles Lebrun pubblicò un libro sull'arte del rappresentare le passioni. L'arte della dissimulazione, che dipendeva appunto dall'occultamento delle emozioni, era raccomandata non soltanto ai governanti ma anche ai singoli individui. Per usare le parole di Gracián, «El más plático consiste en disimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto» («Dissimulare è la cosa più utile. Chi mostra le proprie carte rischia di perdere la partita»).

7. Il mondo naturale.

Come nel caso della musica e della pittura, anche nella scienza (o come era chiamata allora, nella «filosofia naturale») all'inizio del Seicento andò affermandosi un nuovo stile, che alcuni contemporanei non mancarono di sottolineare. L'astronomo Johann Kepler, per esempio, intitolò uno dei suoi trattati *Astronomia nova* (1609). In una lettera a Galileo del 1632 il filosofo Tommaso Campanella dichiarava di vedere «una nuova era» annunciata da «nuovi mondi, nuove stelle, nuovi sistemi, nuove nazioni». Il poeta inglese John Donne scriveva che «la nuova filosofia mette in dubbio ogni cosa». Il sistema aristotelico, cornice imprescin-

Controllare
le emozioni
e le passioni

«Nuovi mondi»,
«nuove stelle»

dibile per tanti intellettuali europei fin dal XIII secolo, veniva messo in discussione sempre più spesso. L'importanza di René Descartes (Cartesio), del suo *Discorso sul Metodo* (1637) e di altre sue opere consiste nell'aver offerto un sistema in grado di sostituire quello di Aristotele, e di averlo fatto con una serie di opere scritte con quella chiarezza che diverrà il tratto distintivo dello stile francese.

La preoccupazione per la differenza, anzi per il contrasto, tra apparenza e realtà emerge nelle scienze naturali dell'epoca non meno che nelle arti. Gli anatomici iniziarono a sezionare cadaveri di animali e di esseri umani per comprendere la struttura del corpo. In fisica, Galileo operò una distinzione tra le qualità cosiddette «primarie» e quelle «secondarie». Queste ultime, per esempio il colore, potevano essere normalmente percepite dai sensi, mentre quelle autentiche, o primarie, erano accessibili unicamente alla ragione, o all'osservazione aiutata dai nuovi strumenti quali il telescopio, il microscopio e il barometro. Le strutture più profonde della realtà iniziavano a essere interpretate in termini matematici, come fece Isaac Newton nel suo *Philosophiæ naturalis principia mathematica* (1687). Questo atteggiamento spiega l'importanza attribuita in questo periodo alla precisione delle misurazioni, esemplificata dal tentativo di pesare l'aria.

È dunque ragionevole, come fanno alcuni storici, applicare a quest'epoca l'espressione «meccanizzazione dell'immagine del mondo». Galileo e Newton studiavano la meccanica dei cieli. Keplero dichiarava che «la macchina dell'universo non è simile a un essere divino bensì a un orologio». Cartesio spiegava la luce e il colore in termini essenzialmente meccanici, e considerava i corpi degli animali e degli esseri umani come automi. Il filosofo inglese Thomas Hobbes era d'accordo con lui: «Che cos'è il cuore, se non una molla – scriveva – e i nervi se non dei fili; e le giunture, se non degli ingranaggi».

A quello matematico si aggiunse il metodo «sperimentale», termine correlato a quello consueto di «esperienza», ma che proprio in questo periodo andò lentamente distinguendosi da esso, mano a mano che i filosofi naturali cominciarono a «interrogare la natura», per usare la celebre frase di Francesco Bacon, e a ricostruire artificiosamente alcuni eventi allo scopo di dimostrare le proprie ipotesi. L'Accademia fiorentina del Cimento fu fondata, nel 1657, da due seguaci di Galileo. Il filosofo francese Blaise Pascal volle mettere alla prova la tradizionale convinzione secondo cui «la natura aborre il vuoto» portando un barometro su un monte. In cima alla montagna, il livello del mercurio scendeva rispetto al piano: una variazione che si spiegava più logicamente con la diminuzione del peso dell'aria che con un costante rifiuto del vuoto. E furono i suoi esperimenti con i prismi a consentire a Newton di dimostrare come quella che noi percepiamo come luce «bianca» sia un realtà la combinazione di molti colori diversi. Ancora, un utile strumento per distinguere tra la tradizionale «alchimia*» e la nuova «chimica» di questo periodo potrebbe essere quello di definire quest'ultima in termini di preoccupazione per la precisione quantitativa. La matematica e gli esperimenti sistematici – in breve, la «ragione» – si apprestavano a sostituire l'autorevolezza della tradizione in un settore culturale dopo l'altro.

Misurazione e
meccanizzazione

Il metodo
sperimentale

Galileo,
la Bibbia
e il «libro
della natura»

La nuova filosofia entrava chiaramente in rotta di collisione con la Chiesa cattolica, se non con tutte le Chiese riformate* cristiane. E difatti Galileo fu portato per due volte davanti al tribunale romano dell'Inquisizione*, nel 1616 per un semplice avvertimento, e nel 1633 per essere condannato agli arresti domiciliari. Ancora oggi molti degli argomenti emersi al processo sono oggetto di dibattito – se cioè alcuni degli inquisitori avessero motivi di rancore nei suoi confronti, o se lo scienziato non avesse colto la natura del primo ammonimento, o infine se il capo d'accusa principale fosse il suo appoggio alla visione copernicana del sole come centro dell'universo o non piuttosto la convinzione di Galileo che l'universo fosse formato da atomi. Dovendone dare un resoconto stringato, è meglio attenersi ai principi essenziali chiamati in causa nella vicenda. Galileo non apparteneva a quella categoria di studiosi che non chiedono altro che di poter proseguire nelle loro ricerche senza interferenze esterne. Egli aveva un'opinione ben precisa riguardo alle implicazioni teologiche delle scoperte scientifiche. Voleva che la Chiesa approvasse la teoria copernicana, e profuse molte energie nella sua «propaganda culturale».

Il fulcro di questa campagna era l'interpretazione della Bibbia, che in alcuni passi sembrava contraddire la teoria eliocentrica di Copernico. Galileo sostenne che la Bibbia non andava sempre interpretata alla lettera: le sue affermazioni erano infatti semplificate «per adattarsi alle capacità della gente comune» (il termine «adattamento» era tipico della tradizione teologica). Lo studioso citava Agostino riguardo alla necessità di interpretare la Bibbia «nel contesto» (anche questa era un'espressione tradizionale) e affermava che i testi sacri non potevano essere compresi se non con l'ausilio di un altro libro, il «libro della natura».

L'atteggiamento ufficiale espresso dal cardinale Bellarmino fu che Galileo avrebbe dovuto limitarsi a «parlare ex suppositione e non assolutamente». In altre parole, era legittimo sostenere la teoria eliocentrica come ipotesi che «salva le apparenze» meglio di quella tolemaica. Tuttavia, asserire che il sole è effettivamente al centro dell'universo incorreva nel rischio di «rendere false le scritture sante». Oggi, retrospettivamente, ci accorgiamo del paradosso: la Chiesa ora sostiene la teologia di Galileo, mentre la comunità scientifica aderisce alla filosofia della scienza bellarminiana, nel senso che sottolinea la propria incapacità di spiegare ciò che sfugge alle apparenze.

Spirito
geometrico

Il successo del metodo matematico nello studio della natura ha condotto alla moda della sua applicazione, soprattutto nella sua forma geometrica, a ogni campo intellettuale. La fine del XVII secolo ha visto l'ascesa di ciò che a volte veniva chiamata «aritmetica politica» o «anatomia politica»: in altre parole, l'uso della «statistica» (termine derivante dalla parola «stato»), e in particolare della statistica demografica, al servizio dei governi. Il filosofo olandese Baruch Spinoza presentò le sue conclusioni sull'etica dichiarandole «dimostrate dal metodo geometrico» (*ordine geometrico demonstrata*). Il giansenista francese Pierre Nicole pubblicò un *Essai géométrique sur la grace générale*. Il *Canocchiale aristotelico* di Emmanuele Tesauro comprendeva quelli che l'autore volle chiamare «teoremi [...] per fabricar concetti arguti». Un filosofo scozzese, John Craig, cercò di affermarsi come il Newton della storia con i suoi *Mathematical Princi-*

ples of Christian Theology (1699), che comprendono alcune «regole di dimostrazione storica» di tipo geometrico.

Una generazione fa, storici come Herbert Butterfield riassunsero tutti questi sviluppi della filosofia naturale nell'espressione «rivoluzione scientifica». Oggi i loro successori (per esempio Steven Sapin) si trovano sempre più a disagio con questa definizione. Non negano il verificarsi dei cambiamenti descritti fin qui, ma preferiscono collocarli in un contesto più ampio. Da una parte affermano che l'interesse per le misurazioni di precisione e la visione di un universo meccanizzato non erano novità sorte nel Seicento, benché in quest'epoca tali opinioni e tali interessi avessero conosciuto una diffusione più ampia. Dall'altra parte sottolineano la persistenza (quando non la rinascita) dello studio della magia, dell'astrologia, dell'alchimia e in generale di quella dottrina, allora conosciuta con il nome di «filosofia occulta», che attrasse alcuni dei più illustri esponenti di quella che oggi chiamiamo «scienza». Keplero, per esempio, si interessava di astrologia, mentre Newton dedicò moltissimo tempo all'alchimia.

Tali interessi occulti non possono essere liquidati semplicemente come «retaggi». Hanno dato anch'essi il loro contributo alla cosiddetta «scienza moderna», la «nostra» scienza. La «filosofia meccanica» descritta poco sopra non ha sostituito le idee tradizionali in modo semplice né indolore. Keplero e Newton l'hanno adottata in alcuni settori di loro interesse, ma non in tutti. Alla nuova dottrina opposero strenua resistenza i filosofi scolastici (e nel XVII secolo ce n'erano molti) ma anche quelli platonici, dal docente di Cambridge Henry More al monaco cistercense Juan Caramuel Lobkovic. Leibniz, che nutriva gli interessi più eclettici (come l'architettura di Wren e di Borromini) rappresenta forse l'esempio più famoso di un filosofo che abbia resistito alle attrattive di una visione meccanicista del mondo.

Leibniz non fu il solo eclettico del suo tempo. Il gesuita tedesco Athanasius Kircher, per esempio, era un uomo di cultura enciclopedica, un erudito (come usava dire nel XVII secolo) che scriveva con uguale competenza di arti e di scienze, di musica e di magnetismo, di alchimia e di geroglifici. Lo svedese Olaf Rudbek fu l'equivalente protestante di Kircher. Le loro costruzioni intellettuali possono essere definite «barocche» non soltanto per la loro mole (per quanto deboli possano essere apparse le loro fondamenta alle generazioni successive), ma anche e più precisamente perché si interessavano anche di civiltà antiche alternative. Kircher era affascinato da Egitto e Cina, mentre Rudbeck studiava la «filosofia barbara» dei goti, ossia le antiche popolazioni scandinave.

8. Barocco e Controriforma.

Dato il coesistere in questo periodo di due stili, due gusti, due sensibilità e due visioni del mondo, viene naturale chiedersi se sia possibile mettere in relazione tale divisione con quelle sociali, religiose o politiche del tempo. Nella generazione precedente la nostra, Victor Tapié e Josef Polisensky hanno dato una risposta affermativa a questa domanda. Hanno suggerito per esempio che il Barocco (con il suo accento sul meraviglioso) fosse cattolico, mentre il classicismo

Scienze esatte
e «scienze
occulte»

Eclettismo

La Controriforma:
una crociata
contro
l'immoralità
nell'arte

simo (con la sua enfasi sulla semplicità) fosse protestante. I due studiosi sostenevano che lo stile barocco era legato sia agli aspetti negativi sia a quelli positivi della Controriforma.

Nel suo aspetto negativo o repressivo, la Controriforma in senso stretto promosse una crociata contro l'eresia e l'immoralità che si estese all'arte e alla musica oltre che alla letteratura e al teatro. L'andamento di questa crociata non è difficile da documentare. Pittori come Paolo Veronese (nel 1573), così come molti poeti e drammaturghi, si sono trovati imputati nei tribunali dell'Inquisizione, e si discusse seriamente di dar vita a un *Index* di immagini proibite, sul modello dell'*Index Librorum Prohibitorum*. I critici analizzavano minuziosamente i dipinti per accertarsi che non contenessero nulla di contrario alla fede, e tanto le opere d'arte come quelle musicali potevano incappare in condanne per «lascivia». La distinzione tra sacro e profano divenne sempre più sottile, e sempre più spesso gli elementi profani nelle opere religiose erano ritenuti intollerabili. Questo nuovo atteggiamento comportò gravi conseguenze per l'arte e per la musica, nonché per la letteratura. Musiche da messa basate su melodie laiche come quella de *L'homme armé* furono recepite come offensive per le anime pie, e lo stesso accadde alle scene comiche dipinte sullo sfondo di opere d'arte sacra, o inserite nelle trame secondarie di drammi di argomento religioso.

Un aspetto positivo di quella che è stata definita la «riforma cattolica» fu la nascita di nuove forme di devozione. È stato fatto più di un tentativo per collegare queste nuove devozioni alla nascita di nuovi generi pittorici, a volte barocchi e a volte «manieristi». La controversia tra i due stili mette in luce la natura speculativa, addirittura arbitraria, di tali connessioni. Lo stesso vale per la lunga controversia sul barocco inteso come stile gesuitico. In effetti i gesuiti adottarono in questo periodo molti stili diversi, compreso il gotico, mettendo così in pratica il consiglio di sant'Ignazio (che citava san Paolo) di essere «tutto a tutti».

Negli anni trenta del XX secolo, lo storico dell'arte francese Emile Mâle tentò un approccio più preciso ai possibili legami tra la pittura e la Controriforma, esaminando i cambiamenti intervenuti nell'iconografia dopo il Concilio* di Trento, e sottolineando sia la rappresentazione di nuovi santi, per esempio Ignazio di Loyola e Teresa d'Avila, sia la nuova attenzione posta intorno alle loro morti, visioni ed estasi. Mâle dimostrò anche come l'arte fosse utilizzata come una forma di apologetica per l'illustrazione di dottrine e di pratiche religiose, dal sacramento della confessione alla transustanziazione, dogmi contestati dai protestanti.

L'Estasi di san Francesco e la *Conversione di san Paolo* di Caravaggio esemplificano bene la tesi di Mâle, così come *l'Estasi di santa Teresa* di Bernini che illustra un passaggio dell'autobiografia della santa. Anche la *Cathedra Petri*, sempre di Bernini, rappresentò una spettacolare affermazione del primato di Pietro. I protestanti avevano osato sfidare Roma: all'architettura e alla scultura spettava il compito di ribadire la definizione della realtà data dal papa. I gesuiti contribuirono alla diffusione dello stile barocco, anche se non furono loro a crearlo. Alcuni esempi già enunciati in precedenza in queste pagine illustrano l'importanza di gesuiti quali Famiano Strada, Athanasius Kircher e Baltasar Gracián nella cultura

europèa del XVII secolo. Anche Tesauro fu gesuita, per piú di vent'anni. Corneille e Calderón studiarono dai gesuiti, mentre Rubens era molto vicino alla loro sensibilità, e fu lui a decorare la loro chiesa ad Anversa.

9. Barocco, corti e nobiltà.

Se ci spostiamo dal mecenatismo* religioso a quello laico, scopriamo che gli studiosi hanno spesso legato lo stile barocco alle corti e in particolare alle monarchie* assolute. Rubens fu al servizio della regina Maria de' Medici in Francia e di Giacomo I (al quale sarebbe piaciuto potersi definire monarca assoluto) in Inghilterra. Molti drammi venivano presentati a corte. Anzi, parecchi autori del tempo consideravano la corte in sé come un teatro. Ospite di Luigi XIV, l'italiano Primo Visconti lo descrive come un attore e la sua corte è «la plus belle comédie du monde». I filosofi della natura erano invitati a corte: è il caso di Galileo e dei Medici di Firenze. Qui venivano incoraggiati a presentare i loro esperimenti piú spettacolari e a mostrare le «meraviglie» della natura. Alcuni governanti (compreso Luigi XIV) spendevano ingenti somme di denaro per l'acquisto di animali, piante e minerali rari per le loro collezioni, e la ragione era, almeno in parte, quella di mostrarsi abbastanza potenti da riuscire a controllare questi universi in miniatura, e abbastanza illuminati da interessarsi alla filosofia naturale.

Si è talora sostenuto che lo stile barocco è *nobile*, mentre il classicismo, per contro, è *borghese*. È probabile che la semplicità nell'arte affascini la borghesia, perciò la definizione può essere accettabile: è infatti coerente con i valori borghesi della sobrietà e dell'utilità. Jean-Baptiste Colbert, ministro di Luigi XIV, che proveniva da una famiglia di mercanti, criticò lo scultore Pierre Puget per aver sprecato il denaro statale realizzando polene per le navi. Nella Repubblica olandese, paese governato di fatto dalla classe mercantile, dominava lo stile semplice o classico. Dall'altra parte, l'associazione tra barocco e nobiltà* può essere spiegata adattando al caso specifico alcune intuizioni del sociologo americano Thorstein Veblen. Lo stile barocco è caratterizzato da cospicui elementi ornamentali (il che implica un mecenate con molto denaro da elargire) e anche di notevole difficoltà concettuale (il che implica un mecenate con il tempo e l'istruzione necessari a decodificarne i significati).

A livelli macroscopici, la geografia del barocco e quella del classicismo sembrano confermare questi contrasti. Il classicismo fu dominante in Inghilterra (dove è stata fatta spesso notare la relativa assenza di elementi barocchi) così come nella Repubblica olandese, in Germania e in Scandinavia, tutti paesi a maggioranza protestante. Come ha osservato un altro sociologo americano, Robert Merton, la filosofia della natura era piú diffusa tra i protestanti (o, per usare la sua espressione, dal momento che il contesto era riferito all'Inghilterra, tra i «puritani*») che tra i cattolici. La difficoltà di dare una definizione del puritanesimo ha portato a modificare la «tesi Merton», come viene chiamata, ma il contrasto tra l'evoluzione della filosofia naturale negli ambienti cattolici e protestanti è ancora piú evidente se lo si osserva a livello europeo, anziché limitarsi alla sola Inghilterra. La regione iberica spicca per l'assenza di contributi importanti alla fi-

Classicismo
e borghesia.
Barocco e nobiltà

Protestanti
e cattolici:
una geografia
culturale

losofia della natura di quest'epoca, mentre Galileo, come abbiamo visto, ebbe grossi problemi con la Chiesa.

Quanto all'associazione tra classicismo e borghesia, bisognerebbe ricordare che le due principali città commerciali del XVII secolo, Amsterdam e Londra, appartengono all'area classicista del continente (anche se il municipio della città olandese e la cattedrale di St. Paul a Londra potrebbero sembrare oggi, a chi le guarda più barocche che classiche). Il barocco fu invece dominante in Italia, in Spagna, nell'Europa centrale e nelle regioni meridionali dei Paesi Bassi. Quest'ultimo esempio è particolarmente significativo, perché nel 1500 i Paesi Bassi erano culturalmente omogenei, ma iniziarono a sviluppare due culture contrastanti intorno al 1560: protestante, scientifica e classicista nel nord, cattolica, retorica e barocca al sud o, per semplificare ulteriormente la distinzione, Rembrandt contro Rubens.

La miscela
francese

In questa geografia culturale fatta di contrasti, c'è un paese di grande importanza che è estremamente difficile da collocare: la Francia. A prima vista sembrerebbe contraddire la nostra tesi, in quanto combina il cattolicesimo con il classicismo. Ma ad uno sguardo più attento, non troviamo né il cattolicesimo puro né il puro barocco, ma una miscela artistica, sociale e religiosa. I protestanti (qui definiti ugonotti) rappresentavano il 10 per cento della popolazione, mentre i giansenisti (corrente cui appartenevano Pascal e, per un certo periodo, Racine) sono stati definiti «puritani cattolici». Potrebbe non essere una coincidenza il fatto che tanto Pascal come Racine provenissero dalla cosiddetta *noblesse de robe*, un gruppo sociale costituito da avvocati, giudici e alti funzionari che si collocava sul confine tra nobiltà e borghesia.

Questa cultura ibrida era attratta sia dal classicismo che dal barocco. Le traduzioni francesi di scrittori barocchi come Quevedo e Gracián conobbero parecchie edizioni, e la Francia stessa produsse artisti barocchi come lo scultore Pierre Puget o il pittore Simon Vouet. Il progetto barocco approntato da Bernini per il Louvre fu oggetto di attenta considerazione da parte di Luigi XIV se non di Colbert. Tuttavia il Louvre così come fu costruito nel XVII secolo è un capolavoro dello stile classico. Potremmo parlare di una svolta classicista nella Francia del Seicento, che coincide con un crescente interesse negli esperimenti e della filosofia meccanica e che conduce al declino del barocco.

10. Spagnoli e antispagnoli.

Il secolo
spagnolo

L'influenza della cultura italiana sugli altri paesi europei nell'epoca di Bernini, Caravaggio, Galileo, Marino, Monteverdi e Sarpi è ben nota. Tuttavia anche l'influenza spagnola e la reazione ad essa meritano la nostra attenzione. Molte parole spagnole vengono adottate, in quest'epoca, da altre lingue. Tra gli esempi italiani troviamo *complimenti*, *creanza*, *disinvoltura* ed *etichetta*, tutti termini riferiti alla cortesia nel comportamento. La letteratura spagnola fu largamente conosciuta e tradotta. *Don Chisciotte* per esempio si poteva leggere, già nel XVII secolo, in inglese, francese, tedesco, italiano e olandese. Il romanzo picaresco di Mateo Alemán,

Guzmán de Alfarache, ebbe versioni in francese, italiano, tedesco, inglese e persino in latino. I *Sogni* di Quevedo erano tradotti in francese, tedesco, inglese, olandese e italiano. L'*Oracolo* di Gracián era disponibile in francese, italiano e inglese.

L'argomento della commedia di Corneille *Le Cid* derivava dalla storia spagnola, e si basava su una commedia sullo stesso soggetto, opera dello spagnolo Guillén de Castro. Tre santi iberici ispirarono la devozione dell'intera Europa cattolica: Teresa, Ignazio (entrambi canonizzati nel 1622) e Francesco Saverio. L'autobiografia di Teresa d'Avila fu tradotta in italiano, francese, latino, fiammingo, inglese e polacco.

L'influenza spagnola fu particolarmente incisiva nell'Europa centrale. In gioventù Rodolfo II aveva trascorso otto anni alla corte di Filippo II. A Praga, all'inizio del Seicento, le famiglie più in vista della nobiltà, come i Dietrichstein, i Lobkovic e gli Zerotin erano filo-spagnole sia in politica sia nella cultura. Zdenek Lobkovic per esempio possedeva quadri e libri spagnoli, tra cui una copia di Cervantes. Rodrigo Arriaga, gesuita spagnolo e filosofo di spicco, visse a Praga per circa quarant'anni e fu il rettore dell'università, il Carolinum. Juan Caramuel Lobkovic, come si capisce dal nome, era mezzo spagnolo e mezzo ceco. Il *Simplicissimus* (1669) dello scrittore tedesco Grimmelshausen è un romanzo picaresco sulla guerra dei Trent'Anni, che si ispira al modello spagnolo.

Come nel caso del Rinascimento italiano, la «ispanofilia» provocò la reazione uguale e contraria della «ispanofobia», tanto più violenta in quanto la Spagna era una potenza imperiale. Abbiamo già citato l'osservazione di Jacques-Auguste de Thou su « quanti fanno della religione un mantello spagnolo per celare le loro ambizioni»; qui vale la pena aggiungere che la denuncia fu pronunciata nel momento in cui Filippo II interveniva nelle guerre di religione francesi nella speranza di ottenere un regno per la figlia Isabella. Paolo Sarpi odiava e temeva quello che chiamava il «Catholicon», cioè l'alleanza tra la Spagna, il papa e i gesuiti. Tommaso Campanella denunciò «la superbia spagnola» e usò i verbi «hispanizzare» e «spagnolare» per indicare quelli che imitavano le usanze e le mode iberiche. In altre parole, quando Benedetto Croce accusò «il gusto spagnuolo» di aver causato il declino del gusto italiano nell'epoca in questione, non faceva altro che riecheggiare i giudizi già stilati nel XVII secolo stesso.

Alcuni contemporanei preferivano lo stile francese, che secondo Carlo García nella sua *Antipatia de franceses y españoles* (1617) non soltanto rivaleggiava, ma era l'opposto di quello spagnolo nel vestire come nel parlare, e persino nel modo di camminare o di bere. Il tedesco Martin Opitz per esempio scrisse a volte in francese, e il metro di alcuni suoi versi tedeschi imita l'alessandrino francese. A Roma e a Venezia esistevano fazioni* francesi e fazioni spagnole, che ostentavano la propria fedeltà all'una o all'altra moda abbigliandosi di conseguenza (l'architetto Borromini, ad esempio, vestiva alla spagnola). Il critico francese Jean Chapelain, l'uomo che censurò il *Cid* di Corneille perché non rispettava le regole del dramma, condannò con una sola frase la cultura barocca e quella spagnola: «les modernes espagnols ont corrompu leur style et sont tombés dans les figures bizarres et forcés» («gli spagnoli moderni hanno corrotto il loro stesso stile, finendo per diventare figure bizzarre e forzate»).

Ispanofobi

11. Crisi della coscienza europea.

Lo spettro
delle guerre
e delle
pestilenze

È tempo di passare dalla geografia culturale dell'età barocca alla sua cronologia. Non si tratta di una cronologia uniforme: in Europa centrale, per esempio, lo stile barocco nell'arte era ancora fiorente nel XVIII secolo. Il problema principale tuttavia riguarda il periodo tra il 1580 e il 1680. Quali avvenimenti e quali tendenze diedero forma agli atteggiamenti e ai valori dei diversi gruppi, separando questi cento anni da quelli che li precedettero e che li seguirono?

A questa domanda è possibile dare una serie di risposte diverse ma complementari. Per esempio, la preoccupazione per la mortalità, così tipica dell'arte e della letteratura del tempo, può benissimo essere una reazione alle pestilenze del 1576, del 1630 e degli anni sessanta del XVII secolo, proprio come la macabra sensibilità del medioevo può essere vista come una reazione alla «morte nera». Anche le numerose guerre civili di questo periodo hanno avuto conseguenze importanti. Lipsius presentava la filosofia stoica come una risposta alle inquietudini della sua epoca, e Du Vair concordava, affermando che si trattava di un rimedio per le «pubbliche calamità». Nell'Europa centrale il neostoicismo raggiunse il suo apice con Opitz e Gryphius, cioè durante la guerra dei Trent'Anni. La moda dei dibattiti sulla ragione di Stato può anch'essa trovare una spiegazione nella risposta alle guerre civili della generazione precedente, nonché nella reazione all'ascesa della monarchia «assoluta» (non limitata dalla legge).

La «crisi»:
tra declino
della magia
e disincanto
del mondo

Alcuni storici (siano essi marxisti come Eric J. Hobsbawm e Rosario Villari, o antimarxisti come Roland Mousnier e Hugh Trevor-Roper) hanno subito il fascino dell'idea della cosiddetta «crisi generale» del Seicento. In senso stretto, una «crisi» è un breve periodo di turbolenza seguito da un cambiamento strutturale. Il problema, nel nostro caso, è stabilire quando, nel XVII secolo, si sia verificata tale crisi. Taluni la collocano verso la metà del secolo, dando rilievo alle sollevazioni politiche degli anni quaranta in Inghilterra, Francia, Catalogna, Napoli, Palermo, Portogallo, Ucraina e così via, «rivoluzioni*» che già all'epoca in cui si verificarono avevano attirato l'attenzione degli studiosi, come si evince dall'opera di Luca Ascarino, *Rivoluzioni di Catalogna* (1644), di Giambattista Birago Avogadro, *Rivoluzioni di Portogallo* (1646) o di Alessandro Giraffi, *Rivoluzioni di Napoli* (1647).

Altri storici, sulla scia dello storico Paul Hazard, parlano di una «crisi della coscienza europea» e la fanno risalire all'incirca al periodo tra il 1680 e il 1720. Il punto essenziale, secondo loro, è che questo periodo fu caratterizzato dal «declino della magia*» – per usare la definizione dello storico britannico Keith Thomas – aspetto di una tendenza più vasta descritta da Max Weber con l'espressione «disincanto del mondo». Con l'attenuarsi di carestie* ed epidemie*, e con il miglioramento delle aspettative di vita (cfr. la lezione xv), le classi superiori abbandonarono la fede tradizionale nella magia e nella stregoneria. I processi alle streghe per esempio conobbero un repentino declino in Inghilterra, in Francia e nelle regioni europee di lingua tedesca. Nel suo *Pensées à l'occasion de la comète* (1681) il calvinista e scettico Pierre Bayle sostenne con energia che era un atto di presunzione da parte degli uomini, credere che le comete e altri fenomeni naturali preannun-

ciassero disastri futuri. In un mondo più sicuro e più scettico, lo stile teatrale del barocco non appariva più appropriato come in precedenza. A questo elenco già sostanzioso di trasformazioni culturali intorno all'anno 1700 altre se ne possono aggiungere. La cosiddetta «battaglia dei libri», per esempio, verificatasi alla fine del XVII secolo, in cui i «moderni» come Charles Perrault mettevano in discussione l'autorevolezza dell'antichità classica e ne ridefinivano il ruolo nella cultura contemporanea. Sulla scena internazionale, i modelli culturali italiani e spagnoli cedettero gradualmente il passo a quelli francesi e inglesi. I romanzi di Madeleine de Scuderie *Le grand Cyrus* e *La Clélie*, scritti negli anni cinquanta del secolo, furono tradotti in inglese, tedesco, italiano e spagnolo. In Italia, Molière fu tradotto intorno al 1680, Racine un decennio più tardi. Più o meno negli stessi anni il francese divenne materia di studio nei collegi per i rampolli della nobiltà. In quest'epoca, numerose parole francesi furono adottate dalle varie lingue europee. Il *Marriage à la mode* (1673) di John Dryden sbeffeggia gli inglesi alla moda che usavano termini come *grande monde*, *risque* o *épuisé*. I tedeschi affettati inserivano parole come *galanterie*, *goût* e *politesse* nella conversazione, irritando Christian Thomasius al punto da spingerlo a scrivere un esplosivo trattato contro *L'imitazione del francese* (1686). Come era accaduto in precedenza con l'italofobia o l'ispanofobia, anche la francofobia era un'ammissione dell'egemonia culturale d'oltralpe.

Avvento
dell'egemonia
francese

12. Conclusioni.

In ogni caso, quale che ne sia la ragione, assistiamo a una reazione sempre più energica contro la magniloquenza e l'oscurità dello stile barocco nell'arte. Nel 1644 per esempio Gianpietro Bellori attaccò l'architettura del suo tempo definendola capricciosa e individualista: «Ciascuno [...] si figge da se stesso in capo una nuova Idea, e larga di Architettura a suo modo [...] deformando gli edifici [...] freneticavano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee». Una generazione più tardi il diplomatico inglese William Temple metteva sotto accusa il cosiddetto verso «gotico», in altri termini, «una sorta di invenzione ingegnosa, delirante e irregolare, dissoluta e fluente, con scarsissima arte o capacità di attenersi alla misura e alla regola».

La reazione
contro il Barocco

Nel XVIII secolo critiche di tal fatta divennero sempre più comuni. Nel 1718 il critico olandese Arnold Houbraken disprezzava Rembrandt perché non aveva «eseguito i suoi dipinti con l'attenzione e la cura dell'epoca successiva». Per quanto riguarda l'architettura, uno dei principali esponenti del movimento neo-palladiano in Gran Bretagna, Colen Campbell, ebbe a esclamare: «Quanto sono affettate e licenziose le opere di Bernini e di Fontana! E quanta selvaggia stravaganza nei disegni di Borromini!». Intorno alla metà del secolo, il termine «barocco» divenne di uso comune per indicare opere musicali o architettoniche considerate bizzarre o capricciose. La parola non perderà la sua connotazione negativa fino all'inizio del XX secolo.

Considerata questa importante svolta culturale, è certamente comprensibile che la *Scienza Nuova* di Giambattista Vico (la cui prima edizione è del 1725) sia stata pochissimo apprezzata mentre il suo autore era in vita. Il suo stile oscuro e poetico

Le suggestioni
dell'età barocca

incoraggiò i primi lettori a considerare questo trattato sulla filosofia della storia alla stregua di un'opera del tardo barocco, mentre il suo autore sembrò a molti un erudito enciclopedico, nella tradizione ormai in declino dei Kircher e dei Rudbeck. Fu soltanto nel XIX secolo che Vico cessò di essere liquidato con la definizione di pre-cartesiano, per essere invece considerato un post-cartesiano, dapprima entusiasta di Descartes, ma poi autore di una critica penetrante alla sua filosofia. Questo capitolo ha voluto dimostrare i problemi derivanti dall'applicazione di un unico aggettivo, «barocco» alla cultura dell'Europa intera nel secolo compreso tra il 1580 e il 1680. L'opposizione binaria di «barocco» e «classicismo» è più adeguata; tuttavia anch'essa non riesce a comprendere tutte le sfumature della cultura elitaria, per non parlare di quella popolare. Possiamo affermare tutt'al più che il concetto di «età barocca» conserva parte della sua suggestione. Esso allude, come ho cercato di mostrare, a una moltitudine di connessioni, più o meno precise, tra forme o settori diversi del comportamento umano, dalle arti allo stile di vita, alla cultura religiosa e politica.

Testi citati e opere di riferimento

- Alpers, S., *The Art of Describing*, Chicago 1983.
- Biagioli, M., *Galileo Courtier: the Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago 1993.
- Butterfield, H., *Origins of Modern Science 1300-1800*, London 1951.
- Casini, P., *L'universo-macchina: origini della filosofia newtoniana*, Bari 1969.
- Clark, G. N., *The Seventeenth Century*, Oxford 1929.
- Croce, B., *Storia dell'età barocca*, Bari 1929.
- Evans, R. J. W., *The Making of the Habsburg Monarchy*, Oxford 1979.
- Haskell, F., *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London 1963.
- Hauser, A., *Storia sociale dell'arte* (London 1951), Torino 1987, 2 voll.
- Klaniczay, T., *Renaissance und Manierismus?*, Berlin 1977.
- Kühlmann, W., *Gelehrtenrepublik un Fürstenstaat: Entwicklung und Kritik des deutsche Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982.
- Labrousse, E., *Bayle*, Oxford 1983.
- Mâle, E., *L'art religieux après la concile de Trente*, II ed., Paris 1949.
- Maravall, J., *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona 1975.
- Meinecke, F., *Die Idee der Staatsräson*, München 1924.
- Merton, R. K., *Science, Technology and Society in Seventeenth-Century England*, in «Osiris», 1938, 4, pp. 360-420.
- Mousnier, R., *Les XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1953.
- Nicolson, M. H., *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the New Science upon Seventeenth-Century Poetry*, Evanston 1950.
- Oestreich, G., *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge 1982.
- Polisensky, J. V., *The Thirty Years' War*, 1970.
- Porter, R. - Teich, M. (a cura di), *The Scientific Revolution in National Context*, Cambridge 1992.
- Rossi, P., *I filosofi e le macchine*, Bari 1962.
- Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953.
- Shapin, S., *The Scientific Revolution*, Chicago 1996.
- Tapié, V., *Baroque et classicisme*, Paris 1957.
- Thomas, K. V., *Religion and the Decline of Magic*, London 1971.
- Tuck, R., *Philosophy and Government 1572-1651*, Cambridge 1993.
- Villari, R., *Elogio della dissimulazione*, Roma-Bari 1987.
- Villari, R. (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1991.
- Wölfflin, H., *Renaissance und Barok* München 1888.
- Yates, F., *The Rosicrucian Enlightenment*, London 1972.