

# SPAZIO E TEMPO NELLA POESIA BAROCCA

di

Silvio Ramat

Categoria etico-operativa generale, il barocco, oppure momento d'invenzione storiograficamente circoscritto? Per quanto ne concerne l'esperienza letteraria in Italia, la raccolta dei saggi di Giovanni Getto (*Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969), se non risolve con una formula esplicita la questione, fornisce tuttavia una serie di elementi decisivi per un giudizio dirimente<sup>(1)</sup>. Sicché molte delle nostre ipotesi di lettura sul barocco italiano trovano una verifica o comunque un riscontro utilissimo negli studi gettiani, cui va il merito obbiettivo di aver sollecitato, fin dal principio degli anni Cinquanta, numerose indagini in esponenti delle più giovani generazioni critiche, dal Raimondi al Guglielminetti, per indicare solo due nomi. E se oggi pesa tutto il mezzo secolo abbondante che ci divide dai *Lirici Marinisti* di Benedetto Croce, non meno si avverte la distanza quasi trentennale trascorsa dall'apparizione del *Parnaso in rivolta* di Carlo Calcaterra, o dalle pagine che il Flora dedicò al barocco nella sua *Storia della letteratura italiana*.

Più che un ripensamento sulla classica tematica del Wölfflin, su cui si direbbe che la polemica si stancasse da sé, un po' per volta, un pungolo vivace al problema proveniva da Eugenio d'Ors, che nel saggio *Del Barocco* assumeva il termine in quell'accezione categoriale ormai celebre, che lo concepiva come disposizione perenne dello spirito creativo: così che, in tale prospettiva, non era illecito discorrere di un «barocco» dantesco o magari dannunziano, e non più solo del barocco gongorino o shakespeariano. Il traduttore italiano — 1945 — dell'opera del d'Ors, Luciano Anceschi, proseguiva negli anni Quaranta e Cinquanta una propria autonoma indagine, rivolta a proporre finalmente un organico « sistema del Barocco », ad « istituire una Idea del Barocco », come « risultato complessivo » che ne offrisse « lo svolgimento necessario »<sup>(2)</sup>. E quando, nel '59, Anceschi si domandava:

<sup>(1)</sup> Un giudizio che del resto il GETTO dà in altra circostanza: cfr. la sua *Polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati 1968.

<sup>(2)</sup> Cfr. la *Breve nota* in chiusura del volume di LUCIANO ANCESCHI, *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi & Paolazzi 1960, p. 269. L'Aneschi aveva cominciato il suo esame del barocco fino dal 1943, con *La poetica del Bartoli*, pubblicata in *Del Barocco e altre prove* (Firenze, Vallecchi 1953), e ora in *Barocco e Novecento*, cit.

« È possibile un'idea del Barocco che, da un lato, tenga conto degli approfondimenti filologici, delle vaste ricerche storiche, e dall'altro sappia considerare la questione del Barocco nel suo ricco manifestarsi come un' "esperienza" attiva della cultura vivente? »<sup>(1)</sup>, metteva in luce uno dei punti cruciali dell'argomento e del suo metodo interpretativo, invitando il lettore dei suoi e nostri anni a proceder cautamente (cioè criticamente), se occorre evitare che un rapporto analogico intuito fra Barocco e Novecento si dilati oltre misura e perda così concretezza e significato.

Allora il rifiuto di un concetto di barocco pigramente bloccato a quel livello-disvalore che lo vedeva solo come fase di decadenza del gusto — o tutt'al più da utilizzare dialetticamente nella corta prospettiva di un'imminente restaurazione arcadico-pariniana, attuata in pro' dei romantici —, questo rifiuto ne chiama un altro, ugualmente deciso, diretto contro ogni facile attualizzazione delle ragioni del barocco storico, operata in nome di una presunta affinità di crisi, tra Sei e Novecento, forse dedotta da una parvenza analogica di rivoluzioni scientifiche e di autorità contestate, di rivolte scismatiche e guerre a catena, complicate come gli squilibri fra le classi sociali. Per uscire da un complesso d'inferiorità che nella revisione critica d'oggi lo deprime ancora rispetto alle sublimanti esperienze del secolo d'oro di Spagna e della stagione metafisica elisabettiana d'Inghilterra, il nostro barocco letterario ha rischiato uno stravolgimento novecentesco, cioè un cattivo riscatto, se esso implicava una dislocazione dei testi barocchi dalle proprie aree naturali, di tempo e di spazio, e una loro misurazione pretestuosa sulla pietra di paragone delle « quantità » e « qualità » novecentesche anticipate, di cui il documento trisecolare si rivelasse inconsapevole vaso<sup>(2)</sup>.

A una prudenza sostanziale si attiene peraltro il Getto: e se la sua attitudine non è quella del teorizzatore di un sistema estetico, a differenza dell'Aneschi, la somma dei dati raccolti e messi in ordine è poi la base più solida per chi intenda conseguire quell'individuazione sintetica del « sistema » a cui mira l'Aneschi. Del resto, il carattere analitico dei saggi gettiani non è affatto rinunciatario, e anzi pare ispirato dalla coscienza che di fronte a noi è una problematica aperta, se non inesauribile. È una dimensione critica aperta che, persistendo tale, ci garantisce la prosecuzione dell'esercizio di lettura sul tema, e magari ci consente anche la suggestiva ipotesi di una ricerca all'infinito, sol che l'euristica ci regali altro materiale inatteso. Poiché la situazione del nostro barocco letterario è forse ancor tale da permetterci di supporre — e non soltanto per assurdo — che l'acquisizione di testi nuovi potrebbe mutare alquanto i quadri, i criteri che ci guidano finora, se non proprio ribaltarli. È un secolo d'esperienze poetiche che rimane un insieme avvincente anche per il suo aspetto di « libro »

<sup>(1)</sup> ANCESCHI: *Barocco e Novecento*, cit., p. 3 (nel saggio del '59 che dà il titolo alla raccolta).

<sup>(2)</sup> Curiosi esempi di rinverdimento archeologico, di preziosismo neobarocco, possono scoprirsi fino nell'ultimo panorama della nostra poesia: da LUCIO PICCOLO e EDOARDO CACCIATORE a GUIDO CERONETTI. Alla giuntura spregiudicata Seicento-Novecento offre un sostegno anche un critico dell'intelligenza di GUSTAV RENÉ HOCHE, quando nell'esemplificazione antologica del suo libro, *Il manierismo nella letteratura* (in traduzione italiana: Milano, Il Saggiatore 1965), dagli esempi di « manierismo » seicentesco salta direttamente a quelli novecenteschi, almeno per l'Italia.

inultimato, il Seicento italiano; e il lettore novecentesco non può fare a meno di credere che le conclusioni tocchino alla sua intelligenza coordinatrice (ma anche alla sua discrezione storica). Così da questa facoltà (condizionata) d'interferenza che ci attribuiamo nel raggio d'una realtà espressiva solo temporalmente remota, nasce la nostra « disposizione » alla cultura e all'invenzione della parola barocca, e nasce altresì il tentativo, per esempio, di sostituire (più che non seppe fare, obbiettivamente, quella parola medesima) all'oppressione di uno spazio e di un tempo fissi, stabiliti sulla passività della persona, una diversa e più mossa visione di queste due coordinate dello spirito, del suo ritmo vitale.

Possiamo anzi partire di qui, dal senso dello spazio-tempo barocco, intanto per valutarne il divario sia da quello petrarchesco (dotato di uno svolgimento tutto interiore, psicologico) sia da quello rinascimentale, che rappresentava uno « stato », una misura forte d'armonia soggettiva e universale, metro di raffronto e di riduzione per qualsiasi circostanza ed elemento di vita. Se si pensa invece a uno dei fondatori della letteratura barocca, al Della Valle, osserveremo col Getto che, nel suo teatro, « La situazione spaziale è costituita da un luogo limitato e limitante, un luogo che è realmente o indirettamente una prigione: la prigione appunto in cui è chiusa Maria di Scozia, l'isola dove è prigioniera Adelonda, il territorio di Betulia assediata da Oloferne, il palazzo di Assuero alle cui leggi di favore o di disgrazia sono legati i personaggi. La situazione temporale è offerta da una durata nella quale si sviluppa un'attesa alterna di timore e di speranza: sarà la speranza di liberare la città di Judith o il timore per tale impresa di Abra; o la vicenda di timore e speranza del popolo ebreo (...). Timore e speranza sono veramente due parole tematiche »; e la « bellezza » delle tragedie dell'avalliane « scaturisce proprio dal tempo d'attesa che trascolora fra timore e speranza, per anime protese oltre i confini invalicabili della condizione che le stringe »<sup>(1)</sup>.

Confini invalicabili, certo, per uno scrittore religioso che vive nella fase eroico-ascensionale della Controriforma, quantunque il Della Valle patisca una sua fede senza la grazia dell'appagamento. Il meccanismo scenico, la funzione rappresentativa e comunicativa del teatro, se accentua per forza questo carattere dello spazio-carcere (la « città assediata » di Ester, ad esempio<sup>(2)</sup>), per contrasto e compenso può sollevare il tempo a valore sospensivo, causando nel complesso drammatico un'elementare divergenza interna, così che, mentre il valore-spazio si riconnette al precedente molto vicino dell'incubo tassesco, nel tempo-attesa si profila un'eventualità di scampo, che in virtù della sua stessa irrisolutezza (o irrisolubilità) acquista tanto maggior risalto, in relazione al valore che gli competeva nel pieno Cinquecento. Questa probabilità di scarto, dunque di libertà, nel rapporto normalmente serrato sull'individuo delle coordinate spazio-temporali, comporta una gamma più estesa di ipotetiche mutabilità, venendo a coincidere col delinearsi di quell'orizzonte metamorfico

<sup>(1)</sup> GETTO: *Il teatro di Federico Della Valle* (1958), in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 220-221. Questo volume nelle note successive si indica con GB.

<sup>(2)</sup> *Il teatro di Federico Della Valle*, cit., GB 222.

cui corrisponde, a livello linguistico (o meglio, d'intento linguistico), « quel metaforismo universale che è tra i caratteri più tipici del mondo barocco »<sup>(1)</sup>.

Ma non dovremo stupirci, come di un'occasione mancata, se nel Della Valle — proprio perché egli resta un autore di teatro — metaforismo e metamorfismo valgono come soluzioni appena intraviste, non compiute né tentate all'estremo. Non è solo per una oggettiva acerbità dei tempi, giacché il poeta della *Reina di Scozia* è quasi esattamente coetaneo del Marino: la questione si radica soprattutto nel vincolo del genere letterario, ed è un fatto che il nostro teatro in età barocca risulterà costantemente l'istituzione estetica meno propizia all'esplicarsi di quella nervosa ed esuberante sensibilità (teatrale) che pervade il secolo e s'impronta di quel segno specifico, metaforico e metamorfico, identificato dal Getto. Così, forse cinquant'anni dopo, nell'*Aristodemo* del Dottori (1657: siamo pressappoco all'altezza cronologica della prima maturità stilistica di un Lubrano), potremo cogliere, sì, tre parole tematiche di rinnovata pronuncia: « parole che sfiorano la sostanza poetica della tragedia (...)»: « grande », « funesto », « dolce »; infatti « grandezza, morte, tenerezza » sono come « i tre vertici nei quali si raccoglie la poesia dell'*Aristodemo*, i tre lati che definiscono l'area ideale entro cui si muove l'universo espressivo della tragedia »<sup>(2)</sup>. Ma là dove il Getto nota, in questi vocaboli, un « valore simbolico estremamente significativo », qui a noi sembra piuttosto che si offra un'occasione per misurare la debolezza intrinseca del simbolo barocco e inoltre — poiché i due dati sono interdipendenti — la carenza di una concezione del reale metamorficamente organizzato. (Ancora, nel caso del Dottori, la preoccupazione del rapporto diretto, fisico, con un pubblico, frenava un certo tipo di fantasia, l'arrestava davanti all'eventualità di un itinerario di disfrenamento figurale, quel disfrenamento che pur nelle testimonianze più audaci di estro marinistico trovava poi sempre, al suo sbocco, l'argine di una sintassi generale perfetta, che concludeva nella norma le lunghe volute di un abnorme sollecitante).

Per tornare al simbolo, e trascurando adesso i modelli tanto estrinsecamente condizionati della poesia drammatica, espressa nella solennità di una linea Della Valle-Dottori, nel fragile, e credo presunto, « simbolo » seicentesco, ciò che fa spicco è l'essenza dissociata. Voglio dire che il poeta barocco non si trasfonde, con un atto immedesimativo, nel simbolo, e disertando questa via d'integrazione non arriva a simbolizzare se stesso in unità compenetrata con l'oggetto lirico. La direzione di questa acerba specie simbolica si qualifica pertanto in senso moralistico, e spesso pesantemente allegorico, come attesta, nel cosiddetto ambito marinistico, la predilezione per taluni oggetti di intensa virtualità emblematica. Emblematica, dimostrativa: non propriamente simbolica. Tutti ricordano la frequenza di comparizione dell'orologio, che scandisce in uno spazio restrittivo la misura di un tempo (o Tempo) concepito come erosione progressiva e progressiva condanna.

<sup>(1)</sup> Idem, 220.

<sup>(2)</sup> L'« *Aristodemo* » capolavoro del barocco (1959), GB 264.

*Queste, che in due cristalli il Tempo serra,  
prigioniere de l'arte, onde inquiete,  
acque di Stige son, stille di Lete,  
che i dì sommerge e le memorie atterra.*

*Son sudori di lui, che l'uomo afferra,  
nel suo merigge, e con la falce il miete;  
son lacrime di noi, ch'ore non liete  
viviam qua giù, sempre morendo in terra.*

*Quindi apprendiamo omai ch' a stilla a stilla,  
e non a pioggia, al sitibondo core  
ne dà l'avara età gioia tranquilla.*

*Né si sperì più mai triegua al dolore,  
se in duo vetri per noi chiude e distilla,  
fabricati di pianto, i giorni e l'ore<sup>(1)</sup>.*

È Giovan Leone Sempronio. Dal suo esempio ricaveremo la grave impressione temporale diffusa nell'arte letteraria del Seicento italiano. Giacché, se nel Della Valle — e un po' meno ciò vale anche per l'*Aristodemo* — si era scorta la presenza di un tempo come attesa, ovvero come probabilità di spazio mentale creato a compensazione dello spazio fisico sentito come incarcerationamento (con tutte le conseguenze psicologiche), si trattava di una probabilità trascendente, dell'aspirazione a un Tempo di catarsi oltreumana, quale poteva fiorire nel pensiero puro e funestato di Merope. Quando invece la mente resta ancorata a una sensazione di totale immanenza — com'è nella maggior parte dei testi lirici —, se il tempo mostra una mutevolezza, essa ha solo una direzione negativa, luttuosa, e gli oggetti, nel loro disporsi senza sorpresa, secondo uno schema intellettuale sottratto alla ipotesi del caso, giovano, uno dopo l'altro, al compimento della definizione di questa forza lenta ma travolgente che è, appunto, il tempo. Allora il « proposito di inventariare, di raccogliere le voci più diverse della realtà, di adunare una specie di ideale museo, di creare una preziosa e stupenda galleria » <sup>(2)</sup>, che si nota nell'*Adone*, e poi in molti esemplari del marinismo, andrà considerato anche sotto questa luce di moralismo insistito; e l'esibita collezione di « cose visibili » e « cose leggibili » <sup>(3)</sup> implica e talvolta esplica la necessità — benché spesso edonisticamente mascherata — di definire; né si radica solo in un malvezzo di erudizione pomposa, ma piuttosto cerca di far sì che i dati di una situazione siano almeno analiticamente accertabili, proprio nell'inventario o nel catalogo: in pieno lume, e non in

<sup>(1)</sup> *Opere scelte di G. B. Marino e dei Marinisti*, a cura di GIOVANNI GETTO, vol. II: *I Marinisti*, Torino, UTET 1962 (di seguito indicato con GM): *Orologio dall'acqua, dai Latini detto « clepsidra »* (pp. 212-213).

<sup>(2)</sup> *Introduzione al Marino* (1951), GB 50.

<sup>(3)</sup> Idem, ibidem.

un chiaroscurale scorcio, si può compiere il ciclo della conoscenza nei particolari, per chi, come il poeta barocco, si senta escluso dalla conoscenza della ragione universale dell'essere.

Lo smarrimento del senso della Causa, una e centrale, è la fonte autentica del pullullo di quel particolarismo allegorico che investe un'amplissima zona tonale e timbrica, dall'idillio all'elegia alla tragedia. La sola eventualità unitaria vien dunque rimessa all'Invisibile, a quel piano di trascendenza evocato — e tuttavia cupamente — dalla predicazione gesuitica di più elevato fervore; ma quaggiù, tra le cose, è il territorio dello sperpero, della dissociazione dell'uno. Da un lato si colloca l'*Ego sum, qui sum* del Lubrano:

*Padre che contemplandomi fecondo  
ad un pensier vital genero il Verbo;  
Verbo che dove nasco entro mi serbo;  
ed erede di me non son secondo.*

*Spirto immortal, che Creator d'un mondo  
sveglio aurore al fedel, notti al superbo;  
volgo il ciel mite a' giusti, agli empi acerbo;  
pongo in tron la Virtù, la colpa a fondo.*

*Un Sole di tre Soli e di tre ardori;  
foco sempre spirante e sempre acceso;  
immutabil ne' sdegni e negli amori.*

*Son saper tutto luce e nulla inteso;  
massimo dentro me senza maggiori,  
sol da me incomprensibile compreso<sup>(1)</sup>. —*

dall'altro c'è una folla di esempi da riferire, prima che dai marinisti, dallo stesso Marino, nel cui poema principe « le presenze fisiche adunate (...) rispondono a una legge di quantità, tesa verso l'innumerabile, e a una legge di qualità, rivolta verso il bello »<sup>(2)</sup>. Ma questa duplicità normativa, perché sussiste? Credo si possa intravedere come la regola mariniana e seicentesca in genere, nell'inconscio archetipo dell'ispirazione, sia unitaria; ma poi, nel farsi concreto dell'esperienza inventiva, ecco che il Bello si rivela all'artista nella sua inattingibile e tramontata astrattezza. Così, se non confida più di pervenire alla *qualità* eletta, quintessenziata, egli si prova a sopperirvi con altra scelta, quella della predetta enunciazione prolungata, dell'inventario: una descrizione che di fatto appare quantitativa, sebbene ciascun campione risulti come prelevato, da un immaginario contesto di oggetti indifferenti e mediocri, proprio per una sua presunta eccellenza qualitativa: o al limite della piacevolezza o a quello opposto, dell'orrido e del disgusto.

<sup>(1)</sup> GM 414.

<sup>(2)</sup> *Introduzione al Marino*, cit., GB 50-51.

Dove qualità e quantità si scoprono in tal modo scisse e distinte, non sarà impossibile né illecito risalire d'intuito all'unità archetipica della mente. È un fatto, comunque, che la legge della quantità, stemperandosi in un edonismo di catalogazione, può contraddire infine al criterio mai espressamente rinnegato della mèta qualitativa, sia essa il bello o la sua macabra antitesi. E s'inserisce qui il motivo dell'*horror vacui*, o di quel tipico «senso gremito e misterioso, mobile e sparente», che il Getto fa risaltare<sup>(1)</sup>, insieme alla «stupefacente vegetazione metaforica», che corrisponde a una «natura lavorata»<sup>(2)</sup> secondo il gusto del «lusso» e della «lussuria»<sup>(3)</sup>. L'*horror vacui* della poesia barocca è fra i più interessanti indici ideologici di una maniera compositiva: gli equilibri chiaroscurali sono lasciati al pennello dei caravaggeschi o allo scalpello del Bernini; ma la poesia non conosce, o così pare, se non soluzioni estreme di verbo e di immagine: o il fulgore o la tenebra. Il vuoto eventuale fra questi due modi limite è temuto come una interruzione del flusso inventariale; il vuoto non è una quantità, e verrebbe invece ad essere spia e spiraglio aperto sul difetto qualitativo. Il vuoto sta a rappresentare quell'idea di trascendenza ormai paventata in nome di una tattica di praticismo etico, che vuole esaurito il desiderio di unità e di centralità dal momento che se ne avverte la soverchiante distanza dall'uomo. Il «tutto pieno», l'exasperatamente zeppo, quale risulta per esempio nel luogo della tomba di Adone —

(...) *Vago festone a le cornici altere  
tesse serpendo intorno intorno un fregio,  
e v'ha di cani sculti e v'ha di fere,  
di dardi e lasse un magistero egregio.  
In cima a l'arco Adon si può vedere  
sovr'aureo trono e di mirabil pregio.  
Una gloria d'Amori alto il sostenta,  
ed al vivo l'effigie il rappresenta...*<sup>(4)</sup> —

è lo specchio di una predilezione tematica, ma più ancora è una scelta di metodo. L'ispira una intuizione del vuoto come pena morale, da esorcizzare solo attraverso l'accumulazione di un materiale vistoso, e comunque abbastanza visibile da surrogare e tener a bada il remoto Invisibile. Se c'è una metafisica profonda al di là dello squadernamento in superficie di oggetti fisicamente vivi (il prezzo pagato dalla natura è la sua metamorfosi in una dimensione resa totalmente culturale), essa spicca bene in questo rapporto mentale dell'artista con un vuoto ipotetico, che sembra l'incubo perpetuo, la minaccia che resiste insopprimibile lungo l'intero e complicato arco della costruzione letteraria.

<sup>(1)</sup> *Lirici Marinisti* (1952), GB 93.

<sup>(2)</sup> Idem, 89.

<sup>(3)</sup> *Introduzione al Marino*, cit., GB 56.

<sup>(4)</sup> *Marino e i Marinisti*, a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, Milano-Napoli, Ricciardi 1954 (poi indicato con FM), pp. 269 sgg.

Nel « tutto pieno » di cui si è fornito esempio con un'ottava dell'*Adone* (che è il terreno più estesamente coltivato; ma altrettanto significativi sono altri casi, racchiusi nella misura accorciata del sonetto; quanto a « natura lavorata » basterebbe ricordarne uno celebre del Lubrano: quello dei *Cedri fantastici variamente figurati negli orti reggitani*<sup>(1)</sup>), il parallelo con l'*horror vacui* medioevale (certificato da tanta scultura dopo il Mille) ha una consistenza pallida, esterna. Là una folla di figure (umane) era protesa a riconquistarsi l'Amor Divino, replicando nella silenziosa umiltà dei propri volti di creature le sublimi fattezze del Creatore ineffabile; qui, in età barocca, il nuovo *choc* di trascendenza subito e accettato dall'intelligenza poetica provoca una sorta di lontananza raddoppiata. All'irraggiungibilità di una nozione concreta ed esatta del Trascendente, la lirica seicentesca reagisce opponendo una propria volontà di autoconfinamento nell'area oggettuale e sensibile della terra. Sorge e cresce in tal modo una febbre delle cose, che si estrinseca in un fervido meccanismo di produzione e di offerta, in una caratteristica « visione seriale » della loro varietà<sup>(2)</sup>. Nel « nicchio vòto » della « machina funesta », ossia dell'arca sepolcrale (*Adone*, XIX, 340), si collocano Morte e Fortuna, e si capisce perché, trattandosi di due grandi idee coordinate come due ossessioni: compaiono isolate in un vuoto proprio affinché non acquistino quel ritmo di presenza che il poeta cerca d'infondere invece agli oggetti che ordina nel suo squisito catalogo, nei gruppi serrati che contrastano l'ombra del vuoto temibile. Se l'*horror vacui* tardomedioevale (e chi crede tenga magari a mente i modelli un po' grezzi di Giacomino da Verona, pensando al nostro Duecento letterario) aveva lontanamente alle spalle la vastità di uno spazio « pagano », il cosiddetto paganesimo rinascimentale agisce sul barocco come stimolo più forte, quanto a concezione spaziale (e senza rifarsi all'esperienza pittorica, sono sufficienti gli esempi poetici, dal Poliziano all'Ariosto): stimolo che però, da parte della poesia barocca, riceve una risposta assolutamente antitetica, non dialetticamente disponibile.

Da spazio-libertà, infatti, a spazio-carcere: questo è il transito storico, come ve n'è uno da « visione antropocentrica » a « visione prevalentemente fisiocentrica »<sup>(3)</sup>. Sarà pure una prigione sfarzosamente abbellita, poiché in questo clima non hanno diritto di vita estetica gli oggetti dell'insignificante quotidiano. Mentre la cupola sotto la quale, per ricordare un esempio maestoso, urtano gli accesi moniti di Paolo Segneri, è anch'essa un carcere, né gli incensi fumiganti favoriscono un circuito di fiducia e di corrispondenza fra il popolo di Dio e il suo Re (anche quest'accezione di « popolo » implica sudditanza, al piede di una scala gerarchica tremendamente salda). E dove in altro tempo sarebbe forse stato lecito o pensabile il contrapporsi di una poesia-libertà a un sentimento morale di reclusione angosciata, qui (a sigillo della compattezza indifferenziata di una certa visione del mondo), la libertà, che il lavoro del poeta tradizionalmente pretenderebbe, si rivela quasi subito illusoria. Nasce allora — edonismo capovolto, ma pur sempre tale — il piacere

<sup>(1)</sup> GM 416.

<sup>(2)</sup> *Lirici Marinisti*, cit., GB 93.

<sup>(3)</sup> *Introduzione al Marino*, cit., GB 41.

estetico del carcere, che è lo stesso piacere del carcere estetico: un modo di aggiornamento, non c'è dubbio, di quella situazione petrarchista, che funge (« in senso polemico », è vero) da « costante presenza stimolatrice » nei riguardi della elaborazione poetica barocca <sup>(1)</sup>.

Ora, questo piacere (estetico) della costrizione non si converte in un'estetica di contrizione: il vuoto del carcere l'empie una parola, la cui lunga posa, mentre col suo ristagno (e dobbiamo ancora ricordare il Marino, la serie dei trastulli nell'VIII dell'*Adone*, intende contrastare l'incisività della durata tipica del componimento petrarchista, viene appunto a designare, come rallentamento ritmico, un'assaporata illusione di libertà: sembra che cerchi, nella scansione di uno spazio strofico, di dare il moto a un tempo psicologico bloccato. Ma se la parola novecentesca ha esaltato se stessa inventandosi uno spazio incondito dentro il profondo carcere esistenziale del suo destino (così col primo Ungaretti), della parola barocca è agevole avvertire la carica illusionistica: con ciò siamo già al di fuori del piano di un'illusione portante, e l'illusionismo di cui ho parlato è una consapevole replica alla generale « relatività delle cose » <sup>(2)</sup>, che d'assoluto vede solo la norma chiusa e costringitiva a cui l'intelligenza e il suo travaglio rimangono soggetti. Non diversa origine denota « il relativismo prospettico di questa età » <sup>(3)</sup>: se da una parte esso si sviluppa come reazione ai moduli invariati del petrarchismo (ad esempio, nella « dilatazione tematica nella figurazione della femminilità », che ci offre un panorama curiosissimo: dalla celebrata pidocchiosa del Narducci alle belle frustate del Materdona e del Giovanetti; dalla brutta ingioiellata del Tingoli alla bella balbuziente dell'Abriani e via dicendo; oltre al tipo inedito o quasi della donna bruna di capelli, nel Quirini, o della bella abbronzata dal sole, nel Massini, come alternativa ai capei d'oro petrarcheschi e petrarchisti), va però inteso d'altronde in senso più radicale, ovvero come tecnica di comportamento, o tattica spirituale che s'adegua al sentimento di un'epoca sotto crisi.

Relativismo, a livello di resa espressiva, implica la molteplicità, così come si connettono l'unità perduta e un assoluto ipotetico. Il carattere molteplice di questo stile non si manifesta solo nella fioritura rigogliosa dell'elencazione oggettuale e della parola che tenta di moltiplicarsi per uguagliarne l'esuberanza. C'è anche un inventario dei sensi, obbediente alla medesima urgenza di variazione dilatata degli elementi particolari, i quali sono gustati mentre funzionano ciascuno in un suo proprio universo, molto più che in relazione all'unità organica coordinata, di cui è lontana la nozione, e che qui dovrebb'essere o una irrecuperabile « persona » rinascimentale o una « persona » affatto nuova, che il barocco non sembra però in grado d'istituire e di proporre in una dimensione di analoga organicità. Attingiamo ancora al repertorio dell'*Adone*, per leggerci, nel canto VI, la celebrazione dell'occhio, o, nel VII, dell'orecchio, la descrizione dell'aria mossa nel timpano:

<sup>(1)</sup> *Lirici Marinisti*, cit., GB 76. Provocandola spesso in « una direzione di gusto completamente diversa » (ibidem, 66).

<sup>(2)</sup> Idem, 63.

<sup>(3)</sup> Idem, 72 (dalla stessa pagina anche la citazione seguente).

*(...) Scorre là dov'è poi tesa a quest'uso  
di sonora membrana arida tela;  
quivi si frange e purga, e quivi chiuso  
agitando se stesso entro si cela;  
e tra quelle torture erra confuso  
finch' al senso commun quindi trapela,  
de la cui region passando al centro,  
il caratter del suon vi stampa dentro.*

Da ultimo il ricorrer delle varie facoltà all'aristotelico « senso commun » pare un episodio incidentale, mentre il valore dell'azione risiede nell'esercizio minuto dell'arcano e mirabile meccanismo. V'è qui, chiaramente, il segno di quell'interesse parascientifico, o piuttosto di una curiosità, a cui il poeta si dedica volentieri, per non sentirsi superato nel progresso culturale dei tempi; non è certo questo uno dei casi che introducono al tema di un rapporto autentico fra letteratura e scienza nel secolo XVII. Ma specialmente, in un testo come quello letto adesso, freme la glorificazione di una moltiplicabilità all'infinito delle risorse del poeta nuovo, esplicabili in ogni settore attraverso una puntigliosa attività d'informazione (con la relativa, legittima, deformazione), che gli dà un senso di soddisfatta completezza: quantunque a noi risalti in tutta la sua precarietà e finitezza, stretta in quello spazio accerchiante che la parola barocca ritma e denuncia, anziché seminarvi la speranza di un'evasione positiva. E anche la « lunga articolata scala » della « gola lusinghiera e dolce » dell'usignolo mariniano — sempre nel giardino delle delizie — resta compressa in un'area limitatissima, e perciò si fa emblema sia della facoltà costruttiva del suo inventore sia, più in generale, del virtuosismo concettuale-lirico di una determinata sfera letteraria, che non trova i mezzi per esplorare realtà diversa da quella che ormai produce e riproduce secondo una dinamica che, teorizzata come impreveduta, riesce via via meno sorprendente.

Il molteplice, esteso in ogni direzione pensabile o sull'orlo dell'impensabile, si pone allora come surrogato del precluso spazio di libertà. Quanto a realizzazione in immagini (teniamo presente che, almeno « nelle liriche a struttura simbolica, la parte figurativa sovranchia spesso sull'enunciato meditativo o sentimentale »<sup>1)</sup>), si osserva ad esempio che la variazione del paesaggio consegnato al Seicento dalla linea Stilnovo-Petrarca-Tasso è anche un tentativo di ampliare la lista canonica dei sentimenti « poetabili » — nel Marino —, mentre nei seguaci più accorti resiste come volontà di familiarizzare col meraviglioso (se stessi e il lettore). D'altronde, nell'uso della tecnica combinatoria, è notevole la tendenza a fondere gli apporti di campi e generi solitamente separati: quasi una ricerca di ricostruire *a posteriori* quell'unità archetipica della mente, che il barocco forse intuisce viva e vera ma che non sa illuminare con una definizione sintetica, lampante. La sottile gradualità di timbri

<sup>1)</sup> Idem, 85.



3 - Samuel Palmer: *Il grigge e la stella*



4 - Fernand Khnopff: *La città abbandonata*

e il virtuosismo scenico sono certamente carpitati alla zona del melodramma, secondo un processo di penetrazione e appropriazione mimetica (così come dalla lezione del Marino molto raccoglie la prosa narrativa <sup>(1)</sup>); altrettanto evidente è l'influsso dell'elemento idillico-pastorale del tardorinascimento guariniano. E d'altro canto, una inclinazione tragico-eroica pare del tutto pertinente al corso storico dei tempi: ne risuona l'accento con quella naturalezza preoccupata e artefatta che pervade forme e linguaggio di questa difficile poesia, e si rispecchia quasi al centro del secolo nella musa elegiaca e politica, ma non mai intimamente cortigiana, di *Ciro di Pers*.

Questa insolita fusione, non teorizzata integralmente ma resa operante di fatto in una pratica letteraria, ha un valore di fondazione, vista l'età in cui si attua. Il Seicento lirico si rifiuta di ricalcare l'orma sintetizzante delle generazioni anteriori, e la sua polemica coi modelli più illustri è soprattutto il segno di una indisponibilità orgogliosa a qualunque soluzione precostituita. La sintesi barocca, implicita nella prova di una fusione di generi e registri dissimili, oltre che compensare una ormai scorporata unità classica, vuole essere un esperimento caustico nei riguardi delle formulazioni cinquecentesche di più tranquilla certezza organica. Adesso Scipione Errico distrugge, in un raro movimento di *allegro*, il costume dell'amor platonico <sup>(2)</sup> (probabilmente sotto un impulso nuovo di Ovidio: le *Metamorfosi* sono predilette dagli scrittori barocchi, come attesta l'autorità del Marino, nella lettera napoletana a Girolamo Preti dell'estate 1624); mentre, sfatando un *topos* consunto ma ancora ricorrente nell'ambito del petrarchismo, Bernardo Morando nega una corrispondenza concorde fra le età della vita umana e le stagioni dell'anno, con uno spunto tematico che prelude al *Tramonto della luna* leopardiano:

*Rotto del verno antico il fosco velo  
di nuova gioventù l'anno si vanta,  
si riveste di frondi ignuda pianta,  
si rinnova di fiori arido stelo.*

*Uscito il rio dalla prigion del gelo  
lieto di libertà gorgheggia e canta:  
dei perduti smeraldi il suol s'ammanta;  
di novelli zaffir s'adorna il cielo.*

*Così nel variar di giro alterno  
sempre a l'una stagion l'altra succede  
e i rigor di dicembre ha il maggio a scernere  
Ma se, nevoso il crin, tremolo il piede,  
arriva a noi della vecchiezza il verno,  
maggio di gioventù più non riede <sup>(3)</sup>.*

<sup>(1)</sup> *Il romanzo veneto nell'età barocca* (1961), GB 341.

<sup>(2)</sup> *Contra l'amor platonico*, FM 788.

<sup>(3)</sup> GM 231.

Si è detto come, in luogo di un'idea di misura spaziale che abbia valore di libertà in espansione, ne sorga ora un'altra, di misura come limite. Misurare è limitare, quindi l'infinito possibile di ieri si trasforma in un finito irrevocabile. Ma la legge dei contrari, quella che aveva un crisma nella clausola *pro bono malum* del poema ariostesco, in qualche modo e per quanto mutata, sopravvive nel barocco. Qui sarà piuttosto la norma del contrasto, talvolta spinta fino alle soglie di un assurdo che l'artista riscopre, al di là di una perfezione risaputa e indifferente, come principio ipotetico di una nuova perfettibilità; e la casistica seicentesca (altro esempio di unità esperita nell'indagine dell'innunerevole particolare) contempla quest'assurdo etico, senz'altro lo moralizza, mentre il fitto chiuso della coscienza vibra così di un'illusione di spazio, anzi di una illusionistica forma di libertà di comportamento.

Norma del contrasto, non però del contrasto dialettico: la scelta estetica è limitata ai due poli del bene e del male, del bello e del deforme, e così via, senza un dinamismo effettivo e semmai con la prevalenza — come massa o quantità — di uno fra i due dati in antitesi perenne. Antitesi — e la sua anima non può dirsi che filosofica — fra un senso immediato di letizia e una più esperta nozione di morte. Il Battista svolge il tema in un sonetto piuttosto celebre <sup>(1)</sup>, interamente giocato sopra un'antinomica duplicità di situazioni, fra l'attimo breve dell'istinto e il ritorno grave della ragione. Letizia, morte: la scienza, se consente quella (nel segno di un gioioso favore obbiettivamente goduto dal sapiente d'oggi rispetto all'ingenuo antico), prospetta nel medesimo istante l'ineluttabilità di questa, della morte. Sicché, verso l'epilogo del secolo, il Lubrano, che ha una voce tra le più sincretisticamente efficaci di tutto il barocco, farà coincidere come sinonimi precisi (usando di una densa e appunto sincretistica facoltà di astrazione) due vocaboli quali « uomo » (o « umanità ») e « mortalità », nel sonetto <sup>(2)</sup> che ricava dal terremoto del 1688 un presagio ammonitore, forse un *exemplum* da sfruttare nella predica ai fedeli, ch'egli sapeva magnetizzare, rendere attoniti. Ma era, questa, una tematica già attiva fin dalle prime battute del secolo: una « mortalità » che il Lubrano apostrofa nel punto in cui essa insensatamente « s'asconde » e « sogna », quasi non vigesse per lei quella ferrea norma di spazio-prigione, sostanziale riferimento, drammatico freno. Collegata a quest'antitesi, è l'altra, fra senso e ragione: la didascalia che introduce un sonetto di Paolo Giordano Orsino asserisce infatti che « Tal cosa ha un'apparenza vista col lume del senso, che è contraria col lume della ragione » <sup>(3)</sup>. Da ciò dipende in massima parte l'allontanamento dalla natura messo in opera dai lirici barocchi: sia dalla natura artefatta a fondale idillico, come nel modello sannazariano, sia da quella natura più aspra da conquistare e che comporterebbe risultati di naturalezza

(1) *Non ha quaggiù cosa perfetta*, GM 400-401.

(2) GM 414.

(3) GM 288.

stilistica (e questa era già un'utopia nel Cinquecento <sup>(1)</sup>). La natura, se non è più un *habitat* consolante, diviene perciò il terreno propizio a un'esplicazione linguistica, quella della complicazione nel polisenso, che il più delle volte rimane privo di funzionalità, perché sperimenta senza alcuna fiducia di ricreare in concreto, non si dice l'organicità semantica unitaria che aveva resistito fino ai tre quarti almeno del Cinquecento, ma neanche il suo equivalente in barocco, in una disposizione di molteplicità universale che si collochi in una relazione sincronica, di tempestività, coi contenuti e con gli impulsi nuovi che in altri campi di ricerca il secolo individua, chiarisce, trasmette.

Senza ripetere alcune verità che sono diventate a poco a poco luoghi saldi e comuni grazie all'acume e alla diligenza della critica attuale <sup>(2)</sup>, da parte nostra si vorrebbe osservare che la scienza (biologica, fisica, medica...) offriva anche all'uomo di lettere, nel secolo XVI, uno straordinario spunto di liberazione, in un'area ideale ove gli fosse dato di acquisire quella realtà di spazio aperto, in un'evasione non di fuga ma di avanscoperta, che l'esperienza dei poeti barocchi esclude invece dal raggio della sua mente, delle sue opere. La scienza, anche come sacra curiosità, doveva implicare un significato, spaziale e temporale, liberatorio. Ed è qui che ci si accorge della occasione non raccolta, del difetto di energia critica che caratterizza, negli scrittori, la relazione con gli esperimenti della scienza coeva. Libertà nello spazio: è facile intuirne la dimensione e la portata eventuale, se pensiamo a Galileo (coetaneo, quasi esattamente, del Marino) e alla sua scuola: libertà, anche, di conquistarsi una nuova nozione della trascendenza, in cui finalmente si placasse quell'acre contraddittorietà, che pareva eterna, di finito e Infinito, di terreno e celeste; e si ponesse invece (nonostante quel « sentimento del limite », che sempre « accompagna lo scienziato barocco » <sup>(3)</sup>, « talvolta sopraggiunto da un senso di sconcerto, dalla disperazione di poter mai penetrare nel segreto della natura » <sup>(4)</sup>) col Torricelli e con le due lezioni *Della leggerezza*, ad esempio, « una visione del mondo aperta, impostata su linee divergenti, rapita in un movimento centrifugo, dilatata verso l'infinito » <sup>(5)</sup>. Daniello Bartoli, seppure rimanga in ogni circostanza « un artista con tutti gli egoismi e i rapimenti » <sup>(6)</sup>, riesce in qualche modo a connettere armonicamente scienza e fede, quando nella « infinita articolazione del reale » <sup>(7)</sup> scorge ovunque la « machina » e interpreta il relativismo prospettico modernamente, osservando che « chi

<sup>(1)</sup> Cfr. ANCeschi: *Barocco e Novecento*, cit.: « ...per Bartoli, appoggiandoci, del resto, sull'autorità di certe brevi, laconiche formule, estratte con qualche sforzo dal contesto, ed allargando un poco il senso storico delle parole in accezioni più care alle moderne estetiche, accenneremo forse, con alcuni, ad una dottrina la cui regola ultima è quella *naturalezza* che non deve parere "lavorata, ma nata da sé", quasi espressione pura ed immediata dell'anima? » (*La poetica del Bartoli*, cit., p. 45).

<sup>(2)</sup> E rammenteremo, ma solo a titolo esemplificativo, due punti estremi: la felice raccolta di ENRICO FALQUI, in due volumi, *Antologia della prosa scientifica italiana del '600* (Firenze, Vallecchi 1943); e i recentissimi *Scienziati del Seicento*, scelti col massimo rigore da MARIA LUISA ALTIERI BIAGI (Milano, Rizzoli 1968).

<sup>(3)</sup> *La prosa scientifica* (1964), GB 428.

<sup>(4)</sup> Idem, 425-426.

<sup>(5)</sup> Idem, 438-439.

<sup>(6)</sup> ANCeschi: *La poetica del Bartoli*, cit., in *Barocco e Novecento*, cit., p. 49.

<sup>(7)</sup> *La prosa scientifica*, cit., GB 418.

bene intende quel che ha dentro di sé la piccolissima sfera d'un occhio, vi trova più da stupire che nel grandissimo cerchio de' cieli; e nel globo d'un pomo vede un lavoro di più misterioso artificio che nel corpo del sole » <sup>(1)</sup>: tutto entro un universo fabbricato da una « divinità ingegnara », secondo una tipica definizione da gesuita aggiornato e così calzante nella sua scelta sintesi binomica.

La « divinità ingegnara » è, in termini, la combinazione di due elementi, teologico e scientifico: e, più che profanazione del sacro, è consacrazione della scienza. Ma anche nel magnifico Bartoli si tratta di un'espressione arrischiata — per ciò che, lo vedremo adesso, implica effettivamente — all'orlo di un piacere contemplativo, estraneo alla passione dell'indagine scientifica. Quel che nel Bartoli si configura ancora come interno equilibrio, accordata proporzione di spazi qual è quella tra il pomo e il sole, può mutarsi (e nella media dei casi letterari si muta davvero) in una visione della scienza come pura meraviglia, o mero elemento additivo alla perfettibile serie delle sensazioni di stupore seicentesco. E mentre, nell'entusiasmo di una scoperta scientifica, vibra la « meraviglia di un Galileo, quando il 30 gennaio 1610 annuncia al ministro del Granduca, Belisario Vinta, la scoperta dei satelliti di Giove » <sup>(2)</sup>, altrove si vedranno o la meraviglia del « mago » Della Porta, la quale « si pone (...) come il proposito dell'indagine, invece di diventarne (...) l'inevitabile conseguenza » <sup>(3)</sup>, oppure un'altra, più diffusa e ostentata, meraviglia: quella fastosa ed emblematica che il Marino teorizza e trasmette alla schiera dei suoi epigoni: meraviglia percettibile « come emozione da provocarsi nel lettore » <sup>(4)</sup>, ma a volte, più positivamente, « spontanea », « emozione ingenua », goduta al cospetto della « profusione di cose belle e preziose, nuove e rare », in un senso « propizio al formarsi di un'aura poetica » <sup>(5)</sup>.

Non sembra dubbio, ora, che fra le cose « belle e preziose, nuove e rare », per un occhio che guardi religiosamente, come quello seicentesco, nessuna sia più splendida del corpo umano scrutato dal Malpighi e dal Bellini, o del corpo « naturale » esaminato dal Magalotti e dal Redi, o di quelli celesti che studiano il Rossetti, il Montanari, il Marchetti. Dove però una meraviglia strumentalmente concepita poteva indurre la letteratura di una epoca alla coscienza del rapporto strutturale e finalistico tra corpi umani, naturali e celesti — rapporto mirabilmente armonico, sì, ma nella specifica prospettiva di una convergenza e concentricità di funzioni (la prospettiva dell'Essere, della Trascendenza, ma da intendere con fiducia nuova) —, qui ecco invece il ristagno dell'intelligenza letteraria, la stasi nell'abito vizioso ed impuro che impedisce alla coltivata « purezza » dell'artista quello scatto, o scarto di costume, che trasformerebbe la meraviglia in un mezzo capace di fornirgli la dimensione

---

<sup>(1)</sup> Idem, 467.

<sup>(2)</sup> Idem, 421.

<sup>(3)</sup> Idem, ibidem.

<sup>(4)</sup> *Introduzione al Marino*, cit., GB 54.

<sup>(5)</sup> Idem, 55.

di spazio aperto (benché misurabile secondo i criteri della scienza rinnovata) che ogni corpo — celeste naturale terreno — implica nella sua stessa norma vitale. *Chiede*, anzi, d'esser misurato, il corpo, in un gesto che drammatizzi, nell'indagine del particolare, l'universalità tramontata dell'uomo centrico di Leonardo. Così, anche oltre la metà del secolo, la relazione col mirabile scientifico mantiene nella lirica un tono esterno d'enfaticità; oppure (e ne diamo sotto un esempio del Gaudiosi) la scena miracolosa viene da un repertorio differente, da una Scrittura che è ormai una specie di mitologia. Il prodigio, allora, evocato in attitudine estatica, non ha altro movimento se non quello dell'apparato verbale o strofico; ma non in questi termini metrici la lirica barocca necessitava di moto e di spazio: il nodo era ideologico e, se si preferisce, di comportamento. Questo è dunque il *Bacio di Giuda*:

*Spira il Verbo umanato aura celeste,  
spirti di paradiso; e Giuda spira  
turbini di nequizia e fiati d'ira,  
aneliti infernali, Euri di peste.*

*E pur s'inclina, e pur Giesù da queste  
labbra lascia baciarsi, e non s'adira.  
L'appella amico, e senza sdegno mira  
quelle luci esecrabili e moleste.*

*Ben crederò ch'ogni motor superno,  
per l'immenso stupor fatto di gelo,  
tralasciasse in quel punto il moto eterno.*

*Sofferenza del cielo, ardir d'Averno!  
Si solleva l'inferno e bacia il cielo,  
s'inclina il cielo a ribaciar l'inferno <sup>(1)</sup>.*

L'altra evasione auspicabile per questa lirica, in una eventualità di fertile collegamento con l'etica e l'opera della scienza contemporanea, l'accennavo, avrebbe comportato la scoperta di una libertà nel tempo. Anche in tal caso, libertà come misura (mentre l'abnorme seicentesco, al contrario, è generato da un senso costrittivo e repressivo della misura, in qualsiasi zona): pertanto il problema, l'occasione da raccogliere — certo, la più difficile — era di allevare nella poesia una vena di storicità, una profonda coscienza del tempo, quale non è ovviamente nella gradevole modulazione « eroica » o « pindarica » di un Chiabrera <sup>(2)</sup>. Una storicità, è comprensibile nell'ipotesi, del tutto dissociata dalla consuetudine

<sup>(1)</sup> GM 460.

<sup>(2)</sup> « ...in una storia della letteratura concepita come storia della civiltà letteraria il Chiabrera avrà sempre il suo posto significativo. Egli apparirà quale un audace e fecondo sperimentatore di nuovi ritmi formali, a quel modo che il suo contemporaneo Marino si presenta come un arrischiato e fortunato ricercatore di inesplorati luoghi immaginativi, di contenuti non più uditi » (*Gabriello Chiabrera poeta barocco*, 1952-53, GB 142). Ma non sembra che la ricostruzione gettiana di un ritratto ideale e culturale del Chiabrera riesca davvero a fare della sua un'esperienza creativa complementare di quella del Marino, tanto più povero risulta in conclusione il raggio inventivo, e dunque comunicativo, del savonese.

cortigiana ed encomiastica, che resta un'area tematica di contatto fra il barocco e i suoi precedenti cronologici. Come lo sviluppo della scienza amplia la nozione temporale (si pensi appena all'immagine misteriosa, ma non più incommensurabile, dell'« anno luce », con la complessità articolata in cui si fraziona), la poesia si sarebbe esaltata riuscendo a rendere, in parola, il passo dell'evoluzione psicologica di qualche personaggio di tormentata esemplarità. Avrebbe così illuminato il senso di una mobilità spirituale in rapporto alla mobilità dei tempi, con quegli esiti di rivelazione radicale che contano tanto più delle repliche ad effetto di una meraviglia categorialmente concepita.

Fra tutte le imprese che si propongono di ritrarre il « personaggio », la più affollata è la *Galeria* del Marino, che riassume in anticipo la sostanziale carenza del « ritratto storico » barocco. O manca una reinvenzione individuale (Elisabetta d'Inghilterra, « sacrilega e profana/anglica Iezabel » <sup>(1)</sup>, o Lutero, « Volpe malvagia », « lupo fellow », « immondo corvo » e « perfida iena » <sup>(2)</sup>) da parte del poeta, che si appiattisce in un futile ossequio al giudizio del più acre cattolicesimo postridentino; oppure — ed è un dato sintomatico di aristocratica affinità — più felici e vissuti usciranno i ritratti di artisti: di Saffo <sup>(3)</sup> e, specialmente, del Caravaggio:

*Fecer crudel congiura,  
Michele, a' danni tuoi Morte e Natura:  
questa restar temea  
da la tua mano in ogni imagin vinta,  
ch'era da te creata e non dipinta;  
quella di sdegno ardea  
perché con larga usura  
quante la falce sua genti struggea,  
tante il pennello tuo ne rifacea* <sup>(4)</sup>.

È un movimento che non si propaga al di fuori della cassa di risonanza di una psiche isolata: la sfida mariniano-caravaggesca alla Morte, cioè al tempo che incarcera e consuma, secondo la visione più diffusa in clima barocco, è una sfida separata dalla storia, esclusa da un rapporto col presente, col tempo che fluisce e di cui — tranne la predetta concezione di entità che corrode i fasti e punisce gli orgogli umani — la lirica seicentesca non ha quello che si dice un vero e proprio « sentimento », il quale implicherebbe una dinamica inesauribile. D'altro canto, in uno scienziato come Lorenzo Bellini, poniamo, questo « sen-

<sup>(1)</sup> FM 600.

<sup>(2)</sup> FM 588.

<sup>(3)</sup> FM 594.

<sup>(4)</sup> FM 601.

timento » si svela, del tempo in lui fremente « la coscienza sofferta del suo battito infinito », e in una molecolare palpitazione di riflessi il minuto appare « una somma inesauribile di istanti impercettibili fra i quali non è concesso ammettere alcuna discontinuità » <sup>(1)</sup>. E il Caravaggio che, nel Marino, « rifà » con avanzo le creature distrutte dalla morte, è assai distante, allora, anche dal « savio » del Bartoli, il quale, « ricreandosi », a sua volta « ricrea », con positiva e comunicante fiducia <sup>(2)</sup>.

Perciò, caduta l'occasione di una libertà nel tempo, attuabile in un significato di scansione storica, l'accento più drammatico e più moralmente necessitato dell'esperienza poetica barocca vibra sotto il segno della contraddizione adialettica. E mentre dall'immagine del tempo come disfacimento materico si fa strada l'idea di una disfatta irreparabile dello spirito (è del Gaudiosi, ancora, il sonetto *Sotto rigida sferza*, che include un'apostrofe alla « natura infedel », caramente profetica di altra e maggior Musa <sup>(3)</sup>), predomina lo svolgimento tematico per campi antitetici non conciliabili. Nel Lubrano la scienza è antifede, e vale il reciproco: il piacere illusivo dei sensi si fa subito patimento alla ragione <sup>(4)</sup>; l'illusione della libertà, di una pista aperta si conclude in tragedia e morte, in quel capolavoro parabolico che è il sonetto *Caccia di lepri su la pesta delle nevi del verno*:

*Animati tremori, errano stanche  
le lepri al verno entro le spiagge alpine,  
e col tenero piè scuotono le brine  
onde a l'usato cibo esca non manche.  
Ma con frodi di giel le vie più franche  
fermano i passi a lusingar rapine.  
Mal sicura innocenza! hai per confine  
sempre nera la tomba a l'orme bianche.  
Ecco latran le selve, arde Melampo,  
tuonano i corni, e a le tradite prede  
si fa carcere il suol, la fuga inciampo.  
L'insidie de la terra or chi non vede!  
È sentier di periglio ogni suo scampo:  
e dove ha più candor, manca di fede* <sup>(5)</sup>.

Chi aveva predisposto fin da principio la lirica barocca a questo pessimismo di antitesi integrale, gradualmente trasformandolo da intenzionale in spontaneo, era stato il Marino

<sup>(1)</sup> *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*, FM 596.

<sup>(2)</sup> *La prosa scientifica*, cit., GB 458.

<sup>(3)</sup> Idem, 468.

<sup>(4)</sup> *Che quando l'uomo comincia a sapere gli manca la vita*: questa, la didascalia introduttiva, in GM 459.

<sup>(5)</sup> GM 413.

stesso, scrivendo una volta di sé, al massimo d'interiorizzazione consentitagli, nel suggerire le qualità e la materia per un suo ritratto a Bartolomeo Schedoni:

*Togli il rigor del gelo e de l'arsura,  
e l'orror de la notte ombrosa e bruna  
e 'l pallor de la morte insieme aduna;  
fanne, se far si può, strania mistura;  
prendi quant'ha la regione oscura  
pene e tenebre eterne ad una ad una,  
quant'ha d'amaro Amor, di reo Fortuna,  
d'imperfetto e di misero Natura;  
scegli il tòsco de l'idre, accogli poi  
de le Sirti le spume, e temprà e trita  
con sospiri e con pianti i color tuoi.  
Così, Schidon, verace e non mentita  
farai l'imagin mia. Ma, se tu vuoi  
farla viva parer, non le dar vita <sup>(1)</sup>.*

Qui realmente, nel recinto angoscioso d'una cornice di lusso, era già il « verace » emblema mentale del barocco lirico italiano. La « strania mistura », suggerita da artista ad artista, mentre non si amalgama nell'unità di figura che giaceva nel proposito di partenza, arriva però a suggellare — nel vistoso bisticcio della clausola — quella patetica specie di eroismo oggettivo che qualifica la nostra poesia seicentesca. Costretta a ruotare in una tragica bipolarità, vita-morte, cresceva in un'ossessione che non le consentiva — perdurando la tipica fragilità di un costume letterario tradizionale — l'energia sufficiente a liberarsi verso la scoperta di più ariose misure: di un più mobile spazio psicologico, di una più attiva coscienza del tempo storico.

---

<sup>(1)</sup> *Sopra il proprio ritratto per mano di Bartolomeo Schidon, FM 596-597.*