

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE COMPARATE, MODERNE E
POSTCOLONIALI

Ciclo 25

Settore Concorsuale di afferenza: 10 / F4 (Critica letteraria e Letterature
Comparate)

Settore Scientifico disciplinare: L – FIL – LET / 14

Gadda neobarocco.
Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco
moderno.

Presentata da: Marcos Rico Domínguez

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. ssa Silvia Albertazzi

Prof. Ferdinando Amigoni

Esame finale anno 2013

Gadda neobarocco.

Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno

INDICE

Introduzione

Capitolo 1 – Il Barocco: dalla rivalutazione al canone

- 1.1 Il ritorno del Barocco
- 1.2 «Barocco»: dalla parola al concetto
- 1.3 Attualità del Barocco: dal concetto al canone

Capitolo 2 – Barocco e Neobarocco

- 2.1 Neobarocco: Nuovo Barocco
- 2.2 *Pli selon pli*: la nuova armonia della piega infinita
- 2.3 L'attualità sovversiva del Nuovo Barocco
- 2.4 Neobarocco: una modernità *altra*

Capitolo 3 – L'allegoria moderna: Gadda e il Barocco

- 3.1 Il paradigma barocco: dall'allegoria barocca all'allegoria moderna
- 3.2 Apologia del Barocco: il mondo è barocco
- 3.3 I ripiegamenti della materia: la poetica neobarocca di Gadda
- 3.4 Dall'allegoria al groviglio

Capitolo 4 – La piega e l'eccesso: Gadda scrittore-traduttore neobarocco

- 4.1 *La verdad sospechosa*: Gadda traduttore del Barocco spagnolo
- 4.2 La piega e l'eccesso

Conclusioni

INTRODUZIONE

Nel primo capitolo **Il Barocco: dalla rivalutazione al canone** ricostruisco il percorso del Barocco lungo il Novecento, che va dal *ritorno* del Barocco alla sua *attualità* durante tutto il secolo scorso. Perché è nello specchio del Seicento che il Novecento si riconosce trovando nell'idea del Barocco le origini del moderno. Il Barocco si legge, si rilegge, come specchio della modernità: il Barocco diviene moderno, è il moderno. E sarà il proprio concetto di Barocco a creare un ponte tra i secoli e, allo stesso tempo, a creare uno sguardo nuovo. Questa rivalutazione del Barocco è parte della nuova esperienza estetica che accomuna scrittori e critici quali (per nominarne solo alcuni) Reyes, Borges, Neruda, Eliot, Ungaretti, Gadda. Si passa dalla riabilitazione alla canonizzazione del Barocco.

La rivalutazione del Barocco, censurato dall'estetica classicistica, ha un inizio vero e proprio nel libro *Renaissance und Barock* (1888) di Heinrich Wölfflin: opera fondamentale per lo studio dell'arte barocca, in cui, appunto, si legge il Barocco come espressione del divenire e dell'instabilità. Importante soprattutto è l'estensione del concetto di Barocco, sinora quasi esclusivamente usato in accezione negativa ristretta alle arti figurative, anche al campo della letteratura e della musica. A riguardo può vedersi l'influsso di Nietzsche, il quale in *Umano troppo umano* (1886), collega la musica al Barocco, inteso come principio dionisiaco dell'ebbrezza e del delirio. È importante vedere come Nietzsche riconosce già nel Barocco i suoi tratti deliranti delineati da un brusco alternarsi delle emozioni e sotto l'effetto dell'esaltazione fatta di luce e d'ombra. Nietzsche legge nel Barocco già un segno del moderno, in cui la forma diventa vitalità delle emozioni e

intensità dell'autorappresentazione. La modernità diventa così il luogo delle emozioni, dell'irregolarità, della passione radicale che abbandona il senso della misura.

Wölfflin, inserendosi nella scia della grande lezione di Burckhardt e di Nietzsche, fonda una nuova concezione del Barocco come categoria assoluta di arte, non più degenerata rispetto al Classico, ma da questo discendente: contrapposta l'una all'altra, tutta la storia dell'arte, sembra vivere tra questi due poli formali, in cui si sentono echi non tanto lontani della nozione nietzscheana di arte apollinea e dionisiaca. E nella revisione critica delle sue teorie, uscita nel 1915 sotto il nome di *Concetti Fondamentali della Storia dell'Arte*, la nozione di Barocco diventa "concetto fondamentale" di categoria assoluta, e polo ineliminabile, contrapposto con eguale dignità al Classico, della vita dell'arte. Il Barocco viene elevato a vera e propria categoria estetica, atemporale e in eterna dialettica con il Classico.

E, finalmente, con il *Dramma barocco tedesco* (1928) di Walter Benjamin si afferma pienamente l'autonomia del Barocco: mettendo in primo piano, nell'analogia profonda tra questo e Novecento, il tempo presente del Barocco.

Si è tracciata così in questo capitolo l'idea del Barocco come categoria metatemporale, costante storica e universale, che assume un'inedita estensione temporale e spaziale: si tratta appunto della tesi condivisa dai rivalutatori della permanenza del Barocco nell'evoluzione dello spirito e delle forme artistiche, da Wölfflin a D'Ors, da Curtius a Focillon. Questo ritorno al Barocco occupa il centro della riflessione estetica e filosofica non solo europea, ma anche, e in particolar modo, latinoamericana.

E in questa rilettura del Barocco anche Carlo Emilio Gadda riscopre la sua attualità, in quell'atmosfera del

neobarocco europeo tra gli anni Venti e Trenta che è un tempo travolto, corroso dalla crisi, segnato da una coscienza tormentosa di essa. E questo Novecento, nel ritorno del Barocco, diventerà, da lì a poco, il tempo del Neobarocco. Sotto il segno e la luce del Caravaggio s'illumina il linguaggio di Gadda in convergenza con la rivalutazione della pittura secentesca degli studi di Roberto Longhi. Al Caravaggio, il "grande ed inarrivabile maestro", Gadda dedica il *Cahier d'étude del Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924). Ed è soltanto l'inizio d'un viaggio di riconoscimento verso il Barocco e la «baroccaggine» del reale, che segnerà profondamente la lingua e lo stile gaddiani e che negli anni successivi troverà nel suo disincanto tutto moderno, prossimo al *desengaño* del barocco spagnolo del Siglo de Oro, uno dei tratti più originali e significativi del neobarocco gaddiano.

Nel secondo capitolo: **Barocco e Neobarocco** mi sono occupato della storia del concetto di Neobarocco, che nasce appunto dalla riflessione sul Barocco lungo tutto il Novecento. Riflessione che è stata anche una rivendicazione, a livello estetico, ma non solo, di una *attualità* o contemporaneità del Barocco, che accomuna tutta la riflessione sulla scoperta della cultura di un secolo, da Wölfflin a Benjamin, da Riegl a Aneschi. Si tratta anche di un rapporto fra Barocco storico e Neobarocco: se la stessa rivalutazione e riscoperta dell'arte del XVII secolo, dalla fine dell'Ottocento e lungo tutto il Novecento, ha coinciso con la sua costruzione terminologica ed ermeneutica, di questa nuova categoria è lo stesso approccio intellettuale contemporaneo che può definirsi, nella più ampia accezione, «neobarocco». Insomma, siamo noi, che assumendoci la responsabilità di inventare retrospettivamente il Barocco, non possiamo non dirci neo-barocchi.

Il termine neo-barocco rimanda così al processo attraverso il quale una denominazione stilistica si sottopone ad un *surplus* semantico che la particella “neo” inevitabilmente avrebbe portato con sé. La particolarità semantica del caso “neobarocco” risiede, tuttavia, nella stretta corrispondenza che intrattiene con la sua radice “barocco” e soprattutto con l’evoluzione concettuale che a questa parola è stata riservata.

Dalla riflessione sul Barocco del secolo XX è scaturita, per filiazione diretta una sul Neobarocco, che ha contribuito, da una parte a specificare i termini di barocco come concetto storico, e dall’altra a ripensare alle varie modalità di ritorno del Barocco nel ‘900, ossia la possibilità che esista un “Barocco moderno”.

Ed è così che sotto il nome di ritorno del Barocco ci appare davanti agli occhi quel vasto e complesso fenomeno riscontrabile simultaneamente in diversi settori e in diversi livelli della vita letteraria e culturale, che nel sorgere di tutta quella ricerca e riflessione sul Barocco in quanto fenomeno storico, sfocia in una nuova teorizzazione del secolo XVII, facendo da contrappunto all’esistenza di una produzione artistica sotto il segno dell’estetica barocca.

Ma non si pensi in termini di pura causalità: così come lo studio storico, filologico, archeologico del ‘600 può far da sfondo critico agli interessi dell’artista (e dello scrittore, in particolare), come a grandi linee, è stato il caso di Sarduy, anche la pratica estetica non svolge soltanto un ruolo anticipatore rispetto a ogni teorizzazione, ma può spingere verso la ricerca erudito-scientifica di una tradizione, tanto più come quella secentista, sconosciuta o dimenticata.

È stata parte fondamentale della mia ricerca l'opera di Gilles Deleuze: *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988). Nella sua proposta di Barocco, che rimanda non a un'essenza, ma piuttosto a una funzione, a un tratto distintivo, rappresentato dalla piega che si piega, che si produce all'infinito, viene riconosciuta una carica concettuale liberatrice, che per la sua radicalità, perviene a una risemantizzazione dello stesso Neobarocco in quanto neo-leibnizianesimo. Sotto l'egida del filosofo della *Teodicea*, Deleuze, infatti, tenta di mostrare, attraverso il concetto di *pli*, l'esistenza di una «linea barocca che passerebbe esattamente attraverso la piega e che potrebbe riunire architetti, filosofi, pittori, musicisti e poeti». Come Leibniz ci ha insegnato a piegare e a dispiegare nel '600, e come il Barocco ha portato questa operazione all'infinito, così per noi uomini moderni il problema è analogo: tenuto conto delle nuove maniere di piegare «rimaniamo sempre leibniziani perché si tratta comunque di piegare, dispiegare, ripiegare». Deleuze crede al Barocco come a una transizione, per cui giacché la ragione classica è crollata sotto i colpi inferti da divergenze, incompressibilità, disaccordi, dissonanze, esso diventa –paradossalmente– l'ultimo tentativo di ricostituirla una, «suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle incompressibilità altrettante frontiere tra i mondi». Il Barocco è già la crisi della ragione teleologica, la sua missione tragica consiste appunto nel ricostruire quello che sta crollando. La soluzione barocca che passava attraverso gli accordi non è più praticabile oggi, nel “caosmos” del nostro tempo: sarà l'avvento del Neobarocco, di un vero e proprio Nuovo Barocco, a permettere di pensare non più in termini di armonia prestabilita, ma di serialismo in cui «se gli armonici perdono ogni privilegio di rango, non soltanto le dissonanze non devono più essere “risolte”, ma le divergenze

possono essere affermate, in serie che sfuggono alla scala diatonica e dove ogni tonalità si dissolve». Sospesa tra epistemologia e arte, la definizione di Neobarocco è parimenti una sfida (non solo nominalista) a cogliere il carattere della nostra epoca e dei suoi residui artistici, e soprattutto una rivendicazione forte della possibilità concettuale del barocco di sospendere ogni linearità temporale passato-presente-futuro.

Nel terzo capitolo, **L'allegoria moderna: Gadda e il Barocco**, ho letto l'opera di Gadda in relazione al Barocco, perché è sotto il concetto di allegoria moderna che può capirsi pienamente il rapporto di Gadda col Barocco, così come l'intera opera gaddiana sotto il paradigma neobarocco. Due sono i punti centrali: il problema della rappresentazione e il concetto di allegoria moderna che sarebbe la cifra estetica del neobarocco gaddiano. Cioè, sotto il concetto di allegoria moderna potrebbe non solo leggersi e interpretare ma soprattutto realizzarsi e manifestarsi tutto l'universo barocco di Gadda. E in questa configurazione che è forma e origine, c'è anche la propria lettura e interpretazione del barocco da parte di Gadda rientrando così pienamente nel canone allegorico barocco: nel paradigma del neobarocco.

La mia scelta metodologica, la mia lettura, è stata quella di addentrarsi nell'universo di Gadda, perdendosi anche, per capire da dentro il barocco dei suoi testi e il mondo da lui stesso chiamato barocco. Questo modo o metodo di procedere è anche una contemplazione e una constatazione del barocco gaddiano. Entrare dentro lo spazio letterario e indugiare lì. Interrogare le tracce disperse del barocco in Gadda significa anche perdersi, sviluppando altri percorsi e creando altre connessioni.

Parto della concezione della storia, proposta da Benjamin, in cui ogni epoca sogna l'età successiva. Si tratta di

un'immagine dialettica, portatrice di una costellazione temporale in cui l'arcaico s'intreccia al moderno. È la stessa coscienza della crisi che determina l'intensità, cioè, la visibilità dell'immagine. Lo sguardo di Benjamin privilegia e fa emergere un'archeologia della modernità nei suoi momenti catastrofici e nelle sue svolte decisive: il Seicento barocco, l'Ottocento di Baudelaire, l'avanguardia letteraria del Novecento. Ed è in quei momenti storici – e la resistenza del Barocco è folgorante! – che l'allegoria testimonia la presenza, secondo Benjamin, di una storia “altra” e saturnina. Benjamin rivaluta così l'allegoria come scrittura, come principio di un'estetica della modernità, in cui ritorna un passato non compreso. Ed è proprio da questo concetto, l'allegoria come scrittura, che la mia ricerca parte verso la lettura e l'interpretazione del barocco o neobarocco gaddiano. Così, possiamo leggere quel “passato non compreso”, cioè il Barocco, attraverso una delle sue “attualizzazioni” più intense e meravigliose. È una lettura che instaura anche un rapporto dialettico col Barocco: leggere il presente dal passato per capire meglio il presente e anche il passato stesso.

Attraverso il percorso archeologico trattato nei capitoli precedenti, dal ritorno e rivalutazione del barocco in ambito novecentesco alle diverse letture e interpretazioni del barocco nella modernità, viene fuori una profondità di diversi tempi e ritmi, direi contrappuntistica oppure barocca, di ciò che è stato dimenticato. Ed ecco che si capisce meglio la potenza dell'allegoria, la forza, la luce che getta nell'ombra. Ogni allegoria è allegoria d'oblio. Il suo vero significato è stato dimenticato: è lì che l'allegoria rinasce: dall'oblio, dall'assenza, dal vuoto, per poter riempire di sensi il mondo. L'allegoria barocca coglie l'incompiutezza e la precarietà della bella *physis* sensibile.

Sarà attraverso l'allegoria che il proprio Barocco verrà alla luce, grazie all'immagine dialettica dello stesso periodo. E sarà questa lettura che ci ha portato verso il barocco di Gadda: verso la pluralità di linguaggi della sua opera che è una costellazione di un furore neobarocco. Le *immagini dialettiche* compaiono e divengono interpretabili soltanto in quei momenti di crisi in cui "si compenetrano il nuovo e l'antico", momenti che sono intervalli della modernità. Così, l'allegoria moderna al ricomparire nel nostro tempo riesce a cogliere quell'eccesso della storia, quell'eccesso che è il Barocco stesso, prima nella forma di ritorno e subito dopo nella forma presente, cioè nel Neobarocco.

Il quarto e ultimo capitolo, **La piega e l'eccesso: Gadda scrittore-traduttore neobarocco**, è un altro capitolo sulla poetica di Gadda, attraverso l'esempio magnifico delle sue traduzioni del Barocco spagnolo. Le traduzioni sono un ulteriore aspetto del rapporto di Gadda col Barocco che nelle sue mani diventano testi assolutamente gaddiani: sono un'altra piega all'interno della sua scrittura, dentro di quel continuo ripiegarsi all'infinito che è la sua opera. Possono leggersi come una riscrittura del Barocco, come la piega e l'eccesso della propria scrittura neobarocca di Gadda. Gadda piega, come i più grandi artisti del Barocco, la materia, ma anche l'anima, in un lavoro continuo in cui i materiali si piegano, ripiegano, dispiegano.

Gadda traduce tre opere del Barocco spagnolo, del "Siglo de oro", dal "estupendo idioma" che lui tanto amava: *El mundo por de dentro (Il mondo com'è)* di Francisco de Quevedo, *La peregrinación sabia (Il viaggio di saggezza)* di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo e *La verdad sospechosa (La verità sospetta)* di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Gadda sceglie tre opere che ritraggono meravigliosamente in ogni piega e in

ogni tratto il mondo barocco della società spagnola del Seicento. Bisogna dire anche che queste opere tradotte ricordano, per la loro forma frammentaria e breve, molte delle strutture narrative gaddiane, così come i temi e i motivi si ripetono in variazioni nuove, cioè neobarocche, nella propria opera di Gadda attraverso un lavoro di riscrittura del Barocco che riprende, appunto, i temi e i motivi.

Si tratta di una lettura qualitativa del testo che aggiunge qualcosa che enfatizza e che, allo stesso tempo, crea qualcosa di nuovo, qualcosa gaddiano, ad esempio, l'uso della punteggiatura. Il suo modo di tradurre ha in comune con la sua stessa scrittura l'eccesso e la piega.

Il testo della traduzione si corporizza divenendo ancora più reale: accresce dal punto di vista lessicale, morfologico e semantico e si piega su se stesso numerose volte sia dal punto di vista sintattico che strutturale, proprio perché estremamente ricco di materia: nuovi significati vengono così aggiunti. Sulla struttura, sullo scheletro, sull'impalcatura dei testi barocchi del Seicento spagnolo, Gadda aggiunge piegando la materia letteraria come nessuno meglio di lui sa fare. Per poter piegare la materia, abbiamo bisogno di materia, come ci insegna il Barocco.

Il lavoro di Gadda è un lavoro di ri-creazione, di riscrittura, egli inventa un testo nuovo dall'originale, che permette di essere manipolato tramite aggiunte e variazioni. Gadda non solo riproduce la realtà nei minimi particolari, ma riesce anche a cambiarla, per questo calca la mano: il traduttore-scrittore non riesce a trattenersi davanti ad un testo e riprodurlo in maniera fedele trasponendolo alla sua lingua, è come se per Gadda entrare in contatto con quella determinata realtà dei testi, (letteraria, linguistica, storica, culturale), cioè arrivare a conoscerla, prevedesse un

cambiamento, attraverso un rapporto dialettico, tra soggetto e oggetto, della realtà stessa. Ed ecco perché i testi tradotti di Gadda sono diventati altri, nuovi testi: è la risposta dello scrittore-traduttore-interprete al Barocco spagnolo.

Le tre traduzioni si rivelano come parte della forza generativa della sua scrittura che è un inventare, in un creare continuo, la realtà, cogliendo mediante le parole, la verità multiforme e sfuggente delle cose. Il meraviglioso incontro fra Carlo Emilio Gadda e il “Siglo de oro” spagnolo, attraverso i tre autori di quello splendente universo barocco (Quevedo, Salas Barbadillo, Ruiz de Alarcón) è un vero dialogo, una vera riscrittura neobarocca di quelle opere.

Capitolo 1

Il Barocco: dalla rivalutazione al canone

1.1 Il ritorno al Barocco

Il ritorno al Barocco nei primi decenni del Novecento si inserisce in quel dialogo dialettico tra invenzione e tradizione con cui si apre il secolo. Alle avanguardie letterarie e artistiche risponde il nuovo classicismo del *rappel à l'ordre* nell'immediato dopoguerra degli anni Venti. Il Novecento si riconosce nello specchio del Seicento trovando nell'idea del Barocco le origini del moderno: il Barocco diviene lo specchio della modernità. Da una parte, la nozione di Barocco crea un ponte tra il Novecento e il Seicento:

proprio in quanto creazione del nostro tempo, legata alle aspirazioni della nostra arte e della nostra poesia, la nozione di Barocco si prestava a gettare un ponte tra il XX e il XVII secolo, a ricondurre verso di noi quell'arcipelago che si allontanava¹.

Dall'altra parte, la scoperta del Barocco crea allo stesso tempo uno sguardo nuovo: "Un brivido nuovo percorse la nostra esperienza estetica"². T. S. Eliot rilegge i poeti metafisici inglesi, inserendosi a sua volta, nella loro tradizione; i poeti spagnoli della generazione del '27 tornano a Góngora, come anche prima gli scrittori e critici quali il messicano Alfonso Reyes e l'argentino Jorge Luis Borges. Walter Benjamin pubblica nel 1928 il *Dramma barocco tedesco* dove si afferma l'autonomia del Barocco. L'analogia profonda tra Barocco e

¹ J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Il Mulino, Bologna, 1985, p.311.

² Ibid., p. 309.

Novecento mette in primo piano l'attualità della nozione del barocco:

Ci sono buone ragioni per credere che la nozione di Barocco e le idee che ad essa son connesse si presentino alla mente contemporanea con una forza straordinariamente attiva e, direi, affascinante. [...] C'è un frequente avvicinarsi degli uomini del Novecento alle opere del Seicento, e c'è il richiamo, così frequente nei maggiori poeti e critici contemporanei, a scoprire la verità della poesia del Seicento, quello splendido figurare metafore infinite e apertissime che fu modo di conoscenza proprio del secolo. Il Novecento ha avuto per certi aspetti esperienze analoghe: e c'è da pensare che tutte queste constatazioni vadano intese, appunto, entro l'ambito di uno stato di profonda e segreta relazione tra il Seicento e il Novecento.³

La profonda analogia che lega il Novecento al Seicento è frutto della nuova lettura del Barocco: nel Barocco ci sono le premesse della condizione contemporanea, c'è la modernità che nasce dallo sconvolgimento ideologico della civiltà e della cultura del Seicento.

Bisogna dire che questo ritorno al barocco ha la sua origine molto prima, a metà dell'Ottocento, quando si afferma per la prima volta la modernità del barocco che, appunto, già i poeti decadenti avevano rivalutato per la lezione stilistica e retorica, ma anche per motivi spirituali: "Tale recupero si inaugura con Baudelaire, il quale nella nota a *Franciscae meae laudes* (1857) formulava un'equazione precisa tra l'arte di decadenza e il barocco, in aperta polemica con l'estetica classicistica"⁴. Il decadentismo sarà, appunto, verso la fine dell'Ottocento, un passaggio decisivo nella rivalutazione del

³ Cfr. Luciano Anceschi, *Idea del Barocco*, in Id., *Barocco e Novecento*, pp. 19 – 20.

⁴ D. Baroncini, *Ritorno al barocco in Ungaretti barocco*, p. 36. Su Baudelaire e il barocco cfr. P. Charpentrat, *Baudelaire et le baroque*, in "Nouvelle Revue Française", 14, 1959 e C. Buci-Glucksmann, *Lo spazio baudelairiano. Un barocco moderno*, in *La ragione barocca da Baudelaire a Benjamin*, 1992.

barocco. Questo recupero del barocco *fin de siècle* sarà una tendenza diffusa che arriverà fino all'inizio del Novecento stabilendo così forti rapporti di analogia tra barocchismo e decadentismo⁵:

L'evoluzione della sensibilità in direzione anticlassica si manifesta nel passaggio tra Ottocento e Novecento, con particolare evidenza nelle poetiche del decadentismo, da Baudelaire a Huysmans, in qualche modo anticipate da Nietzsche con l'intuizione del principio dionisiaco come ebbrezza e tensione in antitesi con l'imperturbabilità apollinea, insieme all'idea del barocco come un fenomeno naturale contraddistinto da un ricchissimo e urgente impulso formale⁶.

Nietzsche riscatta in *Umano troppo umano* lo stile barocco reinterpreandolo come manifestazione sovratemporale dello spirito:

Del resto, solo i male informati e i presuntuosi proveranno subito a questa parola un sentimento sprezzante [...] Poiché dai tempi della Grecia in poi c'è già stato molte volte uno stile barocco, nella poesia, nell'eloquenza, nella prosa, sia nella scultura che, com'è noto, nell'architettura – ogni volta questo stile, benché manchi della superiore nobiltà di quell'unica innocente, inconsapevole, vittoriosa perfezione, ha fatto bene anche a molti degli uomini migliori e più seri del suo tempo: per cui, come s'è detto, è presuntuoso giudicarlo senz'altro sprezzantemente; sebbene si possa dir fortunato ognuno il cui sentimento non sia da esso reso insensibile allo stile più puro e più grande⁷.

E così, questa revisione del concetto di barocco, censurato dall'estetica classicistica dell'Ottocento, è parte fondamentale

⁵ Cfr. G. Getto, *La cultura europea del tardo Ottocento e la nuova intelligenza dell'arte barocca*, in *Id.*, *La polemica sul Barocco*; R. Macchioni Jodi, *Il recupero del Barocco da Baudelaire a Wölfflin*, in *Id.*, *Barocco e Manierismo nel gusto otto-novecentesco*.

⁶ D. Baroncini, *op. cit.* pp. 19 – 20.

⁷ F. Nietzsche, *Dello stile barocco*, in *Id.*, *Umano troppo umano*, vol. II, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano, 1981, p. 56.

del riconoscimento del critico e storico dell'arte Heinrich Wölfflin che legge il barocco come espressione del divenire e dell'instabilità. *Renaissance und Barock* del 1888 è l'inizio vero e proprio della rivalutazione della specificità dell'arte barocca, vista questa non come mera degenerazione del Rinascimento, bensì come antitesi dell'equilibrio classico. Wölfflin, allievo di Jacob Burckhardt⁸ che nel suo *Cicerone* del 1855 dà alla parola "barocco" il suo significato moderno di stile di un secolo, cioè il Seicento, rileva il senso di continuità degli svolgimenti formali dal Rinascimento al Barocco: in quel trapasso, risiede il dissolversi di uno stile nell'altro⁹. Wölfflin, attraverso la sua nuova lettura delle forme artistiche del Seicento, riscontra un'evidente affinità tra il Barocco e la propria epoca. In *Rinascimento e Barocco* Wölfflin elabora il primo tentativo di estendere un concetto come quello di Barocco, sinora quasi esclusivamente in accezione negativa ristretta alle arti figurative, anche al campo della letteratura e della musica. E proprio attraverso la musica, Wölfflin intravede la possibilità di instaurare un rapporto di affinità fra la fine dell'Ottocento e il Barocco: uno slancio riconoscibile anche nella musica di Wagner e di Pierluigi di Palestrina¹⁰. È

⁸ Otto Kurz elenca le tappe di questo processo, perentoriamente stabilendo il ruolo fondamentale di Burckhardt nel mutamento semantico occorso alla parola «barocco»: «Nel 1866 esso era diventato un *terminus technicus* della storia dell'arte, verso il 1870 faceva parte del linguaggio in uso corrente, e nel 1898 Strygowsky affermava che la parola aveva cambiato di significato dal tempo di Jacob Burckhardt: esso non era più esclusivamente o quasi esclusivamente un termine di architettura, ma anche di scultura, di pittura e per altro non era più un peggiorativo, ma il nome serio di uno stile», in «Barocco: storia di una parola», *Lettere italiane*, ottobre-dicembre, 1960, p.431. Lo stesso Kurz, ricorda come lo storico svizzero, alla fine della vita, era diventato uno dei grandi ammiratori dello stile barocco, la cui adesione mai pubblica, era affidata alle lettere private: «il rispetto che mostro per lo stile barocco aumenta di giorno in giorno»; cfr. O.Kurz, «Barocco: Storia di un concetto», in Branca, V. (a cura di) *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Firenze, Sansoni, 1962, p.26.

⁹ Cfr. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* (tr. it. di L. Filippi), Firenze, Vallecchi, 1928, p. 5.

¹⁰ Cfr. *Id.*, p. 129: «Non si misconoscerà quanto appunto il nostro tempo sia affine al Barocco italiano – almeno in certi fenomeni. Sono gli stessi slanci personali quelli che costituiscono gli effetti di Riccardo Wagner. «Affogare – sprofondare – inconsapevole –

chiaro l'influsso di Nietzsche, il quale in *Umano troppo umano*, aveva collegato la musica al barocco inteso come principio dionisiaco dell'ebbrezza e del delirio:

La musica sentimentale nacque nel restaurato Cattolicesimo, dopo il Concilio tridentino, con Palestrina; questi portò a espressione musicale o moti di una profonda, risvegliata interiorità dello spirito; più tardi, con Bach, anche nel Protestantismo, in quanto approfondito e liberato dal suo originario carattere dogmatico fondamentale per opere di pietisti. Perché questo tipo di musica potesse nascere, fu necessario che di musica ci si occupasse così come si era fatto nell'epoca del Rinascimento e del Prerinascimento, in particolare in quel modo dotto e con quel gusto, in fondo scientifico, per i virtuosismi dell'armonia e dell'arte corale. D'altra parte, anche l'opera dovè precedere: in essa il profano dava a conoscere la sua protesta contro una musica fredda, diventata troppo dotta, e voleva dare una nuova anima a Polinnia. Senza questa trasformazione profondamente religiosa degli animi, senza gli accenti di un sentimento così intimamente commosso, la musica sarebbe rimasta dotta oppure operistica; lo spirito della Controriforma è lo spirito della musica moderna (il pietismo della musica di Bach è anch'esso, infatti, una specie di Controriforma). Così profondamente siamo indebitati verso la vita religiosa. La musica fu il *Controrinascimento* nel campo dell'arte; affine a essa è la tarda pittura del Murillo, e forse anche lo stile barocco: in ogni caso più che non l'architettura del Rinascimento e dell'antichità. E ancor oggi sarebbe lecito domandarsi: se la nostra musica moderna potesse muovere le pietre, le comporrebbe in un'architettura antica? Ne dubito molto. Poiché ciò che nella musica impera, la passione, il gusto degli stati d'animo esaltati e tesi, il voler diventare vivo a ogni costo, il brusco alternarsi delle emozioni, l'effetto fortemente rilevato di luce e d'ombra, il porre l'uno accanto all'altro l'estatico e l'ingenuo, tutto ciò ha già dominato una volta nelle arti figurative e ha già una volta creato nuove leggi di stile: ma non è stato né nell'antichità né nel periodo del Rinascimento¹¹.

suprema voluttà». Il suo stile musicale è uno stile genuinamente barocco, ed è significativo che egli ritorni proprio al Palestrina”.

¹¹ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano I*, in *Opere*, vol. IV, tomo VI (versioni di S. Giammetta e M. Montinari), Milano, Adelphi, 1997, pp. 151 – 152.

Nietzsche, in un altro paragrafo di *Umano troppo umano* parla anche dello stile barocco come un “fenomeno naturale”, una categoria trans-storica, destinata a ripetersi “molte volte nella poesia, nella prosa, nella scultura, nell’architettura”; uno stile cui pertiene “l’eloquenza delle forti passioni” e l’audacia estrema “nei mezzi e nelle intenzioni”.¹² Partendo da un discorso più ampio Nietzsche riesce a isolare, nella musica, un aspetto e un’origine della modernità.

La modernità diventa così il luogo delle emozioni, dell’irregolarità, della passione radicale che abbandona il senso della misura. Tutto questo non c’è stato né nell’antico, né nel Rinascimento. La classicità, di cui parlava Nietzsche, riassumendola poi nei due grandi concetti di “apollineo” e “dionisiaco”, non era di tipo hegeliano, cioè non era di tipo dialettico conciliato:

Era oppositiva, antiarmonizzante, lacerata. Il negativo non si smorza, le ferite, le lacerazioni, la barbarie sono lì davanti a noi. In questo modo la classicità ha un suo contrario tipicamente moderno.¹³

Nietzsche legge nel Barocco già un segno del moderno, “il Barocco è l’antiRinascimento, “perché la forma diventa vitalità delle emozioni, intensità dell’autorappresentazione”¹⁴. Un tempo fertile e disposto all’intelligenza del Barocco come categoria artistica, risulterà essere quella *fin de siècle*. In questo clima, inserendosi nella scia della grande lezione di Burckhardt e di Nietzsche, Wölfflin fonda una nuova concezione del Barocco come categoria assoluta di arte, non più degenerata rispetto al Classico, ma da questi discendente:

¹² Id., *Dello stile barocco* in *Umano troppo umano* II, Adelphi, Milano, 1981, p. 56.

¹³ Raimondi, *Barocco moderno*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

contrapposta l'una all'altra, tutta la storia dell'arte, sembra vivere tra questi due poli formali, in cui si sentono echi non tanto lontani della nozione nietzscheana di arte apollinea e dionisiaca.

Tuttavia, prima di giungere alla cristallizzazione precisa di questa polarità tra Rinascimento e Barocco che la sua teoria degli opposti spiega con le famose cinque coppie di concetti: *lineare-pittorico*, *superficie-profondità*, *forma chiusa-forma aperta*, *molteplicità-unità*, *chiarezza assoluta-chiarezza relativa*, Wölfflin, che dà il più grande apporto affinché il Barocco venga considerato il polo opposto del Rinascimento, sembra tentennare ancora tra il sospetto che si tratti di una degradazione di quest'ultimo, e l'affermazione esplicita della sua completa autonomia, come qualcosa interamente di nuovo e che va inteso in se stesso, non come lettura diminuita dell'esperienza rinascimentale.

Alla risoluzione del problema cui approderà, nella revisione critica delle sue teorie, uscita nel 1915 sotto il nome di *Concetti Fondamentali della Storia dell'Arte*, dove trasforma la nozione di Barocco, la sostanzializza, «irrigidendola in quella di “concetto fondamentale” di categoria assoluta, e polo ineliminabile, contrapposto con eguale dignità al Classico, della vita dell'arte»¹⁵, contribuirà la mediazione delle tesi sul *Kunstwollen* epocale di Alois Riegl che non accetta l'idea di una certa decadenza che ancora permeava il Barocco di Wölfflin, ma afferma la sua piena autonomia, davvero come se fosse un altro modo di vedere e costruire la realtà, ricorrendo a una nuova polarità (non più rinascimento/barocco) ma classico *versus* non-classico.

¹⁵ L. Anceschi, *L'idea del barocco*, 1984, p.52.

Questa breve ricognizione che fonda la positività del concetto di barocco tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, è però tanto più importante perché la rivalutazione teorica del barocco viene attraversata da una sotterranea, liminare idea di Modernità.

Il richiamo wölffliniano appena accennato sull'affinità tra l'Ottocento e il Barocco, limitato «almeno a certi fenomeni» non lascia dubbi, come ha detto Arnold Hauser¹⁶, sulla applicazione dei concetti dell'Impressionismo all'arte del XVII secolo. Se agli occhi di Wölfflin, per esempio, la pittura di Velázquez annunciava l'Impressionismo, pare indubitabile come le nuove categorie sappiano meglio interpretare e comprendere il Barocco: lo sguardo moderno si posa per la prima volta su di esso. Si vede il Barocco con altri occhi, quelli della modernità: e ora è visto come parte dell'esperienza moderna. Come ha scritto Ezio Raimondi:

è evidente che il Barocco non interessa più soltanto i competenti, gli storici dell'arte, ma anche il pubblico, e la parola che usa esce dall'ambito dell'élite culturale, investe una sensibilità più ampia, è una parola moderna, è anche moda. Quando una cosa diventa moda entra in un circuito più ampio, non c'è moda senza pubblico. Quindi qui, quando diceva moda, diceva un fenomeno tipicamente moderno¹⁷.

Come era accaduto a Wölfflin, anche Riegl dichiarava esplicitamente che il ritorno del Barocco aveva a che vedere con certe tendenze, certi fatti del gusto moderno: che siano correnti pittoriche come l'impressionismo o lo stile liberty¹⁸, o il rinnovato interesse per l'arte bizantina, non può sfuggire come l'instaurare legami, analogie o affinità fra il barocco e la

¹⁶ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco* (trad. di A. Bovero), vol. I, Torino, Einaudi, 1956, p. 459.

¹⁷ E. Raimondi, *Barocco moderno*, 1990, p. 216.

¹⁸ Cfr. L. Anceschi, «Rapporto sull'idea del Barocco», in *L'idea del barocco*, 1984.

sensibilità, il costume, i modi di essere del proprio tempo rappresenti non solo un criterio di conoscenza, quanto la moderna sfida alla comprensione dell'oggi attraverso il passato. Perché il Barocco, come afferma Christine Buci-Glucksmann, sin dall'Ottocento di Baudelaire, attraverso le grandi culture della crisi (Musil, Weininger, Klee) «non ha mai smesso di ossessionare il nostro presente»¹⁹.

Era cambiata la percezione delle cose, del mondo, dell'uomo, della vita. È il caso di tanti poeti della prima metà del XX secolo, come Ungaretti, Eliot, Neruda o i poeti spagnoli della Generazione del 1927 come García Lorca, che colgono le forme del Barocco, vive, nuove, ricche e moderne, e «sull'abbrivo di ciò che vedevano con la loro nuova percezione avevano riaperto i testi degli scrittori del Seicento, trovandoli parte vitale della loro esperienza di scrittori contemporanei»²⁰.

Si tratta di un cambiamento profondo nella percezione, che riguarda anche i sensi, e nell'approccio alle cose e al mondo:

Dovunque si volga lo sguardo critico, ora interrogando le forme figurative, ora le forme letterarie, emerge in modo inequivocabile che tutte e due queste esperienze del nostro tempo si sono nutrite della cultura barocca e hanno stabilito un vincolo permanente con quell'universo, facendo di esso l'origine di una modernità insieme artistica e spirituale.²¹

All'inizio del Novecento *comincia* anche una nuova ricognizione del Barocco da parte dei critici e degli storici, (con l'intento di esplorare un paesaggio per molta parte ignoto) sono pubblicati studi e indagini, che hanno portato alla luce un universo pieno di forze, di tensioni, di sorprese. Ci si

¹⁹ Ch. Buci-Glucksmann, *La ragione barocca: da Baudelaire a Benjamin*, 1992, p. 8.

²⁰ Raimondi, *op. cit.*, p. 4..

²¹ *Idem.*

avvicina alla vertigine oscura e metamorfica della sensibilità barocca, riflettendo su quel mondo multiforme e inquieto.

È il ritorno di Góngora negli studi di Reyes e Borges ed anche il nuovo interesse per il Barocco come specchio dell'angoscia contemporanea e la straordinaria visione della modernità sotto il segno della rovina e dell'allegoria barocca di Benjamin.

La presenza del Barocco percorrere l'intero Novecento. Si rivaluta a pieno titolo l'arte e la letteratura del Seicento e il Barocco si vede anche come stile sovratemporale: all'interno della cultura novecentesca appare la dilatazione del significato dell'idea di barocco.

Un poeta come Ungaretti rilegge criticamente il barocco riscoprendone l'attualità, trasfigurandone poi i temi fondamentali nella sua poesia:

Certamente sensibile all'atmosfera del neobarocco europeo tra gli anni Venti e Trenta, e nel contempo ispirato da un'esigenza di innovazione espressiva, Ungaretti perveniva al barocco dopo l'esperienza del *rappel à l'ordre*, indotto da una coscienza tormentosa della crisi²²

Sotto il segno del Caravaggio sembrano muoversi le ricerche di Ungaretti e di Gadda in convergenza con la rivalutazione della pittura seicentesca degli studi di Roberto Longhi. Gadda che negli anni Venti vede in Caravaggio al suo "grande ed inarrivabile maestro" iniziando così un viaggio verso il Barocco che segnerà profondamente la lingua e lo stile gaddiani, in una sorta di "barocco ontologico"²³:

²² Baroncini, *Ungaretti barocco*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 24

Si delinea allora un'idea del barocco come categoria metatemporale, costante storica e universale che (...) acquista significati molteplici tra arte e letteratura, con una connotazione retorica e nel contempo esistenziale, si direbbe antropologica. E in effetti la nozione assume un'inedita estensione temporale e spaziale, a condividere la tesi dei fautori della permanenza del barocco nell'evoluzione dello spirito e delle forme artistiche, da Wölfflin a D'Ors, da Curtius a Focillon²⁴.

È il ritorno del Barocco, è il tempo del Neobarocco. Gadda, sotto la luce del Caravaggio, cui dedica il *Cahier d'étude* del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, inizia così nella propria opera il riconoscimento della «baroccaggine» del reale, che negli anni successivi troverà nel suo disincanto tutto moderno, prossimo al *desengaño* del barocco spagnolo del Siglo de Oro, uno dei tratti più originali e significativi del neobarocco gaddiano.

1.2 «Barocco»: dalla parola al concetto

*Per quanto riguarda, in particolare, i tipi e le epoche storiche, non si potrà mai presupporre, è vero, che idee come quella di Rinascimento e Barocco siano in grado di dominare concettualmente la materia, e l'opinione secondo cui una moderna visione dei diversi periodi storici potrebbe venir convalidata da uno scontro aperto – dove le varie epoche si scontrerebbero «a visiera alzata» – tradirebbe il contenuto delle fonti, che non dipende in genere da idee storiografiche ma da interessi attuali. Ma ciò che questi nomi non possono ottenere come concetti, lo ottengono in quanto idee, nelle quali non giunge a coincidenza l'omogeneo, ma gli estremi pervengono alla sintesi.*²⁵
W. Benjamin

Il termine «barocco» ha avuto delle difficoltà nella trasposizione da *terminus technicus*, rimanendo al di fuori del suo contesto,

²⁴ *Idem.*

²⁵ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (tr.it. di F. Cuniberto), Torino, Einaudi, 1999, p.16.

tra l'altro sempre sconosciuto, a denominazione d'uno stile²⁶. Anceschi spiega meglio questa difficoltà, quindi, riprendiamo il discorso da lui. La più attestata provenienza etimologica di "barroco", quale termine portoghese, indica un tipo di perla non sferica (irregolare) che nella doppia accezione segnica portoghese-spagnola «barroco-barrueco» passò in forma aggettivale al francese «baroque». La ricerca documentaria attribuisce a testi spagnoli e francesi, già dal Cinquecento, l'uso di chiamare queste perle bulbose, irregolari, le cosiddette «scaramazze», con la forma "berrueco" o con quella "baroque". Alcune di queste attestazioni sono addirittura anteriori all'impulso commerciale, sviluppato dai portoghesi in Oriente, di vendita di queste perle. Nuove intermittenze lessico-formali serviranno a rafforzare il portoghesismo "barroco" dal momento che come termine di oreficeria è in francese che la sua diffusione si apre a notevoli mutamenti semantici. Infatti, dall'accezione di perla irregolare con cui ancora nel 1694 è ammessa nel *Dictionnaire de l'Académie Française*, il termine «baroque» conoscerà almeno due grandi momenti di passaggio prima di fissarsi, come abbiamo visto dopo la seconda metà del XIX secolo, come nome di uno stile, specificatamente quello del Seicento. Il primo momento corrisponde, approssimativamente, al senso figurato che il Settecento attribuisce all'aggettivo *baroque* riassumibile nella formula del Dizionario di *Trévoux*: «Baroque, se dit aussi au figuré pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque. Une expression baroque. Une figure baroque». Molti sono gli esempi francesi del XVII secolo (Marivaux, de Brosses) in cui avviene quel passaggio da termine rigidamente tecnico a significato più generico di bizzarro applicato a realtà fisiche o morali. In questa direzione appare del tutto giustificato che il *baroque*,

²⁶ Cfr. O. Kurz: «Barocco: Storia di una parola»... cit. p. 417 – 419.

sinonimo di non armonioso, sia adoperato «per estensione» anche agli oggetti d'arte.

Più specificatamente, a parlare di «baroque» per un'arte come l'architettura, sarà Quatremère de Quincy (1788) – seguito da Milizia che per primo in Italia applica “barocco” nell'ambito dell'arte – non ancora però come stile di un momento storico preciso quanto piuttosto per contrassegnare in modo peggiorativo un gruppo di architetti accomunati dall'abuso di aver portato il ridicolo all'eccesso:

Le Baroque, en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est la sagesse du goût, le *baroque* l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle de ridicule posé à l'excès²⁷.

L'aggettivo francese fa il suo esordio nella terminologia della critica d'arte: il suo significato applicato genericamente alle arti figurative (ma anche alla musica), e in particolar modo all'architettura, non conosce altra accezione se non quella negativa di «degradazione del bizzarro», di «capriccio», di «sregolato». Pronunciare la parola *baroque* significa, dunque, condannare o censurare. Se, infatti, il Milizia, nel 1797, alla lista di architetti di gusto *baroque* (tra i quali Borromini e Guarini) aggiunge i nomi di un «seicentista» come Pozzi e di un suo contemporaneo come Marchione. Si può vedere come il barocco sia ancora «il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo»²⁸ e come dietro il gesto di condanna si intraveda una prima imprecisa sorta di catalogazione.

²⁷ A Chr. Quatremère de Quincy, *Architecture (Encyclopédie méthodique)*, 1788, p. 210; ristampato come *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832, I, p. 159.

²⁸ F. Milizia, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Bassano, 1822 (2ª ed.), vol. I, p. 12.

Si comincia già a intravedere qualche tratto del significato «moderno» della parola. Un altro grande aggiustamento semantico dovrà intervenire su questo concetto nel momento in cui sarà elevato a categoria stilistica dai contorni storici specifici. Ed è così che si passa dalla rivalutazione del Barocco alla sua canonizzazione. Prima però, sarà necessario parlare anche della costruzione di un contro canone Barocco. Nella storia della letteratura, nella storiografia letteraria che funziona come ri-costruzione²⁹, si è conformato, durante due secoli, un canone critico «antiseicentista».

I termini di seicentismo e seicentista, mutuati dalla critica italiana del Settecento, entrano nel lessico storiografico per attribuire a tutti i fenomeni d'arte, o meglio letterari, a un tempo, il significato cronologico e una fortissima connotazione estetica negativa³⁰. Infatti, se è possibile tracciare, come del resto è stato fatto, genealogicamente un percorso in cui le prime avisaglie critiche si riconoscono già nel XVII secolo, è solo con la canonizzazione neo-classica che tutta la produzione poetica del Seicento viene rigettata in nome della fondazione di una nuova poetica (Arcadia) o in nome di un progetto pedagogico-illuminista. Il «seicentismo» poetico come estrema sintesi della produzione concettista (o gongoriana) e culterana è un'invenzione del Settecento: un solo nome basta per denigrare tutte le manifestazioni di un secolo. Gli esempi di critica verso gli eccessi e gli abusi della letteratura non di rado provengono da testi metapoetici, cioè, di poesia che riflette sulla propria poesia: il loro carattere è spesso ludico e irrisorio, quasi che la stessa poesia ("malata" come qualcuno

²⁹ Luperini, R. «Introduzione. Due nozioni di canone», *Allegoria*, 29 – 30, Palermo, Palumbo, 1988, pp. 5 – 7.

³⁰ V, M. de Aguiar e Silva, *Manierismo e Barocco*, op. cit., p. 147.

più tardi avrebbe detto) trovasse gli antidoti contro se stessa. Come ha ben notato Aguiar e Silva, la reazione «seicentista» anti-seicentista riguarda quasi esclusivamente la dorsale culterana della poesia lirica. La censura neoclassica della poesia precedente s'inserisce, invece, nel più generale ambito di sistematizzare una teoria estetico-letteraria: restaurare modelli e precetti classici della *mimesis* tra arte e natura significa risolvere il problema della determinazione di leggi oggettive del bello, di una sua teoria che si integri coerentemente in progetto di carattere razionalista.

L'antiseicentismo diventa canonico nel momento in cui l'estetica neoclassica sancisce la propria struttura legislativa: la condanna contro la poesia del secolo precedente serve per contrasto a elaborare alcune inflessibili regole, proprie di una civiltà letteraria che «arrivata a un certo punto del suo sviluppo, sente il bisogno, per usare un termine di Habermas, non solo di "autocomprensione", ma anche di rendere certa e permanente questa "autocomprensione"»³¹. Il canone classicista, se da un lato inteso nell'accezione di insieme di norme retoriche, di gusto, di poetica, per la necessità di attenersi fedelmente alle regole classiche, non può che prescindere, con un ripudio a priori e non risultante da una indagine storica, dalla poesia prodotta dalla fine del secolo XVI ai primi decenni del '700 (all'incirca 1580-1720); dall'altro lato, lo stesso canone classicista, inteso dal punto di vista della ricezione, diviene "l'interprete delle esigenze della classe e della cultura dominante"³². Il neoclassicismo fonda il suo canone, quindi, anche per indicare «la tavola dei valori prevalente» nella sua epoca: la condanna al Seicento di tanta

³¹ F. Curi, «Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione», *Intersezioni*, anno XVIII, n. 3, dicembre 1997, pp. 495.

³² *Ibid.*, p. 497.

storiografia illuminista sfocerà in quella romantica che ne integrerà molti aspetti in una nuova prospettiva storico-letteraria.

Infatti, privilegiando quella pista ermeneutica che tende a interpretare fenomeni letterari, storici, sociali e politici, la storiografia letteraria romantica, nella sua furia motivazionista della decadenza del secolo XVII, sconfinando dal puro ambito estetico-artistico, per rintracciare nelle cause religiose, politiche e sociali, il giudizio sulla poesia, in particolare quella lirica, non può che girare attorno al ritornello, già conosciuto della «decadenza».

La letteratura europea del XVII secolo è corrosa da un «prurito nuovo» che in Spagna ha il suo centro d'irradiazione che si chiama *Culteranismo* – concettismo, preziosismo ed eufuismo invece rispettivamente per Italia, Francia e Inghilterra. Infatti, il secolo XVII viene a essere considerato come un vero e proprio terreno di scontro, di discussione ideologica, in cui il discorso estetico è solo una parte di quello più ampio di storia della cultura e delle mentalità. E se è vero che le conclusioni che ne usciranno saranno troppo spesso compromesse con questioni politico-ideologiche, è anche possibile riconoscere a questa riflessione più ampia il merito di aver iniziato un'opera di svecchiamento degli antichi pregiudizi e un rinnovato interesse per le problematiche di un secolo.

Bisognerà aspettare la rivalutazione del concetto da parte di Eugenio D'Ors, nella sua famosa conferenza della “finestra” di Tomar (1931), in cui si illustrano i termini della sua visione dualistica, fondata sull'antitesi *vita-ragione* quale miglior supporto critico in difesa e in giustificazione *du Baroque*. L'approdo teorico a una concezione “eterna” del barocco contiene già in sé uno straordinario carattere di

originalità e novità soprattutto se comparato al clima culturale in cui il pensiero d'orsiano – come ha visto bene Anceschi – si forma: un caleidoscopio di movimenti artistici e di manifestazioni filosofiche di quella Parigi post-bellica, «al tempo della ripresa classica tra Le Corbusier e Valéry, tra certo Picasso e certo Alain, nel tempo della metafisica e dell'architettura razionale e dello stile saggistico»³³. In effetti, quasi come reazione all'ostinato giudizio negativo di Croce sul Barocco, D'Ors riconduce all'antitesi metafisica di Vita, o slancio delle forze irrazionali, e Ragione o attività creatrice delle leggi logiche, quella stilistico-tipologica di Classicismo e Barocco:

il classicismo in tutte le sue forme, essendo per sua legge, intellettualista, è, per definizione, normativo e autoritario. Il barocchismo, in tutte le sue forme, essendo vitalista, è libertino, ed esprime uno stato di abbandono e di venerazione davanti alla forza³⁴.

In nome della prescrizione di questi principi eterni, riscontrabili antagonisticamente attraverso tutta la storia dell'arte, attraverso tutta la civiltà, o addirittura «per estensione» attraverso «tutta la morfologia della natura». Barocco e Classicismo sono assunti a categorie atemporalì, costanti eterne, o nel linguaggio d'orsiano, *eoni* che hanno uguale dignità e prestigio, non più il primo malattia o degenerescenza del secondo: nelle più diverse condizioni temporali e spaziali l'eterno ideale barocco può rinascere e rinasce quale vera e propria necessità vitale³⁵ nei suoi

³³ L. Anceschi, *L'idea del barocco...*cit., p.88.

³⁴ D'Ors, *op.cit.*, p.74.

³⁵ «L'eccezione, l'avventura, l'evasione sono indispensabili con la pienezza della loro ricchezza e della loro possibilità. Conviene che, come Anteo a contatto della terra, la Cultura venga di tempo in tempo a rinfrescarsi nelle acque vive – vive ed inquiete – del Barocco, questo carnevale, questa vacanza della storia», E. D'Ors, *op.cit.*, p102.

ventidue svariati generi per i quali la fantasiosa ingegneria lessicale del D'Ors ha costruito altrettanti nomi.

Il merito della sua proposta sta nell'aver saputo riconoscere, con grande acutezza, la modernità intrinseca del barocco, già scorta da altri. D'Ors apre al barocco la possibilità tutta novecentesca di esser ripensato e riscritto, come la storia della cultura del Novecento ha dimostrato. Non è un caso, infatti, che al pensiero di D'Ors che ha canonizzato una concezione meta-storica del barocco, si siano rifatti, non solo altri studiosi nella scia del primo e coevo entusiasmo per le sue tesi, ma anche dopo intere generazioni di forte ricusa accademica, autori come Maffesoli che – all'interno di coloro che sono definiti «morphologues qui travaillent dans une phénoménologie esthétique du concret»³⁶ – ha voluto sviluppare l'intuizione di d'Ors utilizzando il barocco piuttosto che come «insieme artistico delimitato» come «tipo di sensibilità», come vero e proprio «punto di leva metodologico» adatto alla comprensione del nostro tempo e di quella che gli ama chiamare «barocchizzazione dell'esistenza» nella nostra società³⁷.

A questa concezione “dialettica” degli stili che si attuerebbe attraverso un processo a due tempi – da una fase «classica», «di stabilità» a una fase «barocca», Raimondi accosta il tentativo di Curtius di svuotare il Manierismo da ogni scoria del tempo storico, affinché invece di rappresentare un episodio esclusivo e univoco della storia si costituisca come una vera e

³⁶ W. Moser, «Le retour du baroque»...cit., p.408.

³⁷ «Alla stregua del genere felino (*Felix leo*, *Felix tigris*, *Felix catus*), d'Ors assegna al genere *Barocchus* una serie di specie (*buddichus*, *rococo*, *romanticus*, *vulgaris*...). Possiamo continuare la lista e chiederci se non sta nascendo un *Barocchus post-modernus*, dai lineamenti teorici ancora indeterminati, ma le cui molteplici manifestazioni non sfuggono all'osservatore informato. È questo fenomeno ad indurre l'avventura intellettuale di cui sopra: afferrare allo stato nascente un nuovo modo di stare-insieme, fondato non tanto sulla causalità lineare o su una meccanica esterna (politica e economica) quanto su un'attrazione organica basata su immagini condivise», M. Maffesoli, «La barocchizzazione del mondo», in *Nel vuoto delle apparenze* tr. it. di C.Béguin, Milano, Garzanti, 1993, p.168.

propria tradizione «che trovi in se stessa la propria legge di sviluppo» e come una vera e propria tendenza retorica, nella cui continuità convivrebbero «accomunati il preziosismo del Medioevo Latino e il concettismo del cosiddetto Barocco»³⁸.

Negli anni 30 del Novecento si arriva alla riabilitazione critica del Barocco grazie, specialmente, all'influenza della "Generación del 27" che in Spagna recuperava il «principe delle tenebre» Góngora in occasione del trecentenario della morte. L'influenza di tale circostanza, cui la critica suole riferirsi come evento liminare di un rinnovato interesse europeo per la lirica barocca, non tarderà a farsi sentire nella critica di quegli anni, tanto che alcuni autori provano a rileggere l'intera produzione poetica di quel secolo alla luce degli studi più aggiornati sia prettamente storici sulla poesia gongoriana sia comparatisti, ribaltandone l'antico giudizio. Dámaso Alonso, Alfonso Reyes e Walter Pabst favoriscono la tesi, mutuata da D'Ors, di un gongorismo riaffiorante di volta in volta, in ogni secolo, in ogni letteratura.

Il clima di riabilitazione della poesia secentista, è tuttavia adatto anche ad accogliere e inglobare nella sua discussione un termine che se fino a quel momento era servito per definire la cultura del secolo XVII in generale o uno stile architettonico, sull'esempio della riflessione iniziata in Germania e diffusasi in Europa, passava adesso nella prima metà degli anni '40 nel lessico anche della critica letteraria: barocco. Possiamo parlare anche dell'influenza determinante dell'opera del '32 di D'Ors sul Barocco.

Il passaggio da «seicentismo» con tutta la carica storiografica negativa a quella altrettanto "compromessa" di «barocco» avverrà pienamente solo negli anni '50: nonostante

³⁸ E. Raimondi, «Per la nozione di manierismo letterario», in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp.61-62.

gli studi che a tutta la produzione del XVII secolo si cominciavano a dedicare anche alla luce di nuove prospettive aperte dalla critica europea sul problema del concetto di barocco, e nonostante il debutto del concetto di barocco nello schema della storia della letteratura. E così si arriverà a canonizzare storiograficamente i grandi periodi letterari che vanno da metà del XV all'inizio del XIX secolo, tentando di fugare ogni ambiguità terminologica: (Rinascimento 1400-1550; Manierismo 1550-1620; Barocco 1620-1750; Rococò 1750-1800). Si tratta della rivendicazione di usare uno schema storiografico di categorie critiche che andavano diffondendosi e, in parte, a rompere definitivamente con certi preconcetti sul barocco, per esempio, come arte degenerata.

Ma non solo, il dibattito su barocco e manierismo a cavallo tra anni '50 e anni '60, rappresenta di per sé, non solo il tentativo di rifondare nuove griglie interpretative del fenomeno storico-letterario quanto quello di interpretarle quali vere e proprie categorie tipologiche.

La critica è una costellazione di discorsi che abordano il barocco sotto una triplice prospettiva: quella, appunto vista, dello storiografo, quella del critico militante che adopera la categoria del "barroco o barroquismo" per leggere la poesia contemporanea, e quella dello scrittore che pratica il barocco come esperienza di scrittura. E se davvero esiste un neobarocco, questo - parafrasando Genette -, non può che essere un incrocio di pratiche critiche ed estetiche: la tendenza barocchizzante che attraverserà tanta produzione degli anni '50 e '60. La letteratura di questi anni si barocchizza, ma anche grazie alla critica che del barocco ha preso finalmente coscienza e che adopera il suo nome per etichettarla (o semplicemente caratterizzarla): ma anche, e viceversa, può accadere che dalla pratica poetica

intenzionalmente sperimentale proceda la rivendicazione della tradizione barocca sia come gesto provocatorio sia come legittimazione letteraria da parte dell'avanguardia.

La revisione dello schema storiografico delle lettere tra Cinquecento e Settecento, la sua sistemazione nelle grandi categorie di Barocco e Manierismo è dunque una storia recente che se inizia in quel clima di riabilitazione ma anche di sovrapposizione di pratiche critiche e poetiche. Dagli inizi degli anni settanta, oltre ai grandi studi sulla cultura del periodo in termini di retorica, teorizzazione letteraria ed estetica, l'interesse per la letteratura del secolo lungo (1580-1750) ha prodotto – forse in conseguenza della tarda reazione all'oblio – una mole bibliografica considerevole e importante:

Il y a aurait une thèse à écrire... Elle serait exclusivement consacrée aux variations de sens et d'emploi du mot «baroque», comme aux allégorèses du mot, qui se commentent les unes les autres...«L'ensemble ferait au moins mille pages». Car il y a presque autant de théories du baroque que de livres sur la question.³⁹

Nel corso del Novecento ritorna il Barocco affermandosi. Novecento barocco, immagine speculare e plurivoca d'un secolo, il Seicento, che non sapeva di essere barocco:

il termine Barocco, non è il termine con cui gli uomini del Seicento definirono sé stessi, usavano altri termini quando li usano: il termine Barocco viene costruito dopo, dalle generazioni successive che cominciano un processo polemico e critico nei confronti di ciò che era stato il Seicento come manifestazioni soprattutto d'arte, come forme di comportamento⁴⁰.

³⁹ C. Deshoulières, *L'opera baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000, pp. 71-72.

⁴⁰ Raimondi, *Il barocco moderno*, 1990, p. 116.

Il Barocco si afferma durante il Novecento. René Wellek, nel 1946, dichiarava che il Barocco si era pienamente affermato come termine critico e così riassumeva i risultati fino a allora pervenuti:

Nella storia dell'arte, *oggi*, il Barocco è riconosciuto come il periodo che nell'arte europea, segue il Rinascimento. Il termine è usato non solamente in architettura ma anche in scultura e pittura e indica non solo Tintoretto e El Greco ma anche Rubens e Rembrandt. Il barocco si è anche pienamente affermato come termine critico nella storia della musica. [...] Vi sono anche filosofi barocchi: Spinoza è stato definito barocco e io ho trovato il termine applicato a Leibniz, Comenius, e perfino a Berkeley. Spengler parlò di pittura, di musica, di filosofia e persino di psicologia barocca. Il barocco è usato nella storia della cultura generale praticamente per tutte le manifestazioni della civiltà del diciassettesimo secolo⁴¹.

Alle soglie del Novecento in cui la parola barocco veniva estesa alle altre arti visive, secondo un trasferimento, che Erwin Panofsky⁴², già nel 1934 considerava del tutto innocuo: in questo senso, non appariva azzardata la proposta di allargamento del concetto anche alla pittura e alla scultura. Meno innocuo, invece, doveva apparire quel secondo passaggio, per il quale il concetto di barocco, adattabile al di fuori della critica d'arte, sarebbe agevolmente transitato a definire testi letterari o composizioni musicali. Se altri, prima del 1888 o subito dopo senza alcun contatto con Wölfflin, avevano già accennato alla possibilità di applicare il termine barocco al campo delle lettere, resta valida la tesi wellekiana del «riempimento di un vuoto»⁴³ per cui tale trasposizione, su

⁴¹ R. Wellek, «Il concetto di barocco nella cultura letteraria», in *Concetti di Critica* (tr. it. di vari autori), Bologna, Boni, 1972, pp. 85-86.

⁴² E. Panofsky, «Che cos'è il barocco?», in *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls Royce* (a cura di Irving Lavin), Milano, Electa, 1996, p.24.

⁴³ «In Germania il termine ebbe successo perché vi trovò un vuoto: termini come quelli proposti dalla prima e dalla seconda scuola Silesiana che erano usati prima, erano

vasta scala, avvenne in Germania nel primo ventennio del XX secolo e da qui si irradiò agli altri paesi: «L'enorme voga del barocco come termine letterario sorse in Germania all'incirca intorno agli anni 1921-1922»⁴⁴. Anni dopo, nella postilla del 1962, René Wellek, ricorderà altri esempi in cui il termine «barocco» o addirittura «barocchismo» vengono usati, magari senza la forte connotazione di categoria stilistica, così come l'aveva fissata intorno al 1914-1915 la critica d'arte.

Affermazione indiscutibile del concetto di barocco che risponde a un cambiamento nella percezione dell'uomo moderno che permette di vedere il forte legame fra Barocco e modernità.

1.3 Attualità del Barocco: del concetto al canone

Il concetto di Barocco è il frutto della canonizzazione novecentesca. Novecento barocco. Un secolo che è una vera e propria proiezione ermeneutica dello storico del XX secolo, costruita dalla sua particolare prospettiva e contingente situazione storica. A percepire meglio lo statuto di concetto a posteriori, c'è allora da un lato l'innumerabile contributo di interpretazioni a cui il termine barocco è stato sottoposto, dall'altro l'intervento ermeneutico della storiografia novecentesca che ha proposto nuove griglie critiche, terminologicamente definite, in cui incastonare momenti o epoche storiche. Termini antichi con una nuova concettualizzazione passano a designare quelle che potremmo

ovviamente inadeguati. Il barocco divenne un termine di elogio nelle belle arti e poteva facilmente venir usato anche per quella letteratura le cui bellezze furono scoperte durante il cambiamento di gusto provocato dall'espressionismo», R. Wellek, op. cit., p.102.

⁴⁴ *Ibidem*, p.89.

definire in maniera generale⁴⁵, epoche di passaggio, di transizione, trascurate perché incompatibili o non necessarie alle vecchie periodizzazioni, come *manierismo* e *rococò* che ormai si sono solite frapporre, rispettivamente tra Rinascimento e Barocco e Barocco e Neoclassicismo, frantumando, in un certo senso, quella divisione rigida e compartimentale per secoli. E così, davanti al problema della canonizzazione del Barocco nella storia della critica in pieno Novecento, si ritorna a parlare di quella che è stata definita «dissoluzione dello schema storiografico classico»⁴⁶.

Per il momento ci basta considerare il progetto storiografico novecentesco, all'urgenza e necessità di risistemare epoche e tempi, culture e movimenti artistici, assecondando la propria volontà di riscrivere la storia, rinnovandola attraverso gli strumenti e le prospettive del proprio presente.

Barocco costruito, inventato, quasi a radicalizzare la questione, come ogni oggetto storico: la stessa difficoltà nel maneggiare questo concetto storico risiede proprio nel suo carattere di accumulazione ermeneutica, piuttosto che di risultato sintetico di un processo. La riflessione sul Barocco ha contribuito non solo a comprenderlo, ma anche a definirlo.

E la parabola appare inevitabile: dalla riabilitazione alla canonizzazione (fino all'eccesso del suo uso terminologico). Eppure dopo le sanzioni di coloro che – da nuovi moralisti – ne proscrivevano il suo impiego nella

⁴⁵ Sul problema della periodizzazione letteraria si veda V. Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, in particolare le pagine in cui parla di “Periodizzazione letteraria” (pp. 403 – 436) affermando come i periodi letterari in quanto fenomeni storici si trasformano continuamente dipendendo dalla produzione e dalla ricezione di testi che alterano, che cambiano continuamente l'equilibrio del sistema letterario.

⁴⁶ Cfr. F. Simone, «La storia letteraria francese e la dissoluzione dello schema storiografico classico», in *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968, pp.284-297.

critica⁴⁷, alla parola barocco arride una nuova fortuna («car, mort ou vif, mis a prix ou déprécié, le baroque a toujours bonne presse et bonne vent»⁴⁸), forse davvero mai intaccata, rintracciabile in tutti quegli apporti teorici che negli ultimi anni hanno tentato di stabilire i rapporti tra Barocco e Modernità, e quindi, più recentemente, di esplorare le possibili affinità tra un «suo» ritorno e la condizione postmoderna:

C'est que scientifique ou non, concept transparent et univoque ou non, le baroque en tant que concept en tant que réalité esthétique et culturelle a une grande efficacité historique. Comme une comète dont on ne voit guère le noyau, mais d'autant mieux la queue, le baroque laisse sur son passage une large trace lumineuse de débats culturels⁴⁹.

Se allora è vero che il Novecento sancisce – ed è questo uno dei suoi grandi meriti – l'entrata “ufficiale” della categoria «barocco» nella storiografia, iniziata con quel processo di riabilitazione di un'arte, per almeno due secoli rigettata, la discussione intorno a essa, sarà scandita da altri problemi, per esempio, quello del neobarocco⁵⁰. Meno innocuo, invece,

⁴⁷ Nel 1983, Benito Pelegrin faceva un ironico compendio di tutte le “orazioni funebri” in morte del barocco, di tutti gli addii presunti o certificati di questa nozione (Jean Rousset nell'appendice “italiana” scritta quindici anni dopo l'uscita del suo saggio *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* del 1954 e ora in *Letteratura dell'età barocca in Francia* (1985) titolava una sua sezione «Addio al barocco?», espressione ripresa, in seguito, da un libro di D. Klébaner, *L'adieu au baroque*, Paris, Gallimard, 1979): «On ne cesse de le répéter: le baroque est mort. Frappé d'un ostracisme persistant en France, objet de mépris, le catégorie du baroque, venue de l'étranger, s'imposa peu à peu durant l'entre-deux-guerres pour triompher indiscrètement dans les années 50-60, devenue, de qualification péjorative, terme superlativement laudatif. “Aimez-vous le baroque? On en a mis partout” ironise A. Baiche «pour déplorer ce “déplaisant” succès” du mot». Tel autre trouve “laudative mais inquiétante” l'inflation de ce “mot-miracle”, “cliché emphatique mais appauvrissant”», in «Visages, Virages. Rivages du Baroque. Rives et Dérives», Benoist, J.M. (éd.) *Figures du Baroque*, Paris, P.U.F., 1983, p.17.

⁴⁸ *Ibidem*, p.18.

⁴⁹ W. Moser, «Le retour du baroque»...cit., p. 409.

⁵⁰ Omar Calabrese fa risalire all'uscita del suo saggio, *L'età neobarocca* del 1987, l'introduzione di questo «neologismo nel linguaggio giornalistico recente, che ha avuto la fortuna di essere capace di designare un certo numero di fenomeni culturali della nostra epoca», in *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*, Milano, Domus Academy, 1991.

doveva apparire quel secondo passaggio⁵¹, per il quale il concetto di barocco, adattabile al di fuori della critica d'arte, sarebbe agevolmente transitato a definire testi letterari o composizioni musicali. Insomma, il fenomeno, della trasposizione è di portata europea; quel che colpisce è però il significato *moderno* di questa operazione.

Il primo «retour du baroque», che paradossalmente coincide con la sua concettualizzazione critica sia a livello artistico (architettura-scultura-pittura) sia letterario, si alimenta di quel particolare clima di fine del XIX secolo che, da una parte, contribuisce a legittimare la riscoperta del Barocco, dall'altra a operare la sua stessa giustificazione estetica tramite l'apporto nuovo delle ricerche e degli studi sul seicentismo letterario⁵². Come però è stato ottimamente sottolineato, non di rado accadeva il contrario: il confronto fra le due epoche, infatti, «se da un lato portava, a causa della forte simpatia per la letteratura contemporanea, a salvare il Barocco, d'altro lato si risolveva non infrequentemente in una condanna del seicentismo».

Tutto quanto va sotto il nome di «neoseicentismo», o rinascita del seicentismo è allora documentabile in molti scritti del tempo, in Francia con le considerazioni di Baudelaire o

⁵¹ Le stesse riserve sulla legittimità di questo passaggio erano ancora espresse in maniera ironica da M.A. Kies, alla fine degli anni '50, sulla scia del rifiuto completo difeso dal Curtius: «En définissant le baroque littéraire d'après le baroque artistique, on se livre à un jeu d'analogies qui est à la méthode scientifique ce que la recherche de la pierre philosophale est à la chimie moderne», in «Montaigne e saint François de Sales sont-ils baroques?», *Le lettres romanes*, XII, 1958, p.238, citato in R. Sayce, «Periodisation du Maniérisme: Quelques réflexions générales», AA.VV., *Renaissance, Maneirisme Baroque*, Actes du XIe stage international de tour Paris, Librairie Philosophique J.-Vrin, 1972, p.43. Ma cfr. anche E.Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 e J.Rousset, che ancora nel 1954 si chiedeva quali erano le condizioni di un transfert legittimo dalle arti figurative alle arti letterarie, ammettendo esclusivamente l'uso di quei criteri dell'opera barocca ideale forniti dall'architettura romana per indagare e interrogare il testo letterario, cfr. «Introduzione», *op.cit.*, p.16.

⁵² Non solo per l'ambito italiano, possiamo ripetere quanto Giovanni Getto (in *op.cit.* p.248) scrive su come «in realtà i confronti fra seicentismo e decadentismo si vanno facendo in questi anni sempre più frequenti, e diventano un quasi inevitabile passaggio critico».

Gautier così come in Italia e nella penisola Iberica. Generalmente considerato una delle prime trasposizioni del concetto di barocco alle lettere in Italia, il saggio di Enrico Nencioni acquista un particolare significato per la concezione avanzata, *moderna* del barocchismo letterario, per le osate intuizioni che lo stesso autore bolla come «discutibilissime», per lo sguardo penetrante con cui lega il gusto contemporaneo al passato, per la messa in questione – quasi una liquidazione – dell’eterno ideale classico:

Questo barocchismo di cui ho esposto qualcuno dei molteplici aspetti che ha nelle varie sue fasi del grandioso e dell’ardito, dello stravagante e del ridicolo, del molle e del triste; è essenzialmente *moderno*, nella sua appassionata ricerca del nuovo a ogni costo: e certe sue espressioni, prima che esso deliri assolutamente, ci simpatizzano più della inappuntabile *symmetria prisca*. [...] Noi siamo oggi tutti un po’ barbari, un po’ bizantini, un po’ barocchi⁵³.

Simbolismo e barocco in poesia, barocco e decadentismo, o come si è potuto vedere per la pittura, con l’impressionismo o col secessionismo. E se Roma era stata la capitale del barocco storico, si potrebbe eleggere Vienna per il barocco moderno⁵⁴. Da questo momento, ogni corrente poetica si manifesta, consapevolmente o inconsapevolmente, debitrice del Barocco.

Ogni ritorno barocco farà sua, ovviamente in modo diverso, secondo nuove formule, la rivendicazione forte della propria modernità artistica: rovesciando, si potrebbe dire, che se il pensiero moderno si fonda sul valore incontrovertibile dell’assolutamente “nuovo”, ai suoi occhi il barocco si

⁵³ E. Nencioni, «Barocchismo», *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, 1898.

⁵⁴ «Lichtwarck scrivendo nel 1900 ha sottolineato l’elemento neobarocco nell’architettura viennese del tardo Ottocento tanto moderna (Otto Wagner) quanto tradizionale (Palazzo Lanckoronski)», secondo quanto indica alla nota 27 del suo studio O. Kurz, «Barocco: storia di un concetto»... cit., p.28.

presenta con tutte le caratteristiche della novità. L'urgenza di ridare, di ricollocare l'attualità del barocco letterario diventa uno snodo interpretativo fondamentale, allora, già nel primo dopoguerra, dove la ricognizione benjaminiana sul «moderno», non può prescindere dal dialogo con le figure tutelari di questo paradigma (Baudelaire, Nietzsche, ma anche Blanqui) e col riconoscimento di «un rivolgimento profondo introdotto dall'espressionismo» che ha contribuito a una «comprensione autentica del fenomeno» del barocco. Con il *Dramma* di Benjamin si chiude il cerchio: questo testo riassume⁵⁵ «la campagna di conquista» dell'intera generazione di storici della letteratura⁵⁶, che tra gli anni '10 e '20 hanno fissato il concetto di Barocco nell'ambito delle lettere tedesche, e ad un tempo, avverte della cesura occorsa nell'intelligenza di questo periodo storico, dovuta al clima culturale propiziato dall'Espressionismo e dalle sua affinità con la tradizione poetica del Seicento.

Ma i vecchi pregiudizi sono ormai alla fine. Le analogie sorprendenti con lo stato attuale della letteratura tedesca hanno dato luogo a un sempre maggiore approfondimento, benché perlopiù di natura sentimentale, all'età barocca. Già nel 1904, uno storico della letteratura dichiarava: «Ho... l'impressione che in nessun periodo, da due secoli in qua, il sentimento artistico sia stato tanto vicino alla letteratura barocca del XVII secolo, tutta intenta alla ricerca di un suo stile, quanto il sentimento dei nostri giorni. Interiormente vuoti o sconvolti nel più profondo, esteriormente assorbiti da problemi tecnici e formali che sulle prime sembravano

⁵⁵ Sul senso di epilogo teorico dell'esperienza espressionista e della corrente di ritualizzazione del Barocco nel saggio di Benjamin, si vedano le utili considerazioni di M. Perniola, «Barocco e Espressionismo»...cit., pp.30-37.

⁵⁶ «Elaboré en histoire de l'art, le concept fu par le suite transféré en étude littéraires, par exemple par Strich (1916), Spoerri (1922), Walzel (1917)», in W. Moser, «Le retour du baroque»...cit., p.408; ma per una lista completa dei nomi e delle opere cfr. Wellek, op. cit.

concernere ben poco le questioni esistenziali dell'epoca – tali erano quasi tutti i poeti barocchi, e simili sono, per quel tempo che se ne può vedere, perlomeno i poeti del nostro tempo, quelli che ne danno l'impronta alla sua produzione letteraria». Nel frattempo il significato di queste frasi, timide o appena abbozzate, ha finito per assumere un rilievo assai più ampio.

Con estrema consapevolezza, Walter Benjamin, già in queste pagine a lungo rimaste sconosciute alla cultura europea, traccia quel rapporto profondo tra idea artistica barocca e idea artistica moderna, sulla quale torneremo nella discussione sulla costituzione di un *barocco moderno*, che per primo György Lukács intravide come «la più audace e coerente teorizzazione artistica novecentesca»⁵⁷:

Nel 1915, esordio del dramma espressionista, comparvero le *Troiane* di Werfel. Non a caso lo stesso soggetto si ritrova in Opitz proprio all'inizio del dramma barocco. In entrambe le opere il poeta cerca il linguaggio e l'enfasi del lamento. E a questo scopo occorre, in entrambi i casi, non ampi e artificiosi sviluppi, bensì un'arte metrica esercitata sul recitativo drammatico. Tanto più che sul piano linguistico le analogie tra gli sforzi di allora quelli del nostro passato prossimo o dell'oggi sono palesi. Una certa forzatura è peculiare ad entrambi. I prodotti di queste epoche non crescono tanto da un terreno comune: essi cercano piuttosto di mascherare la caduta del livello letterario con la violenza manieristica del gesto. Perché, come, l'espressionismo, il barocco non è tanto un'epoca d'arte in senso proprio, quanto un'epoca della volontà artistica [*Kunstwollen*] ostinata. E così è sempre nelle cosiddette epoche di «decadenza». Se il culmine dell'arte è l'opera isolata, conclusa, ci sono epoche in cui l'opera finita è prerogativa degli epigoni. Sono le epoche della «decadenza» delle arti, del «volere» artistico». Ecco perché

⁵⁷ G. Schiavoni, «Fuori dal coro», in *Il dramma barocco tedesco*, tr.it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. XXVIII; per le considerazioni di G. Lukács basta ricordare quanto scrisse: «Si ha l'impressione di vedere cadere la maschera del barocco e apparire il teschio dell'avanguardia», in *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, p.48.

Riegl questo termine proprio nell'arte del tardo impero romano. Accessibile al «volere artistico» è la forma *tout court*, non la singola opera d'arte conclusa e ben tornita. In questa volontà si fonda *l'attualità del barocco* dopo il crollo della cultura classicistica tedesca⁵⁸.

Dalle riflessioni nate dall'esperienza figurativa, allo sforzo teorico di applicare la categoria «barocco» alle lettere, i cui risultati sono già avvertibili come si è potuto constatare alla fine degli anni '20, abbiamo scorto (e non soltanto in filigrana, come dimostrano le lampanti tesi di Benjamin) una idea forte, ricorrente di modernità che sottende a tutta la riflessione critica sul barocco: per il momento ci siamo limitati a rendere conto di come la stessa storia critica della nozione di barocco abbia debuttato con la prima rivendicazione di modernità. A contribuire alla fondazione del concetto di stile barocco Wölfflin ne intuiva la sua esistenza a venire, la sua condizione non già «postuma» ma con le parole di Benjamin «attuale»: dopo un secolo, il dialogo continua tra il «moderno» barocco storico e quello che si suole indicare come barocco moderno o neobarocco, perché come ammette Guy Scarpetta: «il Barocco è davanti, io vado in avanti, ci entro»⁵⁹. Già, nel primo dopoguerra, lo «specchio del barocco» si è allargato alla letteratura (e alla musica⁶⁰): la strada è stata tracciata, ad ogni sguardo successivo corrisponderà a partire da adesso, un nuovo riflesso, una nuova moderna «reflectio» sul problema:

⁵⁸ Questa, come la precedente citazione, sono in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco...*cit., pp.29-30.

⁵⁹ G.Scarpetta, *L'impuro*, tr.it di S.Viviani, Milano, SugarCo, 1990, p.377. Su questa idea di posteriorità, di avvento futuro del barocco si leggano le prime righe di D. Klébaner (*op.cit.*, p.7): «Plus qu'un climat, qu'une culture, le baroque me semble être une condition, je veux dire un destin».

⁶⁰ Per una storia dettagliata del concetto di barocco in musica si veda P. Beaussant, *Vous avez dites «baroque»?*, Paris, Actes Sud, 1981, e soprattutto per la questione del neobarocco musicale –strettamente relazionata, come vedremo a quella di un neobarocco letterario - il recente saggio di C. Deshoulières, *L'opéra baroque et scène moderne*, Paris, Fayard, 2000.

Cominciando dal mondo figurativo, entrava così nella cultura del primo Novecento l'idea del barocco intesa come entità intimamente congiunta nelle sue matrici profonde al destino del moderno, tale in qualche caso da essere pensata come l'origine stessa del moderno⁶¹.

Riprendiamo, di passaggio, le considerazioni di Panofsky, che dopo quasi cinquant'anni di storiografia critica sul barocco, ravvisava il raggiungimento e la possibilità di una sua «definizione *neutra*» quale «“stile che segue al Rinascimento”, vale a dire lo stile del '600 e del primo '700». Il significato dell'aggettivo *neutro*, per una nozione ancora *in fieri*, viene subito esplicitato: «l'accezione neutra, o se si preferisce, la storicizzazione del vecchio termine spregiativo portò a varie *estensioni* nell'uso, alcune delle quali comportano qualche rischio».

Se, infatti, il problema di una definizione meta-storica degli stili era già presente nella proposta wölffliniana delle categorie “eterne” di classicismo e barocco, la pubblicazione tra gli anni '20 e '30 (per arrivare addirittura sino ai primi anni '60) -, di studi a difesa della perennità storica del barocco diede luogo a un acceso dibattito all'interno della più generale novecentista «polemica sul barocco».

Novecento barocco: attualità del Barocco. Si tratta, come abbiamo visto, dell'avvicinarsi, lungo tutto un secolo, alla vertigine oscura e in movimento continuo della sensibilità barocca, a quel mondo meraviglioso:

Nella letteratura del Novecento, il barocco, è stato un fenomeno culturale «raggiunto da più strade parallele, un sistema disomogeneo, quasi una pluralità discordi, che si è rivelata inaspettatamente affine alle logiche e alle estetiche prima di alcune correnti della letteratura moderna, fra Espressionismo e avanguardia, e poi del

⁶¹ E.Raimondi, «Lo specchio del barocco»...cit., p.7.

cosiddetto Postmoderno, con il suo stile versatile e contaminato, aperto all'ironia, al *pastiche* e al gusto per la ripetizione⁶².

Il barocco, nel corso del XX secolo, ritorna, converge e si afferma non solo in momenti diversi della storia culturale, ma anche distanti e fra loro indipendenti. Ezio Raimondi, nel suo libro *Barocco moderno*, quando parla della mappa delle opere di teoria letteraria e di storia dell'arte dedicate alla cultura barocca che occupano un posto particolare e preminente, menziona due libri emblematici. Il primo è *l'Origine del dramma barocco tedesco* (1928) di Walter Benjamin, dove si indica «la relazione tra l'idea artistica barocca e l'idea artistica moderna, facendo dell'allegorismo seicentesco un termine di paragone contrastivo e dialettico rispetto alla ricerca innovatrice dell'immagine poetica moderna»⁶³. Il secondo è *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) di Octavio Paz, libro dedicato alla singolare poetessa messicana del Seicento, dove s'interroga sulle ragioni dell'affinità evidente e ormai riconosciuta tra Barocco e modernità segnalando la percezione del mondo come inquietudine di forme e sottolineando anche il comune ricorso all'analogia e il gusto per la metafora in un mondo in continua trasformazione⁶⁴. Il ritorno del barocco converge e si afferma, ma non solo, viene anche *riproposto e ratificato* alla fine del XX secolo:

Raccogliendo la voce del maestro messicano, non si tratta tanto di entrare nel concreto delle analisi, quanto di prendere atto ancora una volta che, ormai *post factum*, alla fine del XX secolo, un protagonista della letteratura del nostro tempo quale è Octavio Paz, surrealista e poi

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

postsurrealista, ripropone e ratifica, muovendo da un luogo così aperto all'esperienza barocca come è il mondo da lui stesso definito indo-iberico, questa sorta di legame profondo tra l'idea di barocco e l'idea di moderno⁶⁵.

Barocco e modernità convergono, si affermano insieme in una costellazione, in un vortice, si piegano e si dispiegano insieme. La modernità del Barocco si rivela sia nella sua resistenza, attraverso le stratificazioni concettuali del termine barocco, sia nella sua riabilitazione, reincorporazione, come origine della stessa modernità che configura, conforma, crea. Dopo il vasto dibattito storiografico, ideologico ed estetico sul Barocco, la rivalutazione critica e teorica del Barocco non solo rivela il forte legame fra Barocco e modernità, ma soprattutto getta un'immensa luce su questo come l'origine stessa della modernità.

Questa nuova ricognizione del barocco condurrà, a sua volta, al neobarocco. E come nel caso del barocco, che fu inizialmente concetto della critica d'arte e in particolare riferito all'architettura, il neobarocco è apparso per primo nelle arti figurative⁶⁶. Posteriormente, il concetto di neobarocco è stato elaborato anche da Omar Calabrese come efficace alternativa al termine "postmoderno"⁶⁷. Dal suo punto di vista, neobarocco designa l'occorrenza nell'arte e nella cultura contemporanee di forme che richiamano il barocco storico.

⁶⁵ Raimondi, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁶⁶ Cfr. G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, 1951.

⁶⁷ Cfr. *L'età neobarocca*, Bari-Roma, Laterza, 1987; *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*, Milano, Domus Academy, 1991.

Capitolo 2

Barocco e Neobarocco

2.1 Neobarocco: Nuovo Barocco

La storia del concetto di neobarocco nasce dalla riflessione *in progress* sul barocco lungo tutto il Novecento. Riflessione che è stata anche una rivendicazione, a livello estetico, ma non solo, di una “attualità” o contemporaneità del barocco, che accomuna tutta la riflessione sulla scoperta della cultura di un secolo, da Wölfflin a Benjamin, da Riegl a Anceschi. Si tratta anche di un rapporto fra Barocco storico e Neobarocco: se la stessa rivalutazione e riscoperta dell’arte del XVII secolo, dalla fine dell’Ottocento e lungo tutto il Novecento, ha coinciso con la sua costruzione terminologica ed ermeneutica, di questa nuova categoria è lo stesso approccio intellettuale contemporaneo che può definirsi, nella più ampia accezione, «neobarocco». Insomma, siamo noi che, assumendoci la responsabilità di inventare retrospettivamente il Barocco, non possiamo non dirci neo-barocchi:

Au départ du Baroque, donc il y a ce regard intellectuel contemporain qui le cerne, le limite, tente de le définir : qui le construit. Dans cette reconstruction rétrospective de l’objet «baroque», il y a déjà implicite, la construction d’un «neo-baroque» [...] C’est donc à travers la critique «neo-baroque» que nous saisons inévitablement le «Baroque» et même le

Baroque «historique» est une reconstruction de notre présent⁶⁸.

Il termine neo-barocco rimanda così al processo attraverso il quale una denominazione stilistica si sottopone ad un *surplus* semantico che la particella “neo” inevitabilmente avrebbe portato con sé. La particolarità semantica del caso “neobarocco” risiede, tuttavia, nella stretta corrispondenza che intrattiene con la sua radice “barocco” e soprattutto con l’evoluzione concettuale che a questa parola è stata riservata.

E se, da una parte, è vero che «el concepto de “neobarroco” ha ido ganando cada día progresiva aceptación en muy diversos territorios de la crítica cultural, ya sea en formulaciones escritas, ya en variantes o en derivaciones más o menos certeras», por la sua diffusione mass-mediatica, lo stesso concetto «corre el peligro de convertirse, como tantos otros hoy día, en una palabra huera»⁶⁹.

Dalla riflessione sul barocco del secolo XX è scaturita, per filiazione diretta una sul neobarocco, - di certo a livello temporale leggermente differita -, che ha contribuito da una parte a specificare i termini di barocco come concetto storico, e dall’altra a ripensare le varie modalità di ritorno del barocco nel ‘900, ossia la possibilità che esista un “barocco moderno”. Anzi, per riprendere le considerazioni di Walter Moser, possiamo intendere col nome di *ritorno del barocco* quel vasto e complesso fenomeno riscontrabile, «simultanément dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et

⁶⁸ B. Pelegrin, «Relação entre o Barroco dos séculos XVII/ XVIII e o Neobarroco do século XX», *Claro-Escuro*, n° 4-5, Maio/Novembro 1990, Lisboa, Quimera, p. 33.

⁶⁹ Andrés Sánchez Robayna, «Barroco de la levedad», in *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Visor, 1993, pp.115-116.

culturelle» in cui «une recrudescence des recherches»⁷⁰ sul barocco in quanto fenomeno storico, sfociata in una nuova teorizzazione del secolo XVII, fa da contrappunto all'esistenza di una produzione artistica sotto il segno dell'estetica barocca. Ma non si pensi in termini di pura causalità: così come lo studio storico, filologico, archeologico del '600 può far da sfondo critico agli interessi dell'artista (e dello scrittore, in particolare), come a grandi linee, è stato il caso di Sarduy, anche la pratica estetica non svolge soltanto un ruolo anticipatore rispetto a ogni teorizzazione, ma può spingere verso la ricerca erudito-scientifica di una tradizione, tanto più come quella secentista, sconosciuta o dimenticata.

Come si vedrà nel capitolo seguente questo è il caso di Gadda: un caso neobarocco di riscrittura e di riappropriazione del Barocco. Lungo tutta la sua opera, dall'*Apologia manzoniana* (1927) fino a un testo meraviglioso come *La cognizione del dolore* (1967). L'opera di Gadda è proprio un paradigma di convergenze e intersezioni teoriche, critiche, creative sul Barocco. Gadda riprenderà determinate forme ed espressioni tipicamente barocche, farà una sorta di «attualizzazione» del Barocco, in particolare di quello spagnolo (Cervantes, Quevedo, Alarcón). Come se, dal punto di vista della ricezione, la stessa opera gaddiana, attraverso l'«evoluzione letteraria», permettesse «all'attualizzazione di una forma più recente» di trovare l'accesso alla comprensione di quella più antica e sconosciuta»⁷¹. Così sarebbe per l'opera di Gadda che si riappropria del passato e della tradizione del secolo lungo del Barocco. L'apparire di una nuova forma

⁷⁰ W. Moser, *Le retour du Baroque...cit.*, p.406.

⁷¹ H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura*, tr.it. di A. Varvaro, Napoli, 1969, p. 85. Cfr. sulla centralità nel pensiero di H. R. Jauss del rapporto fra testi artistici del presente e del passato, anche *Estetica della Ricezione*, a cura di A. Giugliano, Napoli, Guida Editori, 1988, soprattutto il primo e il terzo capitolo.

letteraria fornisce gli strumenti per capire una letteratura dimenticata: la tradizione letteraria del Seicento, proprio per il fatto di non essersi trasmessa da sé, ha bisogno di una nuova ricezione che la attualizzi «sia che un mutato atteggiamento estetico si appropri di nuovo di ciò che è passato con precisa volontà di recupero, sia che dal nuovo momento dell'evoluzione letteraria ricada sulla poesia dimenticata una luce inattesa, che faccia scoprire in essa qualcosa che prima nulla induceva a cercare»⁷². Quando si parla di tre secoli di oblio o “sequestro” del barocco, l'unità che misura la distanza dalla prima lettura (di rigetto) fino all'assimilazione e alla comprensione moderna, è la resistenza alla ricezione dell'opera:

Così solo l'oscura lirica di Mallarmé e della sua scuola ha preparato il terreno per il ritorno della poesia barocca, da tempo disattesa e perciò obliata, ed in particolare per la nuova interpretazione filologica e la «rinascita» di Góngora⁷³.

All'interno di quest'ampio spettro o “sindrome” del ritorno novecentesco del barocco, le cui dorsali non si limitano alla sola letteratura, ma interessano la pittura, la musica, l'architettura e il cinema⁷⁴, fino a riguardare la sociologia e l'antropologia, (se non addirittura la moda)⁷⁵ la discussione teorica sul problema del neobarocco ha, per certi versi, delle forti analogie con quello, già rivisitato nel primo capitolo, del barocco. Come questo ultimo, anche il percorso del

⁷² *Ibidem*, p. 85-86.

⁷³ *Ibidem*, pp. 85.

⁷⁴ Cfr. per esempio Varderi, Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodovar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Madrid, Pliegos, 1996.

⁷⁵ Cfr. Stephen Calloway, *Barocco, Barocco: la cultura dell'eccesso*, Milano, Mondadori, 1995, ma anche A. Couto e A. Galhardo, «Moda portuguesa e Sensibilidade barroca», *Claro-Escuro*, n° 4-5, Maio/Novembro 1990, Lisboa, Quimera, pp.57-61.

neobarocco è costellato di transfert semantici, di attribuzioni in parte legittime, di sovrapposizioni, di ambiguità, o di slittamenti da una disciplina all'altra. Come il barocco, anche il neobarocco deve la sua entrata nel lessico teorico-accademico all'uso della critica architettonica. Le sue prime utilizzazioni di una certa valenza ermeneutica sono rintracciabili nelle proposte di Gillo Dorfles che già nel 1951, riprendendo gli spunti di Brinckmann sulla predizione di un rifiorire di forme più libere e barocche riconosceva come neobarocco un «*novus ordo architettonico*»⁷⁶.

Inserendosi nella cosiddetta «disputa del barocco», in quegli anni più accesa che mai, e imputando a Eugenio D'Orsi tanti errori interpretativi, *in primis* quello di non aver compreso come il Barocco sia qualcosa di ben preciso e definito, legato – storicamente ed esteticamente – ad una particolare epoca (il '600), Dorfles ricorda che rispetto al Barocco, «la nostra età può essere considerata semmai come il prolungamento e l'estrema propaggine (*ed è solo in questo senso che intendo adottare qui l'appellativo di neobarocco*)»⁷⁷. Discorso che muove da certi indirizzi dell'architettura più recente e più viva, il neobarocco «non già una rinascita o un'imitazione barocca, ma solo un risvegliarsi di nuove forze plastiche e dinamiche che smuoveva le acque frigide e statiche dai dettami del Bauhaus gropusiano e dal successivo irrigidimento razionalista e neoplasticista»,⁷⁸ si allarga a definire quel prolungamento e continuazione dell'età barocca nella nostra epoca, che soprattutto

⁷⁶ G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, 1951, ora ristampato insieme a altri saggi in *Architetture ambigue dal Neobarocco al Postmoderno*, Bari, Dedalo, 1984.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 19. Cfr. anche G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Lerici, 1958.

⁷⁸ *Ibidem*, p.76.

nell'architettura, ma anche nella pittura, nella scultura e nella musica, vede oggi ridivenire attuale lo spirito del Barocco, nell'accezione più felice di questo termine: inteso cioè come dinamismo contrapposto a staticità, come modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, come umanizzazione e – diciamo pure – organicità, contrapposta alla frigida meccanicità e all'aridità tecnica⁷⁹.

La riflessione sul neobarocco di Dorfles, lungo gli anni, tra precisazioni, distinzioni e sistemazioni terminologiche, è costituita anche dalla difesa delle sue tesi e dalla constatazione e dalla giustezza delle sue ipotesi, anche a proposito di nuovi concetti⁸⁰ che man mano si andavano acquisendo, dopo tanti anni (si veda questo frammento del 1981) da quelle che egli stesso chiama «illazioni d'allora»:

Credo, effettivamente di poter affermare oggi come molte delle più recenti spinte dissacratorie nell'arte visiva – dal postmodernismo architettonico al post-espressionismo pittorico – si possono senz'altro considerare come «neobarocche»: la presenza di un'esacerbata sensualità (più che sessualità), la ricerca d'una ambiguità dell'immagine [...],

⁷⁹ *Ibidem*, p.54.

⁸⁰ Senza pretendere, in questa sede, di risolvere l'intera problematica, propria della critica architettonica, del rapporto fra neobarocco e postmoderno che esula dal campo della nostra ricerca, si può, tuttavia, constatare che se da un lato il neobarocco dorfliesiano ha una dimensione storica che lo data in un periodo novecentesco già trascorso, e precedente al postmoderno, come ritiene Calabrese, dall'altra parte, lo stesso concetto appare, in un certo senso, "vorace" tale da inglobare correnti e architetti della prima metà del secolo ma anche di comprendere lo stile postmoderno: neobarocco aperto alle possibilità del divenire. Nella premessa al suo libro, Dorfles precisa come l'ultimo gruppo di scritti riguarda il problema del postmoderno, e le sue eventuali affinità tra questo indirizzo (o meglio tra alcuni indirizzi tra di loro molto distanti che vanno sotto questo nome) e il neobarocco: «Mi guarderei bene dal volere identificare tout court il neobarocco da me difeso sin dagli anni '50 con il postmoderno dei nostri giorni. Eppure con le debite riserve circa i molti limiti e i molti abbagli del postmoderno (o di quanto di solito viene indicato con questo appellativo) credo di poter affermare come – davvero – esistono alcuni elementi del postmoderno "migliore" che sono facilmente riconducibili a quel genere di concezione architettonica che ebbi a definire come *neobarocca*», *ibidem*, p.7.

la rottura con i rigidi schematismi del Movimento Moderno, che rispecchia la rottura secentesca da parte d'un Borromini, rispetto alle rigide composizioni manieristiche coeve, e non.

E, ancora, abbandonando, il settore delle arti figurative, la visione, ad un tempo egocentrica del nostro universo personale, e geocentrica del nostro universo cosmico, che richiama subito alla mente le sconvolgenti scoperte di Galileo, le sue intuizioni attorno ad una nuova situazione umana e planetaria: proprio come oggi nuove evasioni dall'universo geofisico invischiano tanti giovani non più soddisfatti dell'ubi consistam materialista, e non ancora preparati per avventure del pensiero che sappiano prescindere dai puntelli della ragione o da quelli della religione [...] tutti questi elementi mi sembrano davvero permettere di ipotizzare la presenza di un parallelismo, non solo estrinseco ma molto più profondo, tra lo spirito dell'età barocca e quello d'una nostra – solo in parte affermatasi anzi forse di là da venire – *età neobarocca*⁸¹.

Prima che questa espressione fosse ripresa nel titolo del libro di Omar Calabrese, il concetto di neobarocco sarebbe transitato dal lessico delle arti figurative a quello di altre discipline, anche senza influenza diretta. È comunque da rilevare come la potenzialità del significato di neobarocco non abbia mai reso possibile un effettivo uso univoco del termine, pur volendosi esclusivamente limitare al linguaggio dell'arte.

2.2 *Pli selon pli*: la nuova armonia della piega infinita

Vertige! voici que frissonne

L'espace comme un grand baiser

Qui, fou de naître pour personne,

⁸¹ *Ibidem*, p.63.

Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche

Ainsi qu'un rire enseveli

Se couler du coin de ta bouche

Au fond de l'unanime pli!

Mallarmè

È dall'architettura che la critica musicale e quella letteraria mutuano la parola neobarocco, anzi sta forse nel rapporto, nelle corrispondenze fra questi due linguaggi, l'origine della sua diffusione. Del resto, già Dorflès aveva instaurato, in nome del barocco, un parallelismo tra musica e architettura di oggi con quelle arti di tre secoli fa: la comparazione fra struttura "contrappuntistica" di un Bach, sovvertitore della staticità musicale armonica, e quella cromatica sei-settecentesca che scompagina l'armonia dell'edificio, si armonizza con quella fra l'"atonalismo architettonico" degli edifici neobarocchi e la rivoluzione musicale che va da Wagner a Hindemith, fino alla dodecafonia di Schönberg. La critica ha insistito molto sulla preoccupazione per il passato, sulla fascinazione davanti alla sua storia, e al tentativo di riscriverla, da parte della musica moderna. È possibile rintracciare come fa Deshoulières già agli inizi del secolo XX i primi segnali di ritorno barocco, rinvenibili in Schönberg o nello stesso Hindemith, per cui «le regard moderne aime y contempler le mis en jeu de sa propre théâtralité à travers les fonctions conventionnelles de l'impromptu baroque»⁸². Ed è a partire dalla seconda metà del

⁸² C. Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000, p.94. Ma cfr. anche G. Scarpetta, *L'artificio...cit.*, per esempio al paragrafo «Vertigine»: «La musica. Il modo su cui Richard Strauss si basa sul XVIII secolo per mettere in crisi il neoromanticismo e la sua arte di doppio spettacolo, in "rovina" (*Arianna a Naxos*,

secolo che, dalla semplice citazione al *pastiche* di ampie dimensioni, gli esempi di tentazione neobarocca nell'opera non mancano, tanto da poter parlare di veri e propri autori "barroqueux": fenomeno di interpretazione musicale che, sulla scorta delle indicazioni di Beaussant, «consiste moins [...] en une restauration archéologique de la musique baroque, que en sa réinvention au 20 siècle»⁸³.

Tra i primi a discutere di opera neobarocca, in ambito letterario è, secondo la sua stessa ricostruzione (postuma del 1996), Haroldo de Campos, in quell'articolo già citato, dal titolo *Obra da arte aberta* del 1955, dove, oltre al primato di anticipare la fortunata coniazione di Eco, nel tentativo di formulare una prima provvisoria definizione di neobarocco o di barocco moderno, il critico-poeta brasiliano instaurava una relazione col campo della musica contemporanea e con uno dei massimi esponenti dell'avanguardia francese, Pierre Boulez:

Pierre Boulez em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte "perfeita", "clássica", do "tipo diamante", e enunciou a sua concepção de obra de arte aberta como de barroco moderno. Tal vez, esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez, das soluções convencionais. Mas esta não é uma razão cultural para que

Capriccio). Che spinge Schonberg a integrare la sua "rivoluzione" in forme apertamente barocche (la *Serenata* op.24, la *Suite* op.29). Più vicino a noi: la concezione della musica come teatralità (Mauricio Kagel, Luciano Berio)», p.26.

⁸³ Citato in W. Moser, *Le retour du Baroque...cit.*, p.407.

nos recusemos a tripulação de Argos. É antes um estímulo no sentido oposto⁸⁴.

La testimonianza biografica di de Campos, dell'incontro nel '54 tra il musicista e i poeti concreti brasiliani e delle successive vicende, più che documento storico-coreografico ci serve come vero e proprio snodo ermeneutico per capire il clima culturale che fa da sfondo alla prima, liminare discussione sul neobarocco letterario. Gli interessi per la musica post-seriale nella linea di Webern, da un lato, l'ammirazione per quello che sarà definito come l'archetipo moderno di poesia visuale, il *Coup de Dés* di Mallarmé, dall'altro, sono i termini dentro i quali Haroldo de Campos situa quella «afinidade “caósmica”» (non a caso è convocata qui l'espressione joyciana) tra la sua proposta (ancorché provvisoria) di neobarocco e la bouleziana «concepção da obra aberta, acessível a múltiplos percursos, “antidiamantina”»⁸⁵.

Affinità, scambi di problematiche, corrispondenze (quando non vere e proprie coincidenze) che, secondo Haroldo de Campos in questa rivisitazione genealogica del concetto di neobarocco, si sarebbero rivelate nei lavori posteriori di Boulez. E se il progetto di musicare la poesia di Mallarmé era rimasto incompiuto, il critico brasiliano ricorda come Boulez abbia introdotto «estruturas sintáticas mallarmeanas na sua técnica de compor (“forma aberta” e “acaso controlado”)» in un'opera come *Troisième Sonate o Improvisations sur Mallarmé* oppure nel ciclo *Pli Selon Pli*, che riprendeva il verso di Mallarmé, nel sonetto *Remémorations d'Amis Belges*. A

⁸⁴ H. de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*, S. Paulo, Edições Invenção, 1965, p.31. Ma ora citato in H. de Campos, «Deleuze e a polemica do Barroco», *Jornal da Tarde - Caderno de Sábado*, 3-8-1996, p.5.

⁸⁵ *Ibidem*. Cfr. il «depoimento» di Décio Pignatari intitolato «Poesia Concreta ou Ideográfica», prima testimonianza teorica del concretismo pubblicato in Portogallo, *Graal*, n° 2, Junho-Julho de 1956.

riannodare i fili del discorso, c'è un ulteriore passaggio, ormai davvero obbligato, per Haroldo de Campos, in cui se a Mallarmé spetta il ruolo di vero e proprio spettro moderno di rilettura e riappropriazione della lirica barocca, è attraverso il concetto deleuziano operatorio di *pli* (mutuato del resto dal poeta francese), o forse meglio di piega secondo piega, di piega su piega, che il Barocco ha ragione di esistere, anche al di là dei limiti storici determinati:

Per parte nostra, in effetti, il criterio e il concetto operatorio del Barocco è la piega, in tutta la sua comprensione e estensione: piega secondo piega. Se si può estendere il Barocco oltre i limiti storici determinati, ci sembra che sia sempre in virtù di questo criterio, che ci fa riconoscere Michaux quando scrive “vivere nelle pieghe”, o Boulez quando evoca Mallarmé o compone “Piega secondo piega”, o Hantai quando fa della piegatura una metodo⁸⁶.

È Gilles Deleuze a essere qui convocato, sintesi ultima del passaggio concettuale da Barocco quale «modo operatório histórico», a Neobarocco come «prática semiótica contemporânea que “cita” o passado, retraduzindo-o – transfigurando-o – no contexto do presente não por assimilação pura e simples de dois distintos entornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins que se deixam reger pela infinitude da dobra dobrante, pelo *pli infini*»⁸⁷.

⁸⁶ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, (a cura di Davide Tarizzo), Einaudi, Torino, 2004, p.51.

⁸⁷ H. De Campos, «Deleuze e a polemica do barroco»...cit., p.5.

Haroldo de Campos, attraverso Mallarmé e Boulez, “dialoga” con Deleuze: alla sua proposta di Barocco, che rimanda non a un’essenza, ma piuttosto a una funzione, a un tratto distintivo, rappresentato dalla piega che si piega, che si produce all’infinito, viene riconosciuta una carica concettuale liberatrice, che per la sua radicalità, perviene a una risemantizzazione dello stesso Neobarocco in quanto neo-leibnizianesimo. Sotto l’egida del filosofo della *Teodicea*, Deleuze, infatti, tenta di mostrare, attraverso il concetto di *pli*, l’esistenza di una «linea barocca che passerebbe esattamente attraverso la piega e che potrebbe riunire architetti, filosofi, pittori, musicisti e poeti»⁸⁸. Come Leibniz ci ha insegnato a piegare e a dispiegare nel ‘600, e come il Barocco ha portato questa operazione all’infinito, così per noi uomini moderni il problema è analogo: tenuto conto delle nuove maniere di piegare «rimaniamo sempre leibniziani perché si tratta comunque di piegare, dispiegare, ripiegare»⁸⁹.

Per semplificare, allora, da un lato la costruzione leibniziana dei due piani, dei due mondi, quello della materialità (in basso) e quello dell’anima (in alto), separati dalla piega che ripiomba dalle due parti seguendo un regime differente, «la monade (anima o soggetto) è perfettamente chiusa senza finestre o porte, e contiene l’intero mondo nel suo scurissimo fondo, e di questo mondo illumina una piccola porzione, una porzione variabile per ciascuno. Il mondo è quindi ripiegato in ogni anima, ma differentemente, perché c’è una piccola zona di piega che è illuminata. [...] Io tento di mostrare che le cose stanno così nell’architettura barocca, nell’ “interno” barocco, nella luce barocca»⁹⁰. Dall’altro la sua

⁸⁸ G. Deleuze, *La piega.*, p.52.

⁸⁹ *Ibidem*, p.206.

⁹⁰ G. Deleuze, *Pourparler*, p.208.

corrispondenza nell'arte barocca, in cui la piega infinita «separa o passa fra la materia e l'anima, la facciata e la stanza chiusa, l'esterno e l'interno»⁹¹. Attraversa anche i due piani *dell'alto e del basso*: il dispiego quale condizione delle pieghe di manifestarsi si regge, come d'altronde si reggeva la relazione fra i due piani del *mundus* leibniziano, sull'accordo, sulla loro armonia, sul loro armonizzarsi. Deleuze crede al Barocco come a una transizione, per cui giacché la ragione classica è crollata sotto i colpi inferti da divergenze, incompressibilità, disaccordi, dissonanze, esso diventa – paradossalmente- l'ultimo tentativo di ricostituire una, «suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle impossibilità altrettante frontiere tra i mondi»⁹². Il Barocco è già la crisi della ragione teleologica, la sua missione tragica consiste appunto nel ricostruire quello che sta crollando:

Le disarmonie che sorgono in uno stesso mondo possono essere violente, *esse si risolvono in accordi*, perché le uniche dissonanze irriducibili esistono tra mondi differenti. In breve l'universo barocco vede svanire le sue linee melodiche, ma quello che sembra perdere lo riacquisisce in armonia, grazie all'armonia. Confortato con il potere delle dissonanze, scopre una infiorescenza di accordi straordinari, remoti, che si risolvono in un mondo privilegiato, anche a prezzo della dannazione. Questa ricostruzione poteva essere soltanto aleatoria⁹³.

⁹¹ G. Deleuze, *La piega*, p.54.

⁹² *Ibidem*, p.124.

⁹³ *Ibidem*.

La soluzione barocca che passava attraverso gli accordi non è più praticabile oggi, nel “caosmos” del nostro tempo: sarà l’avvento del Neobarocco, di un vero e proprio Nuovo Barocco, a permettere di pensare non più in termini di armonia prestabilita, ma di serialismo in cui «se gli armonici perdono ogni privilegio di rango, non soltanto le dissonanze non devono più essere “risolte”, ma le divergenze possono essere affermate, in serie che sfuggono alla scala diatonica e dove ogni tonalità si dissolve»⁹⁴. Sospesa tra epistemologia e arte, la definizione di Neobarocco è parimenti una sfida (non solo nominalista) a cogliere il carattere della nostra epoca e dei suoi residui artistici, e soprattutto una rivendicazione forte della possibilità concettuale del barocco di sospendere ogni linearità temporale passato-presente-futuro:

Verrà il Neobarocco, con la sua ondata di serie divergenti nello stesso mondo, con la sua irruzione di impossibilità sulla stessa scena, laddove Sesto viola e non viola Lucrezia, laddove Cesare varca e non varca il Rubicone, laddove Fang uccide, è ucciso e non uccide e non è ucciso. L’armonia attraversa una crisi, a profitto di un cromatismo espanso, di una emancipazione della dissonanza o di accordi non risolti, non messi in relazione con una tonalità. Il modello musicale è il più adatto a far capire l’erompere dell’armonia nel Barocco, poi la dissipazione della tonalità nel Neobarocco; dalla chiusura armonica all’apertura su una politonalità, o, come la definisce Boulez, «una polifonia delle polifonie»⁹⁵.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 206.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 124.

2.3 L'attualità sovversiva del Nuovo Barocco

Deleuze si propone di “inventare il Barocco” alla fine degli anni '80: lo stesso filosofo che non ha potuto prescindere da tutto un pensiero di matrice in gran parte francese, sulle derive moderne e postmoderne del barocco, che del resto hanno la loro origine critica nell'intermediario tra Europa e America Latina, Severo Sarduy, arriverà a sostenere che oggi non è più la ragione teleologica a essere in crisi e a sgretolarsi, ma quella umana, quella uscita dai Lumi, e «nel nostro tentativo di recuperarne qualcosa o di ricostruirla, assistiamo a un neobarocco che ci rende forse più vicini a Leibniz che a Voltaire»⁹⁶.

Prima di affrontare il problema delle versioni moderne/postmoderne del barocco, dobbiamo però soffermarci su una questione che l'ultima frase del filosofo francese già ci fa intravedere: ossia, come la concettualizzazione del barocco, attraverso la riattivazione del neobarocco, non sia più di carattere sostanzialista ma relazionale, in altre parole, come al barocco vengano attribuiti valori, condizioni, riposizionamenti, in conformità con la situazione in cui si attiva. Ancora una volta, viene provata l'efficacia strategica del concetto.

L'affermazione di Deleuze non è altro che l'epitome di quel processo critico-storiografico cui è stato assegnato il nome di “inversione ideologica del barocco”: discussione che iniziata altrove, da altri presupposti teorici e storici,

⁹⁶ G. Deleuze, *Pourparler*, p.215.

specificatamente a Cuba, in Messico⁹⁷, in Brasile, grazie al ruolo mediatore della “opera di mezzo” di Sarduy, ha conosciuto in Francia, il suo maggior sviluppo soprattutto a partire dai primi anni '80. In un certo senso, ci piacerebbe pensare a una vera e propria *mappa neobarocca* dove le varie voci, anche su piani e in contesti diversissimi, comunichino fra di loro, come alla fin dei conti la ricostruzione di de Campos mostra nella relazione tra i contributi sudamericani e europei sul neobarocco. Non meraviglierà allora come sia proprio Sarduy, lettore del Lezama Lima di *La expresión americana*⁹⁸ che propugnava contro Weisbach, un Barocco come arte della rivoluzione, o di Alejo Carpentier («Nuestro arte siempre fue barroco»⁹⁹), che nel 1972 terminava con queste parole il suo saggio «Barroco y Neobarroco»:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que

⁹⁷ Cfr. soprattutto per il parallelismo fra barocco e modernità/avanguardia letteraria, Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe*, Mexico, Fondo de la Cultura Económica, 1982.

⁹⁸ Ora in J. Lezama Lima, *El reino del imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

⁹⁹ A. Carpentier, «Problemática de la actual novela latino-americana», in *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, p.37. Cfr. per la vastissima problematica del barocco/neobarocco in America Latina, almeno il già citato saggio di Irlemar Chiampi e anche Petra Schumm (eds.) *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998; Janice Theodoro Silva, *América barroca. Tema e variações*, S. Paulo/Rio de Janeiro, Nova Fronteira/EDUSP, 1992; Carlos Rincón, *Mapas y Pliegues: ensayos de Cartografía cultural y de lectura del neobarroco*, Bogotá, Colcultura, 1996, e Horst Kurnitzky, «Barroco y Postmodernismo: una confrontación postergada» in Carlos Rincón y Petra Schumm (eds.) *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario. Nuevo Texto Crítico*, n° 14-15, pp.355-368.

metaforizza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución¹⁰⁰.

Sarduy rilancia la sfida e lo scandalo di essere barocchi oggi: attualità del barocco per sovversione, per dilleggio, per dispendio, per parodia. Il *Barroco* del 1974, nel solco di Lacan¹⁰¹ e Derrida (ma anche e, forse, più decisamente del Bataille de *La notion de dépense*), rivela all'Europa il rovescio della sua medaglia attraverso la pratica artistica: contro ogni nozione di «utile», sia essa l'economia borghese, sia esso il suo linguaggio dell'informazione, il barocco contemporaneo si installa al di là del funzionale, nello spazio della sovrabbondanza, dello spreco e del residuo, o parafrasando Bataille al di là del «limite dell'utile». Con Sarduy, la pratica barocca che sembrava porsi agli antipodi di ogni estetica moderna, inclusa quella marxista, diventa recuperabile “per sovversione”, non solo all'interno del campo simbolico della «giusta causa», ma addirittura dalla rivoluzione cubana.

Essere barocco significa oggi minacciare, giudicare, parodiare l'economia borghese, fondata su un'amministrazione avara dei beni: minacciarla, giudicarla,

¹⁰⁰ S. Sarduy, «El barroco y el neobarroco»...cit., p. 1404. Si leggano le parole di Sarduy sul ruolo fondativo di Lezama Lima: «Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regressa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. [...] Una meditación sobre Lezama Lima, sobre la posible herencia de su palabra, no puede evitar esas interrogaciones ni tampoco dejar de vincularlas con otra: la de la posibilidad y pertinencia del barroco hoy, la de un probable surgimiento del neobarroco a partir de su obra, en la luz caravagesca de su escenografía, o en la elipse incandescente de su teatralidad», in «El herdero»...cit. p.1405.

¹⁰¹ È sin troppo noto e citato il seminario di Lacan dal titolo «Du Baroque» in cui egli esplicitamente si dichiara “schierato”- *rangé* dalla parte del barocco: «Il barocco è la regolazione dell'anima attraverso la scopia corporea. Bisognerebbe parlare una volta – non so se ne avrò mai il tempo – della musica, in margine. Parlo soltanto, data l'ora, di quel che si vede in tutte le chiese d'Europa, tutto ciò che si aggrappa ai muri, tutto ciò che crolla, ciò che delizia, ciò che delira. Poco fa l'ho chiamato oscenità – ma esalta», in J. Lacan, *Il seminario, Libro XX, Ancora 1972-1973*, tr. it. di S. Benvenuto e M. Contri, Torino, Einaudi, 1983, p.116.

parodiarla nel suo stesso centro e nel suo fondamento: lo spazio dei segni, il linguaggio, supporto simbolico della società e garanzia del suo funzionamento attraverso la comunicazione. Dilapidare il linguaggio in funzione unicamente del piacere – e non come vuole l’uso domestico, in funzione dell’informazione -; attentato a quel buon senso moralista e naturale – “naturale” come il cerchio di Galileo – su cui si fonda tutta l’ideologia del consumo e dell’accumulazione. Il barocco sovverte l’ordine supposto, normale delle cose, come l’ellisse – questo supplemento di valore – sovverte e deforma il tracciato del cerchio, che la tradizione idealista riteneva il più perfetto¹⁰².

Il barocco come concetto politico aveva sempre funzionato: ora, però, per la prima volta, quello specchio non riflette più gli antichi giudizi e pregiudizi di Neoclassicismo, Illuminismo, Romanticismo e Positivismo, ma rigetta l’accusa di essere stato il veicolo reazionario, irrazionale e oscurantista della Ragione (allorché questa era sovversiva), formulata contro di lui da parte di tutta la cultura “diretta” dalle monarchie centraliste e dalla Chiesa¹⁰³. Benito Pelegrin definisce “renversement de la perspective” il processo per cui il barocco oggi, dinnanzi alla Ragione che i Lumi, la Scienza, e il Liberalismo tecnocratico hanno istituzionalizzato, si presenta con e per i suoi caratteri di irrazionalità, di insensato, di dissidenza, come sovversivo di ogni Ordine, antico o nuovo

¹⁰² S. Sarduy, *Barocco ...cit.*, p. 79. I contributi sarduyani arrivano fino alla fine degli anni '80: si confrontino, in particolare, i saggi «Le basculement neo-baroque» (1979), «La simulación» (1982), «Nueva Instabilidad» (1987), e il già citato «El Herdero» del 1988.

¹⁰³ Ormai classica è l’analisi di Maravall dei caratteri sociali della cultura barocca come prodotto di una cultura “diretta”, di massa, urbana e conservatrice; cfr. Maravall, J. Antonio, *La cultura del Barocco*, tr.it di C.Paez, Bologna, Il Mulino, 1985, in particolare la seconda parte, p.101-247.

che sia¹⁰⁴. Dai colloqui di Cerisy¹⁰⁵ del 1982, in cui sono esplicitamente evocati Sarduy e Lacan, si assiste allora alla metabolizzazione di questa inversione ideologica del barocco da parte di molta produzione teorica francese (si è anche parlato di senso di colpa di fronte alla tradizione rigettata) che ha sostenuto, in diverse variazioni, la formula secondo la quale se è vero che per il razionalismo del XVIII secolo l'arte che sarà detta poi barocca era al servizio del Potere, alla fine del nostro secolo, ai nostri occhi si presenta progressista se non addirittura sovversiva nei confronti del razionalismo istituzionalizzato.

Les philosophes de l'histoire et, plus, généralement, toutes les logiques linéaires et univoques résistent mal au choc de la modernité. On assiste donc à une inversion des positions. Le baroque, au XVII^e siècle, s'efforçait, en vain, de contrôler une raison qui avait alors partie liée avec le progrès et la liberté de l'esprit. Le rationalisme moderne s'est laissé contaminer par le productivisme ambiant : sous ses masques divers, dialectisant, pragmatiste, technocratique, il prêche la soumission aux impératifs de la rentabilité économique et de l'utilité politique. Les baroques d'aujourd'hui partent moins en guerre contre ce rationalisme sclérosé qu'ils ne contestent, non sans angoisse, sa crise, la crise de ses catégories, des ses codes, des ses ordres¹⁰⁶.

¹⁰⁴ B. Pelegrin, «Visages, Virages. Rivages du Baroque. Rives et Dérives»...cit., p.38 e segg., ma anche dello stesso autore l'introduzione alla traduzione francese di Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁰⁵ Cfr. Benoist, J.M. (éd.) *Figures du Baroque*, Paris, P.U.F., 1983, e in particolare, l'«avant-propos» dello stesso curatore, il saggio di B. Pelegrin e quello citato in seguito di J. Guerin.

¹⁰⁶ J. Guerin, «Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au XX^e siècle», in Benoist, J.M. (éd.) *Figures du Baroque*, Paris, P.U.F., 1983, p.356.

Tale riflessione, spinta ancora più in là da Guy Scarpetta, si connota di implicazioni postmoderne – che a suo tempo vedremo – allorché ingaggia la sua personale battaglia iconoclasta contro ogni principio moderno di progresso della storia, dell’arte, dell’uomo, propugnato dalle avanguardie del ‘900. La posizione che rovescia l’equazione Barocco=Reazione *versus* Ragione=Rivoluzione, in quanto non più applicabile alla nostra realtà finesecolare, viene elogiata da Scarpetta poiché coglie bene come la storia possa rovesciare, talvolta, i suoi valori, come nessuno stile e nessuna cultura, in generale, possano essere condannati in nome di un senso, di una direzione unilineare e irrevocabile della storia. Allo stesso tempo, questa posizione *ancora moderna* peccherebbe di quella sovrapposizione critica, (tipica del marxismo) che confonde livello artistico e politico, ossia dove l’arte è sempre il veicolo di un’ideologia.

L’attualità sovversiva del barocco consiste meno in un’archeologia che in una vera e propria retroazione, in cui se entriamo in un barocco storicamente definito, possiamo riappropriarcene solo a partire dal presente. In questo modo «è proprio perché rilevo il carattere attualmente “sovversivo” del ricorso al Barocco che sono portato a percepire altrimenti (non come storico, ma come “contemporaneo”) Gracián o Bernini [...] è perché il mito del progresso funziona sempre di meno che posso amare Góngora e Quevedo, non in quanto “precursori” ma *come* contemporanei, per la loro singolarità»¹⁰⁷.

In Scarpetta, in somma, la mutazione ideologica del barocco è possibile solo a patto di uscire, o meglio, di essere usciti da quello che egli con una sola parola chiama

¹⁰⁷ G. Scarpetta, *L’impuro*, pp.379-380.

diciannovismo, e cioè dall'800, dalle grandi utopie e ideologie nate dall'età dei Lumi:

non c'è Barocco nella modernità (da Proust a Faulkner a Fuentes, da Picasso a De Kooning, da Richard Strass a Luciano Berio) se non al fine che questa modernità si emancipi dal XIX secolo, dai suoi miti e dalle sue illusioni. Necessità, quindi, di rinnovamento su *tutt'altra* lunghezza d'onda¹⁰⁸.

Tra tante diverse ipotesi, questa è solo un'altra delle modalità di ritorno, che lo stesso autore accetta come postmoderna.

Pensiamo a Gadda, immenso interprete del Barocco attraverso la sua opera letteraria, critica ed estetica in cui può vedersi il suo forte legame con la cultura del barocco. In questa rivendicazione della tradizione barocca è importante tenere distinti il piano estetico e quello ideologico. Si ricordino qui le analogie fatte fra Barocco e surrealismo, fra Barocco e diverse avanguardie lungo il Novecento. Se è lecito assumere la produzione barocca come eredità, almeno in parte, «dei successori» del barocco, resta il problema di riposizionare a livello ideologico i resti di questa eredità. Rimane, forse, il miglior contributo teorico al concetto ideologico di barocco: il barocco, lungi dall'essere inteso nei suoi aspetti sociologici di epoca o di cultura della Controriforma, dell'Inquisizione, del Gesuitismo, si trasforma, per esempio in Gadda, in arma contro il regime fascista, rievocando così il '600 nella caratteristica comune di essere entrambi epoche senza libertà di espressione. Sarebbe interessante approfondire alcuni aspetti del rapporto di Gadda col fascismo attraverso tutta la

¹⁰⁸ G. Scarpetta, *L'artificio*, p.21.

sua opera, della sua denuncia e critica di quella società, dei parallelismi con il periodo barocco, della sua poetica barocca, dell'uso del linguaggio attraverso la parodia, ecc.

Se pensiamo al contesto italiano del fascismo, l'inversione ideologica del barocco è quanto mai significativa: dietro la sua pratica estetica c'è tutto un progetto politico moderno per cui attraverso la rivendicazione del barocco si costruisce uno strumento di apertura e dissoluzione dei discorsi repressivi e coercitivi del Potere. Rimane comunque il problema della legittimazione ideologica del passato in un contesto moderno. È il caso dell'opera, estetica ed etica, di Gadda, la quale attraverso la riscrittura del barocco, avrebbe sprigionato quella carica sovversiva necessaria alle contingenze del tempo: l'invenzione della tradizione giustifica la denuncia e la critica in un determinato periodo storico, ma non solo; si adatta alle condizioni e alle nuove sfide del presente.

Riscrittura del Barocco e ricreazione del mondo barocco all'interno della sua poetica: così, riflettendo su quel mondo, si riscriveva, si rappresentavano parodicamente il regime fascista, le sue stesse autorappresentazioni e il suo linguaggio, come era successo durante il Barocco con Cervantes o Quevedo. Cioè, trovare nuove analogie, nuovi modi di rappresentazioni, di mettere in questione, contestare il potere, riscrivere corrispondenze e analogie, usare i modelli del passato per scrivere il presente, mettendoli in un rapporto speculare.

E se negli anni del regime fascista, resistere significava ricreare ciò che è intrinseco, che non può che essere rappresentato dai modelli creativi del neobarocco, nel corso degli anni il valore politico della riscoperta barocca si andrà precisando. Rimane comunque il tentativo di «desambiguiser

le processus de reprise du baroque»¹⁰⁹. Perché è nel discorso del senso politico della proposta estetica che ha luogo il problema del barocco e del neobarocco.

2.4 Neobarocco: una modernità *altra*.

Storia, memoria, oblio: è attraverso questa triade che passerebbe il discrimine critico fra modalità moderne o postmoderne di ritorno del barocco. Quando abbiamo parlato di inversione ideologica del barocco, abbiamo dato per scontato che la Modernità era “utopica”, secondo l’accezione scarpettiana, prodotto (e progetto nella terminologia habermasiana) dell’Illuminismo, fiduciosa nel progresso dell’uomo, secondo una visione ottimista del mondo e della sua storia. Solo se concepito come pre-moderno e opposto ai Lumi della ragione, il Barocco, il suo ritorno (moderno), sarebbe potuto essere rovesciato e accolto come il liberatore di quanto la modernità utopica aveva dovuto reprimere per trionfare.

Tuttavia, seguendo Moser¹¹⁰, un altro tipo di modernità presuppone una diversa attitudine nei confronti del barocco; una modernità – questa volta, non già utopica – bensì malinconica, come l’ha definita Walter Benjamin, in cui la

¹⁰⁹ W. Moser, «Le retour du baroque»...cit., p.417.

¹¹⁰ A dire il vero, fra le due diverse (se non opposte) attitudini *moderne* dinanzi al «barocco che torna», potrebbe citarsi la posizione, se non proprio mediana, quantomeno conciliatrice di Guido Guglielmi, secondo la cui proposta – ricalcando le “tracce bolognesi” di Anceschi (inadeguata la prospettiva di far nascere tutto il mondo moderno dall’Illuminismo, dal momento che quanto chiamiamo “mondo moderno” «nei suoi fondamenti significanti porta in sé, caso mai, il violento, vitale contrasto tra ciò che diciamo “barocco” e ciò che diciamo “illuminismo”») - «se è vero che la nostra modernità è erede dell’illuminismo, è anche vero che essa è in sospetto verso le assolutizzazioni della ragione, o verso un illuminismo che non comprende la critica di sé stesso. E, d’altra parte, un illuminismo a sua volta rischiarato, ritrova nel proprio fondamento un pensiero retorico, cioè un pensiero che vive delle proprie incompiutezze e delle proprie antinomie. È un illuminismo che non teme la contraddizione, non si concede le facilitazioni della dialettica, e non ha più bisogno di censurare il barocco», in «Barocchi e moderni», *Il verri*, marzo-giugno 1987, Milano, Mucchi Editore, p.110.

storia opposta alla natura in quanto permanenza, è la stessa natura, ma caduta in balia della morte, divenuta «significante soltanto nelle stazioni del suo decadere»¹¹¹. Se il lutto per la perdita della totalità trascendente è il tratto tipico dell'uomo barocco, per cui il futuro – non più utopia di un avvenire lontano – è alle spalle, in un passato distante e da cui egli si è irrevocabilmente separato, la malinconia dell'essere inattuale, “postumo”, rappresenta lo specchio della scrittura, dell'allegoria barocca, che accumula vestigi, resti, rovine del e nel tempo, sparsi frammenti: «l'arte barocca [...] significa l'inattualità di ciò che rappresenta»¹¹².

L'immanenza materiale di un mondo in rovina, la sua finitezza, se da un lato è annientata dall'allegoria che ha il potere di attribuire (anche arbitrariamente) alle cose significati che risiedono al di là di questa precarietà, dall'altro non fa che ridirne il loro senso di perdita, di svuotamento.

Secondo questa differente nozione di “moderno”, il ritorno del barocco non corrisponderebbe ad altro che al ritorno della coscienza malinconica dopo l'insuccesso delle grandi narrazioni utopiche della prima modernità. Il barocco, secondo la prospettiva di Buci-Glucksmann, studiosa delle sue implicazioni tanto storiche quanto attuali, si costituirebbe non solo come una ragione -appunto barocca - *altra* all'interno della modernità («differente da quelle dei pensieri del progresso» anzi nata dalle sue contraddizioni, emersa sempre «dall'abisso di una crisi»), ma soprattutto come una *Ragione dell'Altro*, «del suo eccedere, del suo uscire dai limiti»¹¹³. Il

¹¹¹ W. Benjamin, *op.cit.*, p.174.

¹¹² G. Guglielmi, «Barocchi e moderni»...*cit.*, p.97.

¹¹³ Ch. Buci-Glucksmann, *La ragione barocca*...*cit.*, p.20. Cfr. anche della stessa autrice le interpretazioni del barocco e del manierismo storici (spesso attraversati da riferimenti moderni, particolarmente interessanti, come quello di Pessoa praticante di un manierismo dell'io) i saggi, oltre al citato, *La folie du voir*, Paris, Galilée, 1986; *Tragique de l'ombre*, *Shakespeare et le manierisme*, Paris, Galilée, 1990; «L'opera des maniers» in

barocco diventa moderno, allora, quando «la mélancolie a désormais pour objet l'espoir perdu d'une totalisation future, c'est a dire la modernité utopique en ruines»¹¹⁴.

Quella stessa malinconia, davvero una specie trascendentale di maniera, diventerebbe, allora, l'effetto del pensiero, il fondo scuro, l'impensato, il furore «neo-barocco». Non è un caso, perciò, che sia Buci-Glucksmann a mutuare dal *Trauerspiel* benjaminiano, la possibilità di ripensare il neobarocco come allegoria del carattere di complessità e instabilità ontologica del mondo in cui viviamo dopo la catastrofe «en que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real*, serían los índices de una historia saturniana»¹¹⁵. In questo senso, la maniera neobarocca si costituirebbe come anamnesi estetica non già in forma di semplice ripetizione del passato, ma di vera e propria “memoria”, «allegoria del presente» in grado di riscrivere il suo palinsesto stilistico attraverso l'uso dei giochi del linguaggio¹¹⁶.

Da questo momento però, cioè, da quando attraverso la riutilizzazione dei materiali frammentari, il riciclaggio dei residui rimasti, si condanna a morte questi stessi materiali, sottraendoli al loro significato storico per un gesto di oblio volontario, se – da una parte - ci si congeda dal progetto di

AA.VV., Actes du colloque (Paris, 12-13 et 14 decembre 1989), *Le baroque Littéraire. Theorie et Pratiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p.11-18. Per un'ulteriore e differente lettura “barocca o neobarocca” dell'eteronimia pessoana, si veda Paulo de Toledo, «O barroco Fernando Pessoa e a heteronímia como reflexo da “Era de Gutenberg”», in www.cfh.ufsc.br/~magno/gutenberg.htm

¹¹⁴ W. Moser, «Le retour du baroque»...cit. p. 415.

¹¹⁵ Ch. Buci-Glucksmann, «La manera o el nacimiento de la estetica», in *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Visor, 1993, pp.115-116.

¹¹⁶ «Si el barroco “histórico” vio el mundo como una biblioteca en la que todos los libros habrían sido leídos, como un teatro en la que cada cual interpreta su papel hasta el punto de integrar una pragmática del espectador en el drama, el neo-barroco – que ha perdido además el horizonte del creer – se sitúa de golpe en el terreno de los juegos de lenguaje, en el sentido de Wittgenstein», *Ibidem*, p.29.

una modernità utopica, - dall'altra - il barocco è sottoposto a un processo postmoderno di riutilizzazione.

Dans ce sens, le retour du baroque est à la fois moderne et postmoderne : en tant que rétablissement d'une conscience mélancolique, il appartient à la modernité de tipe benjaminienne, tandis que, dans son mode de fonctionnement qui relève d'une esthétique du recyclage déhistoricisant, il est postmoderne¹¹⁷.

Secondo la proposta moseriana, al postmoderno si può ricondurre un doppio atteggiamento, rivelabile soprattutto nelle proposte di Scarpetta e di Deleuze, ma anche, sebbene su piani diversi, anche di un Omar Calabrese, di un Maffesoli¹¹⁸ o ultimamente di un Boaventura de Sousa Santos¹¹⁹. Dunque, è possibile riconoscere un *gesto negativo*

¹¹⁷ W. Moser, *Le retour du Baroque...cit.*, p. 415.

¹¹⁸ La ricerca di una definizione della "caotica" socialità postmoderna in quanto *barocchizzazione dell'esistenza*, fondata sull'analisi della trasformazione dell'etica in estetica, porta Maffesoli (*op.cit.*, p.201) a servirsi della nozione di "sensibilità barocca" per spiegare come l'esistenza presa per intero possa diventare opera d'arte: «Le varie reincarnazioni della sensibilità barocca sono sempre avvenute in periodi di grande turbolenza. La nostra non sfugge a questa regola. Il passaggio dalla modernità alla post-modernità è l'occasione di numerosi ripensamenti su ciò che era finora considerato evidente: non ci accontentiamo più di una Storia sovrana e lineare. Il progetto politico non esercita più lo stesso fascino, la natura non viene più considerata come un oggetto inerte da sfruttare, l'individuo non è più percepito come l'*ultima ratio* di ogni vita in società. Non sono scomparsi tutti questi elementi, ma non vengono più presi isolatamente, si iscrivono in un insieme che supera ed ingloba ognuno di essi. [...] Alla stregua dell'apparente disordine di una chiesa barocca, tutta di ori fiammanti, di fregi vegetali e di nicchie di santi, il cui insieme produce tuttavia un senso, è presente nella barocchizzazione post-moderna una logica interna che assicura l'equilibrio delle masse, tribù ed energie composite. Si tratta di un ordine mobile, che, seppur flessibile, è tuttavia, resistente».

¹¹⁹ Per il sociologo portoghese, il Barocco in quanto metafora culturale che definisce una forma di soggettività e sociabilità è solo uno dei tre tipi (insieme alla "frontiera" e al "Sud") di quella che lui chiama appunto *subjectividade da transição paradigmática* per la quale «o passado é uma metonímia de tudo o que fomos e não fomos. E o passado que nunca foi exige uma reflexão especial sobre as condições que o impediram alguma vez ser. Quanto mais suprimido, mais presente. A subjectividade emergente [quella barocca in particolare, aggiungiamo] é tão completamente contemporânea de si própria que, tratando o passado como se ele fosse presente, chega a parecer anacrónica. Podemos falar de anacronismo virtual: o passado que é transformado em presente é o passado que não foi autorizado a existir. Contudo, o passado é tornado presente não como uma solução já pronta, conforme acontece na subjectividade reaccionária, mas como um problema criativo

che si disinteresserebbe del contenuto storico del Barocco, che ostenterebbe una vera e propria indifferenza per le sue contingenze temporali¹²⁰ e che permetterebbe, una volta destoricizzati i suoi elementi, il loro riciclaggio; ma anche un *gesto positivo* di inventare il suo specifico barocco, alla maniera deleuziana («si tratta di sapere se si può inventare un concetto capace (o no) di conferirgli esistenza»¹²¹), di mettere i materiali culturali del passato «au service d'une cause ancrée de l'aujourd'hui»¹²².

Il rifiuto dello schema lineare della storia, proprio dell'evoluzionismo modernista e parimenti quello di un modello *in absentia Historiae* di eterni ritorni, di cicli e di ripetizioni, sfocia in nuova visione – postmoderna – della storia, concepibile come un processo di «*diverse storie*», di «strati», di «eterogeneità temporali», di «effetti di retroazione», di «cose fatte», di «un universo in cui si sfugge al tempo»: come lo stesso Scarpetta sostiene quando dichiara di entrare nel Barocco, verso cui non si volta, perché esso è davanti:

Come se la linearità storica fosse stata capovolta, ridistribuita. Forse per me questa è l'unica accezione possibile dell'atteggiamento postmoderno: sapere che l'invenzione non coincide forzatamente con la negazione del passato e la produzione del nuovo ad ogni costo, senza memoria. [...] Non

susceptível de abrir novas possibilidades. O imperativo, é pois, de desfamiliarizar a tradição canónica sem ver nisso um fim em si mesmo, come se essa desfamiliarização fosse a única familiaridade possível e legítima.», in Boaventura de Sousa Santos, *op.cit.*, p.321.

¹²⁰ «On essaie donc de détacher les matériaux culturels baroques, le plaisir esthétique qu'ils procurent, la fréquentation de textes, la visite des monuments, etc. de ce qui les aurait conditionnés à l'époque baroque», W. Moser, «Le retour du baroque»...cit. p. 411.

¹²¹ G. Deleuze, *La piega*, p.51.

¹²² W. Moser, «Le retour du baroque»...cit. p.412.

si tratta di tornare indietro, ma per esempio, di riscrivere la storia altrimenti¹²³.

Ritorno del barocco nel XX secolo in uno spazio di dialogo, relazionale, proprio di una temporalità parallela dove gli artisti di oggi, come Lezama Lima, dialogano con Góngora o adottano/adattano Gracián¹²⁴. Ma se è legittimamente ammissibile attribuire al XVII secolo la nascita del barocco, quanto più la memoria tenta di separarsi da esso, quanto più lo dimentica, tanto più i suoi materiali sono riciclabili in un contesto contemporaneo. La memoria storico-culturale, travolta dall'oblio della tradizione, non può che partecipare di una memoria franta, frantumata, che usa solo quanto gli serve, solo quanto si adatta alla sua nuova rielaborazione artistica. Riciclare il barocco s'inscrive in quella pratica più ampia di riciclaggio culturale che in quanto metafora epistemologica meglio si adatta a comprendere la cultura contemporanea a carattere predominantemente citazionista. Riciclaggio culturale che da un lato fa leva sul ricorso ai materiali barocchi rinvenibile nelle forme di citazione appunto,

¹²³ G. Scarpetta, *L'impuro*, p.377. L'utilizzo della parola *postmoderno* (il titolo del paragrafo è, del resto, «Riflessione postmoderna») viene bandito dalla terminologia scarpettiana per esplicita ammissione nella fittizia «Conversazione» de *L'artificio* (p.17) in cui si ricorda la rinnovata necessità (già esposta nel 1985) di non “aderire” a una simile nozione, per la contraddittorietà dei concetti da essa contenuti, dal momento che «il termine, inizialmente, poteva indicare un commiato all'ideologia modernista; ha finito per diventare, per come è stato abusato, una vera macchina da guerra, diretta non soltanto contro il modernismo, ma anche contro la modernità in quanto tale». Più avanti, Scarpetta, tenta almeno di stabilire una linea che differenzerebbe il “suo” neobarocco dall'estetica di una “cultura-ripostiglio” quale quella postmodernista, per cui è possibile rinvenire nell'opere del primo tipo, anche al di là dell'eventuale pratica di un'arte “al secondo grado”, «un'esigenza di invenzione, di stile (là dove il postmodernismo. Come d'altro canto il kitsch, potrebbe definirsi come l'incapacità di creare uno stile, e la pura sostituzione della citazione all'invenzione)», *ibidem*.

¹²⁴ «...Gracián fa del poeta latino Marziale un compatriota e un contemporaneo di Góngora, anche noi possiamo allora considerare Gracián come nostro contemporaneo o Picasso contemporaneo di Rubens e Velásquez. La storia non è percepita come uno svolgersi lineare e continuo, ma come una circolarità, come un ritorno *nella differenza*, e non nell'identità», B. Pelegrin, «Fra Antichi e Moderni. Gracián: dall'*Agudeza* al *Criticón*», in AA.VV., *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica, 1987, p.59.

ma anche di rilettura, collage, di trasposizione, di parodia¹²⁵, dall'altro, invece, punta sulla destoricizzazione postmoderna degli stessi materiali, l'utilizzo dei quali non deve essere più legittimato dal suo contenuto storico (l'appartenenza al barocco, per esempio) ma appena regolato da strutture immanenti al contesto estetico.

In altre parole, dimenticare da dove proviene l'oggetto per utilizzarne quello che è, quello che resta, al presente: la dialettica postmoderna di oblio/memoria insita in questa pratica si capisce meglio, quando viene paragonata al processo di interferenza culturale che sottace al trapianto nel XVII secolo, dell'estetica europea sul suolo americano¹²⁶.

Il gesto storicamente disinvolto di questo sguardo attuale "senza ricordo" sul barocco (la cui audacia critica è stata osteggiata da alcuni¹²⁷), che corrisponde a una frammentazione volontaria della memoria rimanda a una nuova concezione di Storia e anche a una nuova logica di produzione artistica:

¹²⁵ Cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, (tr.it. di R. Novità), Torino, Einaudi, 1997.

¹²⁶ Moser, riprendendo le analisi sulla «miscigenação» di Janice Theodoro, esamina la pratica postmoderna di ritorno del barocco sotto la formula «imitar sem recordar» propria dell'artista indigeno che può copiare – meglio, può imparare a copiare - il modello estetico europeo (una chiesa, una statua, un sonetto) secondo una fedele riproduzione tecnica e formale, ma che allo stesso tempo (nel momento in cui «decodificava») non poteva ricordare, perché la sua memoria culturale è altra rispetto a quella dell'europeo. Cfr. W. Moser, «Le retor du baroque»...cit., pp.412-413, ma anche «Baroque colonial et baroque postcolonial», in Petra Schumm (eds.) *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998.

¹²⁷ Cfr. soprattutto le posizioni "neo-retoriciste" di G. Morpurgo-Tagliabue, «Il Barocco e noi. Perché non siamo e come siamo barocchi», in *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987; e di J. Hansen, *A Sátira e Engenho. Gragório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989 e anche «Pós-moderno e barroco», *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n° 8, pp.28-55, 1994. Il critico italiano dopo aver discusso le differenze fra Barocco (mancanza di distinzione oppositiva fra campo estetico e artistico; mentalità *normativa*, segnata da codici e precetti) e Postmoderno (separazione avvenuta fra artistico/estetico; mentalità *constativa* moderna e postmoderna perché tutta individuale e volubile, accidentale), riconosce noi contemporanei come eredi «legittimi e abusivi» del Barocco: «"legittimi" in sede estetica, illegittimi in sede "artistica" ...legittimi in sede di *pulchrum et aptum*, abusivi in sede di *poësis*», (p.133).

Dans une logique du recyclage culturel, les matériaux devenus disponibles sont ainsi mis à un nouvel usage, insérés dans une nouvelle construction culturelle, ancrés dans un nouveau lieu, investis d'une nouvelle signification, ils entrent dans l'établissement d'une nouvelle identité¹²⁸.

Per Calabrese si può pervenire a una definizione dell'estetica neobarocca, sia in termini di universalità del gusto quanto in quelli di specificità epocale, solo nel momento in cui, fuggate tutte quelle soluzioni che prevedevano la sovrapposizione formale sulla storia concreta (Wölfflin, Focillon, D'ors), il «barocco» possa essere inteso come «non solo o non tanto un periodo determinato e specifico nella storia della cultura, ma un atteggiamento generale e una qualità formale dei messaggi che lo esprimono»¹²⁹.

Ancora una volta la posta in gioco è la storia: se, infatti, Calabrese può accettare come soluzione quella anceschiana per cui solo una determinata descrizione *storica* del sistema culturale barocco garantisce il paragone con altri fenomeni di cultura (specificatamente moderni), la sua proposta è di «rendere rigoroso il “formalismo”, evitando sia la contraddizione con la storicità, sia la debolezza di impianti categoriali casuali e impiegati deduttivamente». Proprio perché la storia è il luogo di manifestazione di differenze, in essa si può scorgere solo empiricamente l'apparire di forme in competizione – classico *versus* barocco – e di rintracciarne specificatamente le figure (queste storicamente determinate): in nessun caso, avverte Calabrese, la storia «*diventa* fonte di una classificazione esclusiva»¹³⁰. Possiamo addirittura

¹²⁸ W. Moser, «Baroque colonial et baroque postcolonial»..cit., p.79.

¹²⁹ O. Calabrese, *Caos e Bellezza...*..cit., p.16.

¹³⁰ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, p.30.

riprendere l'espressione secondo la quale si «chiude l'ultima porta aperta nei confronti della storia» allorché:

ci può essere del barocco in qualsiasi epoca della civiltà. Barocco è insomma quasi una categoria dello spirito, contrapposta a quella di classico. [...] A me pare che la contrapposizione fra i due termini possa essere riproposta nell'ambito del gusto contemporaneo, e addirittura in quello dei giudizi di valore. Per «classico» intenderò sostanzialmente categorizzazioni di giudizi fortemente orientati alla stabilità e all'ordine. Per «barocco» invece categorizzazioni di giudizi che «eccitano» fortemente l'ordinamento del sistema, e lo destabilizzano da qualche parte, lo sottopongono a turbolenza e fluttuazione¹³¹.

Una volta stabiliti i modelli morfologici del classico e del barocco che convivrebbero nella storia, la ricerca del «neobarocco» consisterà da un lato nel reperimento di “figure” quali manifestazioni storiche di fenomeni, dall'altra nella tipizzazione di forme in quanto mutazione di quegli stessi modelli. In questo senso, l'estetica neobarocca è caratterizzata da quei fenomeni culturali il cui andamento *per eccitazione* in un particolare momento risalta sugli altri propri della società dell'epoca. Lo sforzo ermeneutico di Calabrese è stato quello di riconoscere in un gran numero di artisti di oggi e dei loro oggetti, l'urgenza o meglio l'emergenza di certe linee di forza formali che sarebbero poi state esplicitate in una vera e propria teoria delle forme, distinta (un po' alla maniera di Wölfflin) in nove coppie categoriali: ritmo e ripetizione, limite e eccesso, dettaglio e frammento, disordine e caos, instabilità e

¹³¹ O. Calabrese, *Caos e Bellezza.*, p.16.

metamorfosi, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, pressappoco e non-so-che, distorsione e perversione.

Per Remo Ceserani, sulle tracce di Jameson («Il postmoderno, come lo intendo io, non è un termine esclusivamente estetico o stilistico» ovvero «la mia teoria del postmoderno è basata sulla premessa che il postmoderno non è uno stile»), identificare l'arte o la letteratura postmoderna con una precisa poetica, con uno stile, con un sistema retorico coerente e stringente come la proposta di «neobarocco» di Calabrese ha preteso di fare, significa cadere in un tranello¹³². Anche per questo motivo, qui parliamo di atteggiamento o strategia postmoderna davanti al barocco e alla sua costituzione come neobarocco, evitando che si cada, in un terreno già scivoloso di per sé, in altre ambiguità come quella di identificare Postmoderno e Neobarocco.

Proprio perché accettiamo l'accezione jamesoniana di Postmoderno come condizione storica in cui possono coesistere vari stili¹³³ o perché accettiamo le sue strategie rappresentative¹³⁴, siamo portati a vedere il Barocco – anche nei suoi elementi d'identità (allegoria, culto dell'immagine,

¹³² R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p.135.

¹³³ «È stata la concezione dello “stile” – a me molto familiare da un periodo precedente – che mi ha impedito per tanto tempo di liberarmi da questa impressione di illimitato pluralismo, ma lo ho fatto negativamente, operando sulla base della convinzione che lo stile personale come tale non fosse più possibile dopo il periodo di regime del soggetto individuale e accentrato, mentre la riduzione di un intero periodo a un qualche stile generalizzato, come il barocco o il gotico, mi pareva non solo intollerabilmente idealistica ma anche totalmente non dialettica; quella concezione in ogni caso non sembrava tenere conto del ruolo svolto nella produzione contemporanea o postmoderna dal semplice fatto della persistenza storicistica di tutti quei periodi precedenti e dagli stili del mondo fin dentro il nostro presente, che li applica con un sovrappiù di intenzioni e in una maniera quasi medianica. Il postmoderno, in altre parole, veniva definito nella sua stessa costituzione proprio per l'inclusione di tutti quegli stili possibili e quindi per la sua stessa incapacità di essere caratterizzato globalmente, e dal di fuori, tramite un particolare stile specifico: la sua resistenza, in altre parole a ogni definizione estetica e stilistica *totalizzante*», F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994 e ora citato in traduzione italiana in R. Ceserani, *op.cit.*, p.136.

¹³⁴ La fine della ricerca di uno stile inimitabile, sostituito dall'imitazione voluta e diffusa di stili morti o vivi, dalla parodia e manipolazione di generi e delle forme, dal gusto del pastiche, un decorativismo sontuoso, il rapporto intenso con altri mezzi espressivi

dell'apparente, del ludico) con la cultura contemporanea – e la sua pratica attuale come Neobarocco (intertestualità, gusto del simulacro, del *pastiche*) inclusi nella postmodernità, in modo che questa però non si riassuma soltanto in essi¹³⁵.

Fa il paio con questa proposta la riflessione teorica di Luigi Russo che si oppone alla pretesa di attribuire al Barocco storico il valore di “preistoria” del Post-moderno; se, infatti, non mancano nella cultura postmoderna riferimenti, scelte personali di gusto e una vera e propria adesione al Barocco (spesso superficiale), forzare le analogie significherebbe commettere un doppio e grave errore: storico e teorico.

D'une part, on situe le Baroque dans une ligne génétique et évolutive qui n'appartient pas à notre ascendance directe, mas à peine à notre pool chromosomique: de l'autre, le postmoderne se qualifie justement par la rupture de tout le lien de continuité avec ce qui a précédé, et le choix de le libre affinité d'époque.

En conclusion, le Baroque n'est pas notre préhistoire, car il insiste dans une histoire différente, qui est épuisée aux débuts de la modernité, et qui est devenue pour nous une topique archaïque. Pourtant c'est pour cela, au-delà de toute contiguïté fictive, que le Baroque peut constituer un répertoire inépuisable de matériaux hétérogènes précieux aussi pour construire notre postmodernité¹³⁶.

¹³⁵ Scrive Benito Pelegrin: «Quant à la notion encore très discutée et contradictoire (ou abandonnée) de Post-moderne, si son abandon de la notion de progrès et de linéarité de l'Histoire, si son refus de croire à l'Avant-Garde et à la nouveauté, lui permettent, de se réclamer de catégories anciennes tirées vers le contemporanéité, par là même, elle se différencie du baroque qui, lui, avait foi en sa nouveauté et dans le progrès. De sorte que si le Baroque ou le Néo-baroque sont compris dans la Post-modernité, celle-ci ne peut se résoudre à eux», in «Relação entre o Barroco dos séculos XVII/ XVIII e o Neobarroco do século XX»...cit, p.37.

¹³⁶ L. Russo, «Le Baroque: préhistoire du postmoderne?», in *Routes de Baroque. La contribution du Baroque à la pensée et à l'Art Européens*, Communications au colloque de

Allora proprio per evitare una sovrapposizione tra neobarocco e postmodernità che tradirebbe il carattere di quest'ultima, segnato dalla «resistenza a ogni definizione estetica e stilistica *totalizzante*», potremmo ripetere la proposta di Ezio Raimondi per cui piuttosto che chiederci se il barocco e moderno o postmoderno, sarebbe meglio «accettare che sia in bilico al pari di tante altre situazioni umane, legate agli equilibri di cui si è capaci e di cui si è in grado», perché «nello specchio della cultura anche il barocco può essere una di quelle facce, attraverso le quali si può vedere meglio una parte della nostra»¹³⁷.

Queluz (Portugal 9-11 novembre) réunies e publiés par Alain Roy et Isabel Tamen, S.E.C., Lisboa, 1990, pp.66-67.

¹³⁷ E. Raimondi, «Lo specchio del barocco», ...cit., 19.

Capitolo 3

L'allegoria moderna: Gadda e il Barocco

3.1 Il paradigma barocco: dall'allegoria barocca all'allegoria moderna

Nada me desengaña
el mundo me ha hechizado
Quevedo

Con una sorta di conversione dapprima eretico-mistica, poi barocca, questo “nulla dell’essere” si ribalta in un’infinità di godimento estatico, in una sovrabbondanza proliferante di forme. Si pensi agli squarci folti d’angeli delle grandi pitture barocche del Seicento: l’aura degli angeli ci costringe a guardare, ad alzare gli occhi, a desiderare l’impossibile – siamo presi nella spirale di un desiderio ascendente già condannato alla rappresentazione delle apparenze mondane.

Erotismo del nulla, dunque.
Buci-Glucksmann¹³⁸

La regolazione dell’anima ad opera della scopia corporea
Lacan

Leggere l’opera di Gadda in relazione al Barocco o dentro il paradigma del neobarocco, vuole dire soprattutto leggere Gadda in rapporto col concetto di allegoria moderna. È solo così che si potrebbe parlare di Gadda neobarocco. Perché è sotto il concetto di allegoria moderna che può capirsi pienamente il rapporto di Gadda col Barocco, così come l’intera opera gaddiana sotto il paradigma neobarocco. Due sono i punti centrali dell’opera di Gadda in relazione col Barocco: il problema della rappresentazione e il concetto di allegoria moderna che sarebbe la cifra estetica del neobarocco gaddiano. Cioè, sotto il concetto di allegoria moderna potrebbe non solo leggersi e interpretare ma soprattutto realizzarsi e

¹³⁸ Buci-Glucksmann, *La ragione barocca*, p. 131.

manifestarsi tutto l'universo barocco di Gadda. E in questa configurazione che è forma e origine c'è anche la propria lettura e interpretazione del barocco da parte di Gadda rientrando così pienamente nel canone allegorico barocco: nel paradigma del neobarocco.

La mia scelta metodologica, la mia lettura, è stata quella di addentrarsi nell'universo di Gadda, perdendosi anche, per capire da dentro il barocco dei suoi testi e il mondo da lui stesso chiamato barocco. Questo approccio sarebbe un tipo di metodo *indiretto*, come quello di cui parla Walter Benjamin¹³⁹. Nella "Premessa gnoseologica" in apertura all'*Origine del dramma barocco tedesco* scrive, appunto, Benjamin: «È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi da capo, a ogni sua volta, di fronte alla questione della rappresentazione». La stessa cosa potrebbe dirsi su Gadda, sulla scrittura gaddiana, sul metodo gaddiano. Più avanti continua Benjamin:

la rappresentazione è la quintessenza del loro metodo. Il metodo è una via indiretta. La rappresentazione come via indiretta – è questo, dunque, il carattere metodico del trattato. La rinuncia a un decorso ininterrotto dell'intenzione è il suo primo contrassegno. Costantemente il pensiero riprende da capo, circostanziatamente ritorna alla cosa stessa. Questo ininterrotto riprender fiato è la più specifica forma di esistenza della contemplazione. Poiché in quanto essa, nella considerazione di un unico e medesimo oggetto ne segue i diversi gradi di senso, ottiene un impulso a un sempre rinnovato avvio e insieme la giustificazione della sua ritmica intermittente¹⁴⁰.

Questo modo, *indiretto*, è anche il modo di procedere di Gadda e lo sarà anche della mia ricerca: un metodo che è anche una contemplazione e una constatazione del barocco

¹³⁹ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (tr. it. di E. Filippini), Torino, Einaudi, 1971, pp. 3–5.

¹⁴⁰ *Idem*.

gaddiano. Entrare dentro lo spazio letterario e indugiare lì. Interrogare le tracce disperse del barocco in Gadda significa anche perdersi, sviluppando altri percorsi e creando altre connessioni.

Prima di continuare col discorso sul barocco è necessario fermarci sulla concezione della storia, proposta da Benjamin, in cui ogni epoca sogna l'età successiva. Si tratta di un'*immagine dialettica*, portatrice di una costellazione temporale in cui l'arcaico s'intreccia al moderno:

Nell'immagine dialettica, ciò che è stato in una determinata epoca è sempre, al tempo stesso, il 'sempre-già-stato'. Esso, però, si manifesta di volta in volta come tale solo agli occhi di un'epoca assolutamente determinata: quella in cui l'umanità, stropicciandosi gli occhi, riconosce come tale proprio quest'immagine di sogno. È in quest'attimo che lo storico si assume il compito dell'interpretazione del sogno (*Traumdeutung*).¹⁴¹

È la stessa coscienza della crisi che determina l'intensità, cioè, la visibilità dell'immagine. Lo sguardo di Benjamin privilegia e fa emergere un'archeologia della modernità nei suoi momenti catastrofici e nelle sue svolte decisive: il Seicento barocco, l'Ottocento di Baudelaire, l'avanguardia letteraria del Novecento. Ed è in quei momenti storici – e la resistenza del Barocco è folgorante! – che l'allegoria testimonia la presenza, secondo Benjamin, di una storia "altra" e saturnina.

Benjamin rivaluta così l'allegoria come scrittura, come principio di un'estetica della modernità, in cui ritorna un passato non compreso. Ed è proprio da questo concetto, l'allegoria come scrittura, che la mia ricerca parte verso la lettura e l'interpretazione del barocco o neobarocco gaddiano

¹⁴¹ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, (a cura di G. Agamben, trad. di G. Russo), Torino, Einaudi, 1986, p. 601.

in Gadda. Così, possiamo leggere quel “passato non compreso”, cioè il Barocco, attraverso una delle sue “attualizzazioni” più intense e meravigliose attraverso l’opera di Gadda. Quindi, questa lettura instaura anche un rapporto dialettico col Barocco: leggere il presente dal passato per capire meglio il presente e anche il passato stesso.

Attraverso il percorso archeologico trattato nei capitoli precedenti, dal ritorno e rivalutazione del barocco in ambito novecentesco alle diverse letture e interpretazioni del barocco nella modernità, viene fuori una profondità di diversi tempi e ritmi, direi contrappuntistica oppure barocca, di ciò che è stato dimenticato. Ed ecco che si capisce meglio la potenza dell’allegoria, la forza, la luce che getta nell’ombra. Ogni allegoria è allegoria d’oblio. Il suo vero significato è stato dimenticato: è lì che l’allegoria rinasce: dall’oblio, dall’assenza, dal vuoto per poter riempire di sensi il mondo. L’allegoria barocca coglie l’incompiutezza e la precarietà della bella *physis* sensibile.

Sarà attraverso l’allegoria che il proprio Barocco verrà alla luce, attraverso l’immagine dialettica dello stesso barocco, dello stesso periodo. E sarà questa lettura, l’allegoria moderna come scrittura, che ci permetterà, che ci ha permesso, che ci ha portato verso il barocco di Gadda: verso la pluralità di linguaggi della sua opera che è una costellazione di un furore neobarocco.

Le *immagini dialettiche* compaiono e divengono interpretabili soltanto in quei momenti di crisi in cui “si compenetrano il nuovo e l’antico”, momenti che sono intervalli della modernità. Così, l’allegoria moderna al ricomparire nel nostro tempo riesce a cogliere quell’eccesso della storia, quell’eccesso che è il Barocco stesso, prima nella forma di ritorno e subito dopo nella forma presente: nel neobarocco.

Nella lettura benjaminiana le *immagini dialettiche* appaiono sotto la forma del concetto di catastrofe, come modo di pensare l'arte e la storia, con le sue molteplici varianti: "il trauma, lo shock, lo *spleen* baudelairiano, il montaggio surrealista (e poi brechtiano), la malinconia, il distanziamento, gli stati d'eccezione e, ultima rappresentazione dell'irrepresentabile, la morte"¹⁴².

Molti di questi elementi sono presenti anche nell'opera di Gadda soprattutto sotto la forma e lo stile dell'eccesso e della sua rappresentazione neobarocca. Ed è come se attraverso quell'eccesso si interrompesse la realtà; ed è attraverso questi elementi in Gadda, per esempio, che la rappresentazione della realtà si interrompe nella pagina. Interrompere il corso del tempo ma anche lo spazio: eccedendosi, uscendo dalla cornice narrativa o descrittiva, ripiegandosi nella materia, nella superficie; la scrittura di Gadda è un frammento, un'allegoria che dura nel tempo, che cresce e si dirama in tutte le direzioni: è un'allegoria neobarocca. Nell'interruzione della realtà appare la magia misteriosa delle corrispondenze che è propria della metafora e dell'allegoria. Interruzione della realtà vuole dire interruzione del tempo, è una scansione diversa, uno shock, un trauma, una ferita profonda: il tempo si ferma, si pietrifica, e lo sguardo della Medusa del Caravaggio ci guarda impassibile ed eterno, *por siempre*.

Durante il Barocco, questo elemento sorpresa che mozza il fiato, la voce, la rappresentazione nel corso del tempo è stato, appunto, l'allegoria. Benjamin, nel *Dramma barocco tedesco*, afferma come nella rappresentazione del lutto, (appunto il *Trauerspiel* che è un'elaborazione allegorica del lutto), si compie, in tutta la sua portata storica e filosofica, la

¹⁴² Buci-Glucksmann, *La ragione barocca*, p. 22

connessione fra il potere, inteso come *potere del Re*, sempre tendente allo stato d'eccezione, e un immaginario allegorico che è l'immaginario di un tempo di rovine. Ed ecco che Benjamin guarda l'allegoria barocca come il frammento di un tempo di rovine e catastrofi: l'allegoria privilegia il particolare, il frammento, lo sguardo micrologico. Benjamin costruisce quel passato che è *in eccesso* rispetto al presente, anzi lo ricollega col tempo presente, col "tempo attuale" (quello che lui chiama lo *Jetztzeit*): "La verità non un'esplicitazione che distrugge il mistero, bensì una rivelazione, che gli rende giustizia"¹⁴³.

È così che Gadda interpreta il passato, il Barocco, ricollegandolo al tempo attuale, facendolo vivere nel tempo del vero presente: "attualizza" il barocco rendendolo neobarocco. E la forza dell'allegoria ci permette così di leggere la storia attraverso le immagini dialettiche che lei stessa ci dà e attraverso le allegorie del nostro tempo catastrofico e neobarocco (o postmoderno si se preferisce chiamarlo così).

L'interpretazione, così, s'impadronisce di una realtà enigmatica compiendo una costruzione concreta di costellazioni e di significati il cui senso non è mai altro che un meccanismo che condensa il tempo, e lo rivela rapportandolo al presente. Tale concretezza definisce ciò che Benjamin chiama lo *Jetztzeit*, il "tempo attuale":

Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la propria epoca è entrata con un'epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come

¹⁴³ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 8.

del «tempo attuale», in cui sono sparse schegge di quello messianico.¹⁴⁴

Il “tempo attuale” coincide col passato come punto critico che decide del presente, con quella profondità di ciò che è stato dimenticato: la storia è anche una forma di memoria. Archeologico e interpretativo è dunque il processo che ridesta (come l’Angelo della storia delle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin che vorrebbe ridestare i morti attraverso le catastrofi del tempo) ciò che è stato dimenticato, che scandisce il tempo in funzione dell’intensità della coscienza della crisi e della catastrofe, che fa vedere e pensare l’essenza del tempo.

Gadda parla di catastrofi e di lutto, di accadimenti terribili del nostro tempo nel dialogo immaginario di gusto barocco messo alla fine della *Cognizione del dolore* nel 1963. Gadda attualizza il barocco attraverso il concetto di allegoria moderna facendo parte così del paradigma del neobarocco.

E tutta questa rappresentazione barocca rivela la tensione fra il mondo e la trascendenza:

Il barocco è una filosofia degli estremi che si sviluppa in uno spazio culturale segnato dalle filosofie politiche della Controriforma, centrate sul potere come “potere sovrano” rappresentato dal Re¹⁴⁵.

Benjamin nota come nel teatro barocco: “Il sovrano rappresenta la storia. Tiene in mano l’accadere storico come uno scettro”¹⁴⁶. Così, di fronte a un tale potere, il mondo totale si trova ad essere frammentato rappresentato attraverso “l’infinita frammentarietà dell’allegoria” come “quadro

¹⁴⁴ Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* in *Angelus Novus* (a cura di Renato Solmi), Einaudi, Torino, 1995, p. 86.

¹⁴⁵ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁶ Benjamin, *Dramma...*, p. 47.

raggelato dell'orrore, come rappresentazione di una estrema differenza che lascia scorgere un mondo di rovine e raffigura materialmente il corpo morto o sofferente”¹⁴⁷.

Benjamin, nel capitolo intitolato *Allegoria e Dramma barocco*, procede a un vero e proprio capovolgimento estetico e gnoseologico nei confronti della duplice tradizione classica e romantica, ricollegandosi a tutta la pratica barocca dell'allegoria come linguaggio indiretto.

Esteriormente e stilisticamente – nella drasticità della proposizione scritta come nella metafora ridondante – ciò che è scritto tende all'immagine. Rispetto al simbolo artistico, al simbolo plastico, all'immagine della totalità organica, non è pensabile contrapposizione più rigorosa del frammento amorfo quale risulta l'immagine grafica allegorica. In essa il barocco si dimostra la magistrale controparte della classicità, quella che fino ad ora si voleva riconoscere soltanto nel romanticismo. E non va respinta la tentazione di ricercare la costante di entrambi. In entrambi: nel romanticismo come nel barocco, non si tratta tanto di una rettifica della classicità quanto di una rettifica dell'arte stessa. E a quel contrastante preludio del classicismo, al barocco, sarà ben difficile negare una più alta concrezione, anzi una maggiore autorità e una durevole validità di questa rettifica. Là dove il romanticismo, in nome dell'infinità, della forma e dell'idea, potenzia criticamente la forma compiuta, di colpo lo sguardo allegorico, che è sguardo di profondità trasforma cose e opere in una scrittura emozionante.¹⁴⁸

L'allegoria crea un altro linguaggio: crea connessioni fra altri linguaggi: introduce nuovi linguaggi. L'allegoria non è l'incarnazione di un'idea astratta, è una “scrittura emozionante”, che procede per *raffigurazioni (Bilder)*, sopprimendo tutte le mediazioni e i collegamenti esistenti fra

¹⁴⁷ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁸ Benjamin, *op. cit.*, pp. 181 – 182.

gli estremi, fra la figura e il senso. L'allegoria non compare se non là dove "c'è un abisso fra la figura e il suo significato". L'allegoria crea altri significati, altre connessioni, altre corrispondenze e analogie fra le parole e le cose.

Anche nell'universo di Gadda può vedersi l'allegoria moderna di un mondo frammentato, lacerato, perso, pieno di perdite – linguaggio neobarocco – un mondo assente che si riempirà soltanto attraverso l'eccesso linguistico, materiale, attraverso il surplus della materia corporea e linguistica, quel surplus di significati e di sensi del linguaggio gaddiano: un linguaggio neobarocco.

L'allegoria è il linguaggio di un mondo frammentato, lacerato, rappresentazione di un irrapresentabile: essa fissa i sogni denudando la realtà: "Funzione dell'ideogramma barocco non è tanto quella di esplicitare le cose sensibili, quanto quella di denudarle¹⁴⁹".

Procedendo a una vera e propria frammentazione dell'immagine, o addirittura del linguaggio, l'allegoria scompone la realtà e raffigura il tempo, mediante enigmi e geroglifici. E questo succede anche in Gadda: la frammentazione del linguaggio, della lingua, e anche delle allegorie moderne che lui utilizza ad esempio nella *Cognizione del dolore*.

Così, l'allegoria barocca anticipa in un certo senso la funzione dello shock, del montaggio, del distanziamento nell'avanguardia del Novecento, spezza il suo oggetto e fissa la realtà in una specie di effetto di estraniamento, simile alla logica dell'inconscio: "Lo sguardo allegorico, che è sguardo in profondità, trasforma le cose e opere in *una scrittura*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 192.

emozionante (...) nel campo dell'intuizione allegorica, l'immagine è frammento, runa¹⁵⁰”.

Frammento amorfo, pietrificato, come il sogno, l'allegoria offre all'interpretazione la propria indefinibile ambivalenza: “Ambiguità, molteplicità di significati, è il tratto fondamentale dell'allegoria; l'allegoria, il barocco sono fini della ricchezza di significati¹⁵¹”.

Una scrittura emozionale così fatta travalica interamente l'ordine linguistico, poiché essa esprime precisamente *il lutto come sentimento*. (E questo è anche il caso di Gadda)

Da questa frattura tra il linguaggio e ciò che esso rappresenta nasce la valorizzazione profana dell'*ora* propria dell'allegoria, vale a dire una modificazione culturale senza precedenti dei rapporti fra visibile e invisibile, sensibile e non-sensibile. “L'attimo mistico diventa l'*adesso* attuale”¹⁵². A tal punto che si potrà personificare l'intera natura, ma mai interiorizzarla: è lì, priva d'anima, destinata a essere una “natura morta” per l'eternità. Perciò “l'abisso della profondità melanconica è senza fondo”, anche se una forza soprannaturale giunge a salvarlo *in extremis*. Corpi morti, corpi che invecchiano, corpi femminili, corpi-cadaveri, corpi-martiri o corpi-spettri, la vita non è mai mostrata se non “dall'angolo visivo della morte”: come se “l'allegorizzazione della *physis*” potesse “imporsi con la massima energia soltanto grazie al cadavere”¹⁵³. In questa lettura, l'allegoria, prima dell'arte *moderna*:

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 182 – 183.

¹⁵² *Ibid.*, p. 190.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 232.

testimonia del predominio del frammento sul tutto, del principio distruttivo su quello costruttivo, del sentimento, come vuoto di un'assenza, sulla ragione come padronanza. Il frammento è in grado di mostrare che la logica del corpo, del sentimento, della vita e della morte non coincide con quella del potere né con quella del concetto. In essa si configura ciò che è muto (dove la musica), ciò che è nuovo (sia pure la morte), ciò che non è padroneggiabile ed è profondamente ingovernabile: le catastrofi, come messa in scena della stessa azione del rappresentare.¹⁵⁴

Così, l'allegoria consegna la realtà a una perenne antinomia, al gioco illusorio della realtà come illusione, in cui il mondo è valorizzato e svalutato al tempo stesso. Il mondo profano, considerato dal punto di vista allegorico, è simultaneamente valorizzato e svalutato:

Di qui la specifica seduzione del barocco, in cui il primato dell'estetica – del gioco, delle apparenze – si unisce alla miseria metafisica su uno sfondo di afflizione e di melanconia. La metafora del teatro – del mondo come teatro e del teatro del mondo – raffigura la temporalità specifica del barocco, una temporalità quasi coreografica, “panoramica”, secondo l'espressione di Cysarz fatta propria da Benjamin. Su questo eterno rinvio delle apparenze regna uno spettatore onnipresente, ma già lontano: Dio. L'abisso tra realtà e illusione è tuttavia incolmabile: il teatro *sa* ormai di essere teatro¹⁵⁵.

Tuttavia, nel Seicento, la rappresentazione resta ancora avvolta nel linguaggio delle cose. Il mondo sensibile, sia pure profanato e distrutto dallo sguardo allegorico, resta tuttavia, in quanto sogno, in quanto apparenza, riferito a un “altrove” teologico che dà ad esso il suo senso. L'immaginario si oggettiva in exteriorità:

¹⁵⁴ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

Bisognerà dunque attendere la frammentazione del mondo come atto del pensiero e dell'immaginazione – il romanticismo tedesco, Nietzsche, Baudelaire – perché l'allegoria parli di ciò che è stato dimenticato¹⁵⁶.

Così, l'allegoria moderna si rivelerà sotto la forma frammentaria del ricordo:

La *melancholia*, nell'Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il 'ricordo'. Il 'ricordo' è lo schema della trasformazione della merce in oggetto da collezione¹⁵⁷.

Quello che ci fa vedere il frammento appena citato che fa parte degli scritti di Benjamin su Baudelaire è che grazie all'allegoria, cioè attraverso l'immagine dell'allegoria moderna si realizza, viene fuori, lo sguardo nuovo del poeta nella modernità. E ancora più importante che sia proprio in relazione col Barocco che si dà, si realizza, questo sguardo. È la stessa l'allegoria che permette questa possibilità, che rende possibile questo nuovo sguardo, che coglie questa novità. L'allegoria diventa ricordo. Il mondo esterno, frammentato, si interiorizza. E così, seguendo il brano prima riportato si arriva al punto centrale dell'allegoria moderna: l'interiorizzazione della morte. Baudelaire interiorizza la morte: ed è così che Baudelaire diventa parte del paradigma barocco della modernità: Baudelaire barocco in pieno Ottocento.

Nell'interpretazione critica di Baudelaire da parte di Benjamin si mettono in luce le forme della modernità presenti nella Parigi di Hausmann, nell'architettura dei *passages* parigini, nella diffusione della moda e della fotografia, nelle nuove forme del vedere e del vivere – i miti e le realtà – proprie

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Benjamin, *Parco Centrale* in *Angelus Novus*, p. 143.

della grande città. Ed è proprio attraverso quel continuo intrecciarsi di antico e moderno che Benjamin legge una certa idea di concezione costruttiva della storia in Baudelaire dove il moderno si intreccia all'antico: "Il moderno: le masse; l'antico: la città di Parigi".¹⁵⁸

Si tratta di un momento storico in cui l'immaginario e i modi inconsci della visione vengono ad essere sconvolti dagli sviluppi della tecnica e dalla dimensione di massa della realtà: si tratta, per dirla in linguaggio poetico che è sempre un linguaggio più preciso e intenso, della ricomparsa dell'allegoria nella modernità.

E questa ricomparsa dell'allegoria porta con sé un intervallo, una frammentazione del tempo, un'interruzione del tempo, come se fosse un lutto del proprio tempo, una riflessione malinconica, un trauma, una cesura, una sospensione del tempo, una pausa: ed ecco che appare lo *spleen* baudelairiano.

Vale a dire che, in pieno XIX secolo, la cesura baudelairiana intraprende, attraverso la critica dell'idea di progresso, un vero e proprio duello fra *la volontà di vedere tutto e la volontà di vedere diversamente e di vedere cose diverse*: d'interrompere, cioè, con lo spleen, il corso del tempo e operare così quello che, in *Stanze*, Giorgio Agamben chiama "un appropriarsi dell'inappropriabile... (cioè del fantasma)"¹⁵⁹. D'ora in poi l'esperienza creativa, la scrittura, sarà quel "duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida di spavento"¹⁶⁰. E questa situazione può vedersi chiaramente in Gadda.

¹⁵⁸ Cfr. Benjamin, *Parco Centrale* in *op. cit.*

¹⁵⁹ Cfr. G. Agamben, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁶⁰ Benjamin, *Angelus Novus*, p. 97.

E questo gridare di spavento, questo grido della scrittura, presente in Gadda senz'altro, rivela anche l'altro aspetto della modernità di Baudelaire in cui l'eroismo moderno può darsi, realizzarsi, soltanto in forma di lutto (di *Trauerspiel* per usare il linguaggio benjaminiano): il ruolo dell'eroe resta vacante, l'eroe è interprete di eroi. A differenza del barocco, dove la morte e l'abisso erano oggettivati, nello *spleen* baudelairiano la morte è interiorizzata: "L'allegoria barocca vede il cadavere dall'esterno. Baudelaire lo vede dall'interno"¹⁶¹. Il barocco diventa moderno. Baudelaire è il primo gran momento del barocco moderno che passa dall'allegoria al ricordo: è il gioco infinito delle corrispondenze che trasforma in ricordi tutte le figure dell'allegoria.

L'allegoria moderna annovera tutta una serie di caratteristiche in comune con l'allegoria barocca, in questa origine della modernità. Cioè, riassumendo: nell'allegoria, come figura retorica e come interpretazione, la realtà è contemporaneamente distrutta e demistificata nella sua bella, ordinata, totalità. Nel suo intento distruttivo, l'allegoria *denuda* la realtà frammentandola, così che essa appaia sotto la forma di rovine. In questo processo, la storia stessa si mostra nella sua rappresentazione e nei suoi aspetti più saturnini.

Questo processo genera la *scrittura emozionante* tipica dell'allegoria, una scrittura che si paralizza in quadri, che raffigura se stessa. Uno dei punti chiavi dell'interpretazione benjaminiana dell'allegoria sta precisamente nel suo carattere ottico: l'allegoria ha a che fare con immagini, visioni, scene che collegano il visibile all'invisibile, la vita al sogno. L'allegoria, come la mistica, pratica dunque un linguaggio corporeo.

¹⁶¹ *Idem.*

Proprio perché la storia vi appare nel suo versante “catastrofista” e immaginario (il modello di teatro reperibile in Calderón, Shakespeare, Gryphius), nell’allegoria, diversamente che nella tragedia, la percezione del tempo, ormai laicizzato, passa nel e attraverso il sentimento: *Trauer* – lutto, afflizione – *Spiel*. Essa rimanda dunque a tipologie passionali e a tutta un’antropologia.

In questa scrittura, passionale e appassionata nel suo distacco, la figura retorica dominante, che mette in scena contraddizioni e situazioni estreme senza mai superarle, è l’ossimoro. Il nulla è agghindato, il freddo è bruciante, la chiarezza è oscura.

Tutto ciò equivale a dire che l’allegoria è, per usare l’espressione di Benjamin, una *dialettica immobilizzata*, cioè congelata, fissata in immagini. Se questi sono i tratti principali dell’allegoria, la sua *modernità*, viceversa, è individuata da Benjamin in un punto preciso: il suo rapporto con la morte. “L’allegoria barocca vede solo l’esterno del cadavere, Baudelaire lo rappresenta dall’interno”.

Abbandonando il mondo esterno per quello interno, facendo della morte un’immagine interiore, l’allegoria *moderna* si libera di un certo numero di limitazioni barocche, instaurandosi ormai sul fondamento di una duplice scomparsa. Scomparsa della *salvezza* come redenzione assente-presente del barocco: il tempo moderno, radicalmente laicizzato, è privo di trascendenza; e la scomparsa del *cosmonatura* come totalità dei contrari, riserva metaforica “oggettiva”.

Il barocco poetico o teatrale della Controriforma abbandonerà la cosmologia pagana del Rinascimento, ma i corpi, sottoposti a martiri o sublimazioni infinite, vi saranno sempre in eccesso. È un *surplus* materialistico dei corpi, una

esasperazione che lacera le apparenze e le sottopone a quel potere di deformazione e di trasfigurazione di cui parla Deleuze a proposito di Bacon. E “l’interpretazione delle forme nell’ambito di insiemi dinamicamente unificati e animati da un movimento dialettico”¹⁶² in cui Jean Rousset vedeva l’essenza stessa del barocco, allude a un intreccio sorprendente (nel senso della meraviglia, dell’audacia formale, della *agudeza* alla Gracián) fra allegoria e pensiero.

Se nel barocco, la storia diventa una rappresentazione, questa è a sua volta soggetta alla drammatizzazione del sensibile e alla teatralizzazione del visibile, in un moto costante di arretramento verso un centro assente, verso quel centro decentrato che Pascal, pensatore eminentemente barocco, aveva collocato nel cuore del suo paradigma scientifico e religioso. In questo mondo senza centro, senza luogo né punto fisso di riferimento, “il centro è dappertutto e la circonferenza non è da nessuna parte” per dirla con Michel Serres¹⁶³. E la storia appare come una catastrofe che il grande disordine del mondo o la grande catastrofe cosmica della fine del mondo cara ai poeti barocchi soli valgono a metaforizzare:

In questo duplice retrocedere “postmoderno” della realtà, le grandi figure fondatrici della modernità – il soggetto, la stabilità delle rappresentazioni, l’idea di un centro e di totalità – sono minate dall’interno da una logica del correre agli estremi, del paradosso, della neutralizzazione non dialettica dei contrari che compaiono nella scrittura degli ossimori¹⁶⁴.

E nel momento stesso in cui s’instaura la scienza “classica”, molto critica, da Galileo a Cartesio e allo stesso Pascal, nei confronti dei poteri della metafora, la poesia e il

¹⁶² Jean Rousset, *L’intérieur et l’extérieur*, Paris, Corti, p., 250.

¹⁶³ M. Serres, *Le système de Leibniz*, tomo II, pp. 675 ss.

¹⁶⁴ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, pp. 136 – 137.

teatro effettuano la rivendicazione di una metaforicità universale. La famosa “*querelle* della metafora” vedrà, da una parte, coloro che attaccano la metafora: è “una similitudine abbreviata”, bisogna dunque che sia breve, quando è *troppo insistita* diventa un *difetto* e si trasforma in un *enigma*¹⁶⁵; e dall’altra parte, coloro che rivendicano la discordanza, l’eccesso nel bello: la metafora è “l’arte di scorgere una concordanza nei contrari”¹⁶⁶. Il dibattito sarà storicamente risolto in un modo che comporterà il deperimento della metafora e, soprattutto, la scissione fra linguaggio scientifico e linguaggio poetico, connessa del resto con il crollo dell’antico cosmo delle affinità e con quello de suoi fondamenti ontologici, ma l’episteme classica non sarà perciò definitivamente unificata:

La stessa epoca produrrà il paradigma rappresentativo, l’ordine, e una teoria delle allegorie, degli emblemi, una teatralità generalizzata instauratrice di metaforicità. Si tratta di un paradosso non irrilevante, che le interpretazioni della modernità in termini di “immagine del mondo” connessa con la comparsa di un soggetto rappresentativo portatore della “scienza come progetto” (Heidegger), o la sua interpretazione in termini di “episteme”, contribuiscono indirettamente a chiarire. Scriveva Foucault in *Le parole e le cose*: “All’inizio del Seicento, nel periodo a torto o a ragione chiamato barocco, il pensiero cessa di muoversi nell’elemento della somiglianza”. Il barocco stesso s’iscriverà nella struttura della rappresentazione che ritroviamo nelle *Meninas* di Velazquez: là dove il visibile rimanda al suo rovescio, a un visibile che, quindi, è insieme presente e assente.¹⁶⁷

È vero che il pensiero abbandona il paradigma analogico a vantaggio dell’ordine dei segni e della rappresentazione, ma

¹⁶⁵ Jean Rousset, *L’intérieur et le extériuer*, p. 60.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁷ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 138.

è necessario aggiungere che a fare ciò è il pensiero scientifico e le nuove forme del sapere ma non tutto il pensiero:

la poesia, il topos del mondo come teatro, impongono dal canto loro le logiche analogiche dell'ambivalenza e del rovesciamento. Il poeta ai confini dello spazio scientifico e rappresentativo, assumerà in proprio "la funzione allegorica": "Al di là della sfera dei segni, egli dovrà ritrovare quella delle 'corrispondenze'". Lo stesso Cartesio iscriverà il disinganno barocco ("La vita è sogno") all'interno della *ratio* classica, anche se se ne serve, nel dubbio, per sciogliere gli antichi legami fra le "affinità" e la realtà.¹⁶⁸

Ed è per questo che la modernità torna al barocco, si vede rispecchiata in esso: e l'allegorizzazione sarà poi riscontrabile in quella sorta di *barocco moderno* che caratterizza tutto il Novecento.

Ed è per questo che Benjamin insiste sugli aspetti nuovi dell'allegoria moderna connessa con la perdita dell'aura: l'interiorizzazione della morte come esperienza di scrittura e il riscriversi di un qualcosa di figurale nella modernità.

Anche se l'allegoria del XIX secolo non darà origine a uno stile, ma la sua ricomparsa in Baudelaire, il suo persistere, merita di essere riesaminata da un'altra prospettiva: rivedere come si ripropone nella poetica del neobarocco in un autore come Gadda. E soprattutto come parte centrale del paradigma barocco del Novecento e di quella *Ragione barocca* che non ha mai smesso di ossessionare il nostro presente come afferma Buci Glucksmann:

Poiché la ragione barocca, con la sua teatralizzazione dell'esistente e la sua logica dell'ambivalenza, non è solo una ragione "altra" all'interno della modernità. È prima di tutto la *Ragione dell'Altro*, del suo eccedere, del suo uscire dai limiti.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 8

Vorrei citare qui una grande allegoria che si trova in uno dei *Sueños* di Quevedo, *El mundo por de dentro*, opera tradotta da Gadda, e che è anche l'allegoria utilizzata da Buci-Glucksmann ("potrebbe essere anche la città-allegoria, la donna-allegoria, prettamente baudelairiana") per cominciare il suo libro dedicato alla *Raison baroque*:

Immaginate una città dai molteplici accessi, labirinto, proliferazione di piazze, di crocevia, di passaggi, di dedali – una sorta di corpo multiforme del passato e della memoria. Una città barocca, insomma: Roma forse, o Vienna o Città del Messico; e, in questa città, un *flâneur*, avido di novità, di cose insolite, di tutta una serie di giochi sul reale e l'irreale. In questo teatro, un simile viaggiatore, ormai senza patria né pace, incontra un venerabile vegliardo. "Chi sei?" gli domanda. "Sono il disinganno" (*Yo soy el desengaño*) risponde il vecchio. E si offre di fargli da guida in questa città-fantasma dai mille volti. Una grande strada, senza nome né fine, popolata da mille figure: la via dell'Ipocresia. E lì, una donna bellissima, che lascia i cuori pieni di desiderio e di rimpianto, una donna dal volto di neve e di rose, avvolta nella sua aura e ornata di dolci apparenze: l'oggetto stesso dell'amore. E il signore del disinganno rivela: i denti della donna sono falsi, i capelli tinti, il volto truccato e, al di là di tutte quelle apparenze, la vecchiaia e la morte compiono la loro opera. In tutta la via, che è la via del potere e della bellezza, la realtà è rovesciata. Madama Moda e Madama Morte vi governano bisogna capovolgerla, aggirare tutte le barriere fra il reale e l'irreale, fra il noto e il supposto, fra il mondo e il teatro. Bisogna rimetterla in piedi: vederla dall'interno.¹⁷⁰

Il libro di Buci-Glucksmann è un viaggio verso la modernità, dentro la modernità, attraverso il Baudelaire e la Parigi di Benjamin: sotto lo sguardo allegorico dell'estetica neobarocca. Un viaggio dentro il barocco, dentro lo spazio

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 7.

barocco che continua ancora oggi a ossessionare il nostro presente:

Nella ragione barocca quelle che si offrono all'interpretazione sono la ragione dell'inconscio e la ragione dell'utopia. Il significante barocco prolifera al di là di ogni significato, collocando la lingua in un eccesso di corporeità. A rischio di sembrare ancora più paradossali, si potrebbe dire che la ragione barocca mette in atto una *materialità infinita*: quella dei corpi e delle immagini. Ed è perciò che essa ha sempre a che fare con un'alterità desiderante.¹⁷¹

Nella scrittura allegorica, gli opposti coincidono e si annullano, senza alcuna gerarchizzazione unitaria del tutto. La realtà prolifera nei particolari, in dissonanze ed esuberanze, senza che la forma del "grande stile" possa contenerla o dominarla:

La persistenza del barocco nella modernità sarebbe allora quella di un elemento eterogeneo, estraneo e inassimilabile, di un'incompiutezza perenne in cui le forme, "deformizzate", attingono uno spazio di movimento puramente qualitativo. Un pensiero del corpo, o piuttosto della generazione dello spazio a partire dal moto, della presenza-assenza della corporeità. Solo la metafora e il linguaggio figurale sarebbero in grado, radicalizzando la fluidificazione dei fenomeni, di portare a termine la distruzione degli ontologismi della modernità matura: il soggetto e la realtà come contenuto o sostanza.¹⁷²

Roland Barthes ha visto nel barocco e nella natura pansemica dell'immagine il luogo di un eccesso di senso, di un senso *ottuso*, di un significante senza significato, che governa il piacere estetico, il luogo in cui "il senso, sotto il simbolo, è distrutto ed uno stesso segno può significare due opposti"¹⁷³. Che il segno, nella sua funzione "simbolica", ecceda la logica

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷² *Ibid.*, p. 144.

¹⁷³ Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

del senso, la sospenda, è un fatto che ci mostra i rapporti esistenti fra la retorica del desiderio e ciò che Roland Barthes definiva come “una semantica barocca”¹⁷⁴ o come “una topica dell’impossibile” sempre costruita sul modello dell’ossimoro: là dove il sole diventa nero. La lingua, campo del significante, di questa semantica barocca, mette in scena “rapporti d’insistenza, non di consistenza” e “viene liquidato il centro, il peso, il senso”¹⁷⁵. Vi è inoltre quell’eccesso permanente che erotizza la *realtà* mettendo in scena il fantasma, e che “fonda il senso *sulla materia* e non sul concetto”. Questa materializzazione o “corporizzazione” dell’invisibile in un’immagine sfocia nell’*imperialismo della visione*¹⁷⁶.

Ed è così che, partendo dal pensiero filosofico di Benjamin e, in particolare quello sulla figura di Baudelaire, fino alle riflessioni di Sarduy, Barthes e Deleuze, Buci-Glucksmann ha parlato di come nella modernità “diviene a essere rivendicato e messo in atto qualcosa che potremmo definire come un *paradigma barocco*”:

Contro ogni possibilità di chiusura del linguaggio su se stesso, contro ogni metalinguaggio logico, questo paradigma fa appello a tropi e procedimenti stilistici costanti: l’allegoria, l’ossimoro la totalità aperta e il particolare dissonante, l’elemento reale svuotato della sua troppa realtà... E tutta questa retorica degli affetti lascia vedere la differenza come eccesso e il senso “ottuso”: un’estetica.¹⁷⁷

E questo paradigma barocco, quest’estetica, trova nell’opera neobarocca di Gadda (– un’opera (estetica ed etica) in cui si trovano presenti tutti gli aspetti e le caratteristiche

¹⁷⁴ Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 146.

prima elencati –) uno dei momenti più alti e intensi del nostro tempo.

3.2 Apologia del Barocco: il mondo è barocco

Si potrebbe cominciare dalla celebre apologia del barocco che Gadda fa nel dialogo immaginario, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* – ora in “Appendice” alla *Cognizione del dolore* ma che era posto come prefazione nella prima edizione del 1963 – per entrare nelle pieghe più profonde dell'universo gaddiano. Questo dialogo immaginario, in cui si parla soprattutto del mondo degli uomini a cui l'artista mette davanti uno specchio in cui si rispecchiano il grottesco e il ridicolo della stessa società, ha un certo gusto barocco che ricorda gli scrittori del barocco spagnolo, dell'«estupendo idioma», che lui tanto amava. Occorre tener presente che per Gadda il mondo è già barocco e non solo: nella percezione e nel ritratto della «baroccaggine» c'è anche una ricreazione barocca di quell'universo, una piega che si dispiega in altre pieghe:¹⁷⁸

Un violoncello è uno strumento barocco; un contrabbasso, meglio che andar di notte; un femore, coi relativi còndili, è un osso barocco; idem un bacino; il ghiandolone fegato è una polta barocca; il sedere del manichino femmina della grande sarta Arpàlice è un manichino barocco; la gobba del dromedario è barocca; le trippe del pretore Mamurra, panzone barocco, erano trippe barocche; gli enunciati del trombone in fa (chiave di basso) sono enunciati barocchi; i fagioli, le zucche, i cocómeri oblunghi sono altrettante scorribande, verso il barocco, della entelechia delle zucche e dei cocómeri quali natura tuttavia li elabora (...) talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più

¹⁷⁸ Cfr. G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, 1990.

ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine»¹⁷⁹.

Quindi, il barocco esiste già nelle cose, secondo Gadda, e lui ne ha percepito il suo essere barocco, quello che lui chiama “baroccaggine”. Così, il barocco di Gadda instraderà la mia ricerca dentro quella compulsiva esorbitanza, quello stile dissipato e avviluppante, quello spettacolo linguistico senza pari. Leggere l'estetica barocca di Gadda sarà l'inizio della mia ricerca e, in un certo senso, *La cognizione del dolore*, sarà il centro della stessa. Lo stile di Gadda risponde al canone (paradigma) *allegorico* tipicamente barocco che il poststrutturalismo ha riaccolto nel vivo del dibattito estetico¹⁸⁰. Deleuze parte del barocco storico a cui appartenne il gesto triadico dello «spiegare-implicare-complicare», in cui «la descrizione occupa il posto dell'oggetto»¹⁸¹. Nelle opere di Gadda possono individuarsi un gusto barocco per l'eccesso, la deformazione grottesca e una complessa rappresentazione della realtà:

Tutti i testi di Gadda incorporano strategie di dissimulazione e di complessità; mescolano cultura alta e bassa, mirando a stimolare i sensi e a provocare la mente, mentre la pulsione comica e lirica che pervade tali strategie emerge da una malinconia protesa verso la rovina e la morte. Tutti tratti, questi, fondamentali del barocco¹⁸².

Infatti, questi tratti, insieme a una forte e aspra critica della società e del mondo, sono aspetti che si possono vedere

¹⁷⁹ Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 760.

¹⁸⁰ Cfr. R. Barthes, *Scritti* (a cura di G. Marrone), Torino, Einaudi, 1998 e anche *Sade, Fourier, Loyola*, seguito da *Lezione* (tr.it. di L. Lonzi e R. Guidieri), Torino, Einaudi, 2001. E di S. Sarduy, *Barocco* (tr. it. di L. Magnani), Milano, Il Saggiatore, 1980 e anche *Obra Completa* (edición crítica de G. Guerrero y F. Wahl), Madrid, ALLCA XX, 1999.

¹⁸¹ Cfr. Deleuze, *op. cit.*, in particolare il capitolo “Che cosa è barocco?”, pp. 45- 65.

¹⁸² R. Dombroski, *Gadda e il barocco*, 2002, p. 7.

nelle opere degli scrittori del barocco, in particolare quello spagnolo¹⁸³.

Il mondo barocco visto da Gadda è già in natura. E così, la ricerca della profondità e della complessità del reale, va dalle macrostrutture alle minime strutture, dall'immergersi in una grande città (come ad esempio Roma nel caso del *Pasticciaccio*) al fermarsi sul volo di una libellula e vedere, in quell'istante, in quel minimo frammento, uno specchio della profondità e della complessità del reale, cogliendone anche, e soprattutto, le connessioni e i rapporti col mondo intero. Calvino aveva parlato delle descrizioni e divagazioni gaddiane che moltiplicandosi diventano infinite:

Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo.¹⁸⁴

Così l'arte del narrare di Gadda diventa un'esplorazione totale della realtà dove l'analisi diventa un atto creativo perché il soggetto viene coinvolto ed entra nella complessità del reale, attraverso un processo in cui cambiano e si trasformano soggetto e oggetto.

Il modo di narrare di Gadda è di questo tipo, un modo filosofico di narrare, un modo di avvicinarsi alle cose trovando e scovando corrispondenze inusitate, che fa pensare al barocco e che crea un immenso groviglio, uno stravagante miscuglio verbale e linguistico e uno stile intricato e

¹⁸³ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del barocco*, 1985.

¹⁸⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, 1988, p. 105.

labirintico. E per questo che si può parlare di Gadda barocco, anzi, lui stesso difese questo suo essere barocco. Importante però non vedere nel suo essere barocco alcuna artificiosità eccessiva né alcuna connotazione negativa. L'autore del groviglio come l'aveva chiamato Calvino:

Carlo Emilio Gadda cercò tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomitolò, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento.¹⁸⁵

Quando Gadda dice che il mondo è già barocco sta dando una preminenza fondamentale all'oggetto (si pensi all'importanza che hanno nella pittura barocca gli oggetti), come quando parla dei cocomeri e delle zucche oppure degli strumenti musicali; ed è nella percezione degli oggetti che c'è già un cambiamento del soggetto. In Gadda c'è sempre il problema del rapporto fra soggetto e oggetto e di questo è permeata la sua rappresentazione del mondo: è l'invenzione della realtà. E per questo che è così importante il discorso filosofico in Gadda. I rapporti, i legami, fra letteratura e filosofia, sono sempre presenti nell'universo estetico di Gadda e attraversano le forme della sua opera: le confluenze, le concause, i rapporti, le tensioni, il caos del cosmo, del mondo, il rapporto fra le persone e fra queste e il mondo. Cioè, l'immensità meravigliosa della vita, infinita nei suoi rapporti, dal volo di una libellula giapponese a una catastrofe naturale o storica. Di calamità e catastrofi storiche, di "tragiche e livide luci", scrive Gadda nel dialogo immaginario fra l'editore e l'autore all'inizio dell'"Appendice" quando parla del lavoro di scrittura della *Cognizione del dolore*:

¹⁸⁵ *Idem.*, p. 104.

Il testo de *La Cognizione del dolore* deve considerarsi come ciò che rimane, «quod superest», di un'opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore, gli hanno indi proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere. L'attentissima presentazione critica di Gianfranco Contini ci rimemora che il lavoro per la *Cognizione* si ascrive agli anni 1938-1941 (vedansi i numeri 7, 8, 9, 10, 13, 14, 17 di *Letteratura*): il qual fatto può già di per sé motivare la storia esterna del racconto incompiuto e le cagioni della incompiutezza, esterne o interne che fossero all'animo dell'autore. Le calamità catastrofizzanti che l'Europa conobbe dal 1939 al 1945 e che gli intelletti meno insani dovettero già presagire a se stessi fin dal 1934-38 avevano a un tal segno conturbato l'animo dello scrivente da ostacolargli (fino al 1940) indi rendergli a poco a poco inattuabile ogni sorta di prosa. Nei citati fascicoli di *Letteratura* il racconto fu pubblicato a puntate, a tratti: (voce accolta in questa accezione dall'autore stesso). Il testo pervenuto alla stampa riverbera per altro le tragiche, livide luci o le insorgenze tenebrose d'anni precedenti e lontani; di fatti, di mutazioni che sono e saranno forse di sempre, interni ed esterni ai cuori, alle menti mortali.¹⁸⁶

Ho riportato questo brano per intero perché qui Gadda parla della *Cognizione* come «ciò che rimane di un'opera» incompiuta e aperta e che riflette, come un specchio barocco, «le tragiche, livide luci o le insorgenze tenebrose» di quegli anni e di quei fatti terribili: un chiaroscuro dell'orrore della storia europea fatto di fascismo e nazismo. Gadda continua la sua critica feroce, contemplando i fatti del mondo e della società, sotto il velo delle apparenze o dei simboli, e rappresentandoli sotto la forma del grottesco e del barocco:

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, in

¹⁸⁶ Gadda, *La cognizione del dolore*, pp. 759-760.

moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al «barocco»: alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio «misanthropico» del pensiero. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia.¹⁸⁷

Il barocco e il grottesco sono visti come diretta conseguenza della realtà radicalmente contraddittoria e incerta nella quale si svolge la vita del soggetto. Lo scrittore, secondo Gadda, di fronte alla farsa del mondo, alla commedia, al teatro esibito da una società ipocrita, falsa e malata e di fronte allo spettacolo di menzogne e inganni (altro luogo comune del barocco storico) è spinto alla derisione e alla «polemica, alla beffa, al grottesco, al barocco». E non solo, lo scrittore, consapevole anche della stupidità del mondo, riduce la storia a una ridicola e grottesca «farsa di commedianti»:

Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei noccioli grotteschi dell'impasto *Cognizione* una deliberata elettività ghiandolare-umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggersi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inattività della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

Barocco è il mondo stesso e lo scrittore ha rappresentato la realtà in tutto il suo barocchismo, inventandola, ripiegandola, aggiungendo altre pieghe. Gadda concepisce il barocco come qualità intrinseca alla realtà esterna: esiste nelle cose, permea di sé *storia e natura*. Infatti, più avanti Gadda afferma che invece di interpretare il barocco come una categoria del pensiero umano sarebbe meglio riconoscere nel barocco un'espressione della natura e della storia:

E chi, di certa scienza, ha ritenuto poter interpretare il barocco (a volte non meglio definito) come istanza irrevocabile di taluni momenti o indirizzi o tentazioni o mode o ricerche dell'arte o della creazione umana, una categoria del pensiero umano, potrebbe o dovrebbe forse riconoscere nel barocco, in altri casi, uno di quei tentativi di costruzione, di espressione che meglio si possono attribuire alla natura e alla storia, chiamando natura e storia tutto ciò che si manifesta come esterno a noi e alla nostra facoltà operativa, alla nostra responsabilità mentale e pragmatica. La natura e la storia percepite come un succedersi di tentativi di ricerca, di conati, di ritrovati, d'un'Arte o d'un Pensiero che trascendono le attuali nostre possibilità operative, o conoscitive, avviene fàccino a lor volta un passo falso, o più passi falsi: che nei loro conati, vale dire nella ricerca e nell'euresi, abbino a incontrare la sosta o la deviazione «provvisoria» del barocco, magari del grottesco.¹⁸⁹

Dombroski legge il rapporto fra ordine e disordine come due strutture dello stesso sistema e sostiene che in Gadda «il problema del rapporto tra ordine («Arte» e «Pensiero») e disordine («il barocco» e «il grottesco») sia da leggersi in chiave di consustanzialità e reciprocità. Il barocco (disordine, disarmonia, deformazione ecc.) non costituisce perciò l'opposto dell'ordine, bensì una struttura profonda all'interno

¹⁸⁹ *Idem.*

di un sistema complesso»¹⁹⁰. E riappare anche il problema del soggetto-oggetto perché lo scrittore finisce intrappolato reiteratamente nell'«universa realtà» ma per fortuna riesce a liberarsi e a raccontare l'«infinita, nel tempo e nel numero, suddivisione-specializzazione-obiettivazione del molteplice»:

Il grottesco, in tale vasta occorrenza esterna, un tal grottesco non si annida nella pravit  macchinante del fegato dell'autore della *Cognizione*, semmai nel fegato macchinatore della universa realt . Esso fegato ricercatore, impigliandosi in reiterati tentativi, intrappolatosi in reiterate impasses, e divincolatosi poi a mala esperienza esperita, ne recede pi  o meno goffamente, se ne sbrogia del tutto e di nuovo tende a via libera; tende verso la infinita, nel tempo e nel numero, suddivisione-specializzazione-obiettivazione del molteplice.¹⁹¹

Un altro aspetto importante del rapporto soggetto-oggetto   quello che riguarda la questione autobiografica: in Gadda, per esempio, il caso del narratore nella *Cognizione del dolore*.

Nelle sue mani, l'io autobiografico si trasforma in un mezzo per accedere a ci  che si sforza di nascondere: l'esistenza monadica che lo eguaglia a un frammento di un mondo barocco, un frammento che comprende in s  il mondo perch  la sua esistenza per il mondo sia possibile. *La cognizione del dolore* si fonda su un paradosso etico profondamente radicato: il suo soggetto non   pi  un «soggetto-nel-mondo» che obbedisca a un imperativo morale universale. Eppure, il soggetto tenta al tempo stesso di circoscrivere e difendere un'area d'esperienza la cui esistenza dipende da ci  che egli non possiede, (...) vale a dire, da un'individualit , da un'identit  che s'inquadri in una storia personale compresa nella sfera dell'Altro. Al contrario, la vita del soggetto, che (...) acquista la valenza di una metafora che la figura di Gonzalo impersona, si limita al suo essere interiore,

¹⁹⁰ Dombroski, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁹¹ Gadda, *op. cit.*, p. 761.

mentre quanto gli accade proviene dall'esterno. In altre parole, l'io e il mondo costituiscono due sfere interdipendenti che tuttavia non interagiscono: «[La] monade o io è la casa buia senza finestre [...]. È il chiuso pensiero, puro, che non ha bisogno di luce dal di fuori, che ha in sé la luce».¹⁹²

La metafora gaddiana riportata alla fine della citazione in cui l'io è visto come la monade, cioè come la casa buia senza finestre, rappresenta bene il rapporto fra soggetto-oggetto in Gadda sotto la luce del discorso barocco che fa riferimento alla filosofia di Leibniz sulle monadi nella *Meditazione milanese*. L'idea della casa barocca, dello spazio barocco chiuso e senza finestre raffigurato nella metafora, sotto l'immagine della monade leibniziana dove non entra la luce o meglio del rapporto fra luce e ombra, luce e oscurità. E tutto questo fa riferimento anche al discorso sull'interno e l'esterno in Gadda: tratto tipicamente barocco. Questo discorso sulla metafora, cioè sull'allegoria e sul barocco, si potrebbe approfondire nel discorso dell'allegoria riguardo alla tematica del matricidio come una sorta, appunto, dell'allegoria della paura della castrazione.

La monade, che è una stanza buia senza porte né finestre, ma non per questo inaccessibile alla luce, si oppone al mondo concepito come un sistema di relazioni: i raggi di luce nella stanza barocca creano ombre che si stagliano nello stesso identico modo in cui, nelle pitture barocche, i colori scuri spiccano per esaltare l'oscurità. L'oscurità appartiene al soggetto; diviene, anzi, il soggetto. E sarà lo stesso Gonzalo a scagliarsi contro il pronome *io* nella più feroce di tutte le sue tirate:

¹⁹² Dombroski, p. 82.

.... Io, tu.... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana.... da deputato al Congresso,.... io, tu.... in una turchia e rattappita persona [...]. Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, [...] è allora che l'io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese.... Allora, Allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io.... pimpante.... eretto.... impennacchiato di attributi di ogni maniera.... paonazzo, e pennuto, e teso, e turgido.... come un tacchino.¹⁹³

Dalla stanza buia, la solitudine monadica non guarda al mondo esterno, ma è il mondo a trovare il modo di irrompere nella sua solitudine con tutte le proprie relazioni e i propri grovigli:

Questa situazione produce un'inflexione paradossale del soggetto, per il quale la realtà è insieme sostanza oscura e groviglio, un paradosso che genera due modi espressivi distinti ma interrelati: il lirico e il maccheronico. L'incrociarsi e l'articolarsi di queste forme di scrittura sottolineano il dilemma etico al centro del romanzo: negare o non negare. Il modo lirico è la voce malinconica della monade solitaria e alienata che tuttavia, attraverso il suo *alter ego* narrativo, esercita il proprio potere sul mondo di cui è stata privata negandone il senso e irridendone la «baroccaggine».¹⁹⁴

Un altro aspetto importante per capire meglio l'allegoria moderna neobarocca gaddiana sarebbe il concetto di lutto e malinconia. L'eccesso, l'eccedenza di significato in relazione al vuoto: riempire il vuoto con le parole o con i corpi: cioè, un *surplus* linguistico e corporeo, plastico e verbale.

Si potrebbe applicare al testo la nozione freudiana di lutto e malinconia sulla base della quale la rabbia di Gonzalo si presenta come l'espressione del malinconico sentimento che

¹⁹³ Gadda, *La cognizione*, pp. 637 – 638.

¹⁹⁴ Dombroski, p. 83.

questi nutre a causa della perdita di ciò che pensa di avere un tempo posseduto:

La critica gaddiana della proprietà è un esempio di come funzioni questa ricognizione luttuosa del reale. Gonzalo, che non ha mai posseduto niente perché ogni cosa gli è stata negata, cura la ferita di quell'oltraggio mostrando quanto siano illusori gli oggetti del possesso.¹⁹⁵

Coerentemente con una lettura di questo tipo, si può anche vedere in Gonzalo un narcisista depresso privato non di questa o quella cosa ma, come ha scritto Julia Kristeva, di qualche innominabile «bene supremo [...], qualcosa di irrepresentabile, che forse soltanto l'atto del divorare potrebbe simboleggiare, o una invocazione illustrare, ma che nessuna parola potrebbe esprimere»¹⁹⁶.

In questo senso, l'eccedenza di significazione nel romanzo sarebbe il diretto risultato di un mondo percepito come privo di significato, da divorarsi linguisticamente:

Qualunque mezzo s'impieghi per decifrare il malessere di Gonzalo, non vi è dubbio ch'egli sia l'oggetto narrato, l'oggetto *supremo*, perso a se stesso ma nondimeno onnipresente. È l'essere di Gonzalo a pervadere il testo con la sua perversione e il suo masochismo, è il suo sguardo a penetrare l'inutilità del mondo, la sua depressione a determinare l'oscurità del quadro, la sua carica maniacale a negare le cose perdute riaffermandone il potere che su di lui esercitano, ovvero la capacità di far scaturire un'onnipotenza linguistica dalle profondità della sua tristezza.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Carla Benedetti, *Un expressionismo contro l'io*, in appendice a *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, ETS, Pisa, 1987, p. 130.

¹⁹⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 23: "le dépressif a l'impression d'être déshérité d'un suprême bien innommable, de quelque chose d'irreprésentable, que seule peut-être une dévoration pourrait figurer, une invocation pourrait indiquer, mais qu'aucun mot ne saurait signifier".

¹⁹⁷ Dombroski, *op. cit.*, p. 84.

Così, attraverso gli emblemi del dolore si rivela la frammentarietà dell'allegoria in un continuo eccedersi del linguaggio e della materia: in un delirio unico, alla maniera di un Don Chisciotte o di un Amleto moderno:

Lo hidalgo, forse, era a negare se stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro¹⁹⁸.

La cognizione del dolore si rivela anche come l'opera più emblematica dell'estetica neobarocca gaddiana in cui risplende in tutta la sua luce l'allegoria moderna attraverso i temi della verità e della menzogna, del lutto e della malinconia, in un eccesso in cui si dispiega un'infinità di materiali linguistici.

Si può vedere nell'estetica neobarocca della *Cognizione* un processo che va dall'assenza, dalla perdita, dal vuoto delle cose perdute, delle perdite e del lutto, all'eccesso che riempie il vuoto in un *surplus* linguistico e corporeo, che alla fine rivela, però, di nuovo il vuoto, l'assenza, la perdita, il lutto in una cognizione della perdita, del lutto e del dolore: una cognizione che è verità allo stesso tempo, che è la letteratura stessa, che è la verità della letteratura.

Questo eccesso che riempie il vuoto, questo proliferare continuo, non è solo un tratto caratteristico della *Cognizione* ma di tutta l'opera di Gadda: il linguaggio si dirama e cresce in tutte le direzioni e su tutta la superficie della pagina: piega dentro piega, piega nella piega, nella saturazione compulsiva

¹⁹⁸ Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 704.

dello spazio letterario. Gadda, come Leibniz, gioca a riempire il vuoto:

è un gioco di riempimento, dove si esorcizza il vuoto e non si restituisce più niente all'assenza: è il solitario rovesciato, di modo che si «riempie un buco sul quale si avvanza», invece di avanzare in un posto vuoto e di togliere la pedina sulla quale ci si arrocca fino a quando il vuoto sia completato. Per finire è una non-battaglia, più simile alla guerriglia che alla guerra di sterminio, più vicina al gioco giapponese del Go che agli scacchi e alla dama: non ci s'impadronisce dell'avversario per restituirlo all'assenza, se ne accerchia la presenza per neutralizzarlo, renderlo impossibile, imporgli la divergenza. Queste manifestazioni sono proprio del Barocco, prima che il mondo perda i suoi principi: lo splendido momento in cui si mantiene qualcosa piuttosto di niente, e in cui si risponde alla miseria del mondo con un eccesso di principi, una *hybris* dei principi, una *hybris* propria ai principi¹⁹⁹.

La «*hybris* dei principi» è alla base del groviglio, della proliferazione, dell'ossessivo bisogno di possesso, per cui non vi è limite imposto all'abbondanza. Se il mondo è crollato, se il mondo si è svuotato, se il linguaggio si può esprimere soltanto attraverso frammenti, rovine e allegorie, Gadda lo ricostruisce su fondamenta e secondo principi diversi dal potenziale di rovina che prima lo minava. L'estetica neobarocca della materia: un eccesso barocco che è anche un atteggiamento etico, non solo formale.

3.3 I ripiegamenti della materia: la poetica neobarocca di Gadda

È interessante la poetica di Gadda, in quanto assolutizza il barocco come figura letteraria e culturale della modernità. Per quanto attiene al possibile accostamento di Gadda al

¹⁹⁹ Deleuze, *La piega*, p. 113.

postmoderno, si potrebbe pensare al «ricorso dell'autore alla parodia e alla citazione (come) indubbi tratti comuni con le pratiche letterarie postmoderne», «all'autoriflessività, agli infiniti grovigli e rimandi, così come alla tendenza dei congegni narrativi a guastarsi o dissiparsi in ripetizioni» o anche alla fascinazione per le strutture labirintiche²⁰⁰. «Un'immaginazione barocca», quella di Gadda, che potrebbe suggerire anche un collegamento con i principali orientamenti contemporanei della scienza, ad esempio con la cosmogenesi²⁰¹.

Il mio approccio a Gadda nella prospettiva della sua estetica barocca è giustificato dall'importanza che il barocco assume sia nella genesi della modernità sia, in particolare, nella critica poststrutturalista. In Gadda, c'è una definita posizione filosofica, una ben precisa attitudine conoscitiva, caratteristiche, queste, di uno stile che potrebbe chiamarsi barocco o neobarocco. Da questo punto di vista, *La piega. Leibniz e il Barocco* di Gilles Deleuze presenta un interesse rilevante in quanto elabora la nozione di neobarocco in relazione a una delle più importanti fonti filosofiche di Gadda. L'influenza di Leibniz sulla formazione di Gadda è attestata dalla *Meditazione milanese*, oltreché dalla scelta dell'autore di scrivere la sua tesi di laurea, mai portata a termine, sulla teoria della conoscenza nei *Nouveaux essais*. Secondo Deleuze, la filosofia di Leibniz viene concepita come un'allegoria del mondo e ha fornito anche il paradigma della narrazione barocca:

²⁰⁰ Dombroski, *op. cit.*, pp. 15-17.

²⁰¹ Cfr. David Layzer, *Cosmogenesis. The Growth of Order in the Universe*, Oxford University Press, New York, 1990. La visione cosmogenica del mondo si fonda sull'idea che l'universo sia un evento singolo che dispiegandosi si autorganizza, un mondo che è in sé creativo, imprevedibile e misterioso; un mondo non strutturato in modo lineare ma secondo piani frammentari, torsioni, pieghe e ondulazioni; un mondo in cui l'inatteso e il plurivalente hanno rimpiazzato il prevedibile e il ripetitivo.

Che vi sia un calcolo e perfino un gioco divino all'origine del mondo, molti, anche tra i massimi pensatori, lo hanno ipotizzato. Ma tutto dipende dalla natura del gioco, dalle sue eventuali regole, ed infine dal modello sempre troppo umano che noi possiamo ricostruirne. In Leibniz, sembra innanzitutto che vi sia un calcolo delle serie infinite, regolate da convergenze e divergenze. Egli ne offre una grande rappresentazione barocca alla fine della *Teodicea*. È un testo che risponde mirabilmente ai criteri generali del racconto barocco: l'incassatura delle narrazioni, e la variazione del rapporto narratore-narrazione²⁰²

Sebbene questi tratti siano presenti in ogni allegoria, nell'opera di Gadda divengono aspetti formali distintivi, grazie ai quali è possibile la fusione assoluta di prospettive soggettive e oggettive, un modo di fare che produce un effetto di narrazioni racchiuse le une nelle altre come modulazioni diverse dello stesso nucleo tematico. Sono questi «i criteri generali del racconto barocco» in cui la descrizione occupa il posto dell'oggetto:

Il Barocco inventa dunque un nuovo tipo di racconto in cui, in linea con le tre caratteristiche precedenti, la descrizione viene a occupare il posto dell'oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto diventa punto di vista, diventa soggetto dell'enunciazione.²⁰³

Nella *Cognizione del dolore* così come nel *Pasticciaccio*, le narrazioni convergenti costituiscono un processo descrittivo che avvolge le realtà di cui parlano, sommergendole al punto che esse perdono ogni funzione significativa.

²⁰² Deleuze, *op. cit.*, p. 101. Deleuze segnala che si è basato sui criteri proposti da G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris 1979, pp. 195 sgg. per constatare fino a che punto il testo della *Teodicea* sia un modello di racconto barocco.

²⁰³ Deleuze, *op. cit.*, p. 211.

Così, in quelle narrazioni, la descrizione del mondo costituisce di per sé il racconto e si sostituisce anche all'intreccio e al personaggio, capovolgendo le funzioni classiche di tono e ambientazione. *La cognizione del dolore*, ad esempio, si apre con quel che a una prima impressione appare come il tentativo di fissare la cornice referenziale, ossia l'ambientazione, dell'azione narrativa:

In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maradagàl, che è paese di molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte – (Nistitüos provinciales de vigilancia para la noche); e ciò in considerazione del fatto che essi già sottostavano a balzelli ed erano obbligati a contributi molteplici, il cui globale ammontare, in alcuni casi, raggiungeva e financo superava il valente del poco banzavóis che la proprietà rustica arriva a fruttare, Cerere e Pale assenziando, ogni anno bisestile: cioè nell'anno su quattro in cui non si sia verificata siccità, non pioggia persistente alle semine ed ai raccolti, e non abbia avuto passo tutta la carovana delle malattie.²⁰⁴

Tuttavia, il mondo del Maradagàl, che ne costituisce l'oggetto, è a tal punto saturo di cose da attirare lo sguardo del narratore, il quale non può così costituirsi in centro dell'attenzione. Non appena viene evocato, quel mondo dà l'abbrivio a una moltitudine di sollecitazioni in rapida successione; e così, la descrizione delle malattie delle colture eccede i limiti assumendo vita propria; la descrizione prende il posto dell'oggetto:

Paventata, più che ogni altra, la ineluttabile «Peronospera banzavoisi» del Cattaneo: essa opera, nella misera pianta, a un disseccamento e sfarinamento delle radici e del fusto, proprio nei mesi dello sviluppo: e lascia ai disperati e agli affamati, invece del granone, un

²⁰⁴ Gadda, *La cognizione*, p. 570.

tritume simile a quello che lascia dietro di sé il tarlo, o il succhiello, in un trave di rovere. In talune plaghe bisogna poi fare i conti anche con la grandine. A quest'altro flagello, in verità, non è particolarmente esposta la involuta pannocchia del banzavóis, ch'è una specie di granoturco dolciastro proprio a quel clima. Clima o cielo, in certe regioni, altrettanto grandinifero che il cielo incombente su alcune mezze pertiche della nostra indimenticabile Brianza: terra, se mai altra, meticolosamente perticata.²⁰⁵

La descrizione come modo barocco di entrare nelle pieghe della realtà, di attraversare i due mondi separati: la materia e l'anima. Parafrasando Deleuze, possiamo già vedere in questo meraviglioso inizio del romanzo come la narrazione si piega, come ci sono delle inflessioni, quelle che Deleuze chiama "pieghe descrittive". Sono delle pieghe che si muovono "tra la superficie della narrazione e un indefinito spazio interno". Diventa subito evidente, da questo esempio, il rapporto fra Gadda e la scrittura, fra l'autore e la materia da lui trattata: in breve, fra lo spirito (l'anima) e la materia. Questa linea, o meglio dire curva di descrizioni sulla superficie della narrazione gaddiana, forma "una testura che colma la dicotomia tra autore e testo"²⁰⁶. Ed è così che la descrizione in Gadda si rivela un mezzo per riconciliare l'interno e l'esterno, l'alto e il basso²⁰⁷, quali sfere indipendenti l'una dall'altra che attraverso la descrizione si integrano vicendevolmente.

La descrizione gaddiana è, in termini di architettura letteraria, "una facciata consistente in un linguaggio esplosivo, esasperato; una complicata decorazione che ammanta un'interiorità chiusa, incapace di discorso o di comunicazione diretta"²⁰⁸. Così, nella *Cognizione*, l'oggetto autobiografico, l'io

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 571.

²⁰⁶ Dombroski, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁷ Cfr. Deleuze, *op. cit.*, pp. 43-45.

²⁰⁸ Dombroski, *op. cit.*, p. 17.

come centro e principio di unità, è rimpiazzato dalla descrizione, avviluppato nel labirinto del contenuto; esso si dipana descrittivamente dal punto di vista degli altri, incluso il narratore, il quale, adottando la terza persona per forzare la separazione tra sé e Gonzalo, prende congedo dalla propria identità autobiografica:

Le prime dicerie circa la vera identità e la pensione e quindi anche l'eroismo di Pedro ridivenuto Gaetano, e la sua ex-sordità ossia udito recuperato, si sparsero in quel di Lukones, come detto, per merito di un «commerciante» dalla lingua piuttosto sciolta, che viaggiò in terza classe fino al Prado e arrivò su, poi, a piedi, con dietro una specie di cugino o d'aiuto, e con un suo cubico e greve sacco in spalla; pieno (da quando si rivelò poco dopo) di pezze d'occasione; d'una stoffa assai morbida al piglio, ed estremamente pelosa. Le meravigliose notizie si diffusero allora nell'albero della collettività per il naturale processo dell'assorbimento, reso possibile da una attiva endòsmosi: l'avidità fresca e mordente degli incorrotti, il lavoro vitale delle cellule che non abbino miglior epos da elaborare.

E vi aiutarono, di buona fede e felice lena, un po' tutti, e tutte. Tra i primi la lavandaia Peppa, dalla cesta ricolma di lenzuoli strizzati: una donna-uomo più dura e salda che non sia stato mai un facchino, con quel carico sbilanciato al braccio, e però l'asse della persona impendente dall'altra parte; tenace e povera, e gialla nel viso lungo la sassonia penosa delle stradacce in salita verso turrette ville parafulmine e talora, nel vento, bandiera; ferma, di tanto in tanto, - la cesta per terra -, a posare e a tirare il fiato, ma non tanto, tirarlo, che le venisse inibito il buon uso della lingua, se mai di quello stesso alt andava partecipe alcuna comare discendente.

Dopo la morte oramai lontana della sua mamma ella aveva allevato, oltreché se stessa, anche i suoi sette fratelli e sorelle, a cui nella buona stagione aveva appreso a far meno delle scarpe e però delle calze, e di cui alcuni, da qualche anno, lavoravano agli opifici, o al luogo: e per uno anzi, il maggiore, teneva già bell'e pronto nella naftalina l'abito nero da sposo, dàtole dal figlio della Signora, che aveva ereditato dai suoi maggiori quell'abito a 5 anni, ma a 45 non aveva ancora trovato la sposa.

In quei giorni le si era ammalata la vacca, e l'aveva anche purgata: ma le dava continue preoccupazioni.

Il motivo del Nistitùo si spiega nel resoconto bizzarro, carnevalesco della vita di Gaetano Palumbo *alias* Pedro Mahagones *alias* Manganones, per poi ripiegarsi in quello del mercante, che a sua volta si ripiega nella descrizione della Peppa, Beppina e Pina, e infine in quella delle ville («Di ville, di ville!; di villette...»):

Seconda, o tra i secondi, la pescivendola a piè scalzi Beppina, notissima in tutto il territorio di Lukones e delle vicine ville, non tanto per il commercio dei lavarelli, quanto per il suo modo sbrigativo e piuttosto amazònico di far la piscia, (il tempo è denaro): che adibiva per lo più, la pipì, a uno scopo nobilmente agronòmico, secondo sarà specificato in appresso. Questa seconda Giuseppa o Beppa era sbrigativa anche nel dire, martellante anzi, o addirittura monosillabica, e pur tuttavia non riusciva meno efficace delle altre. E poi, non c'è due senza tre, la Pina, detta anche Pinina del Goèpp, ai registri Giuseppina Voldehagos maritata Citterio, ch'era la moglie nanna dell'affossatore principale e vestita sempre di nero, o in riguardo alla professione del marito, o forse perché beneficiaria dei vestiti a lutto smessi d'alcune sue impenitenti benefattrici.

S'erano subito incaricate, queste tre, con altre donne e mariti e preti e osti e vetturali e col portalettere di Lukones, di diffondere a modo loro quell'imbroglio portato fin là dal «commerciante», ingarbugliandolo anche più, se mai fosse stato possibile; e la Peppa lo aveva anche recato per prima ad orecchio della Signora, nella villa Pirobutirro. Dietro dal di cui muro, lungo la stradaccia sassosa, arditi gettoni, come fruste, mettevano drupe tùmide e bleu contro l'azzurro del cielo di settembre, susine, di certo, dei susini di spalliera: proibite ai passanti.

Il commerciante di stoffe (tanto da esaurire questa stupida storia e potercene sbarazzare una volta per tutte) non era, come è ovvio, un commerciante del luogo; veniva di assai lontano e doveva ritornare, in ragione appunto del suo commercio. Riuscì a vendere qualche taglio di

stoffa pelosissima ai più avveduti tra i Lukonesi e dopo alcune ore spari.²⁰⁹

Il soggetto della narrazione viene inglobato dall'oggetto del racconto. All'interno di queste pieghe descrittive troviamo quelli che Deleuze chiama i "ripiegamenti della materia", un tale susseguirsi indefinito delle parti costitutive della descrizione da formare un labirinto. Questi ripiegamenti avviluppano ciò che è ora divenuto l'oggetto della narrazione, formando "piccoli vortici in un vortice"²¹⁰. Queste descrizioni, queste unità del testo, si presentano come un nesso aperto, "una sorta di venatura che identifica un incompiuto blocco di marmo, senza tuttavia determinare la forma"²¹¹: il suo destino è rappresentato da una ripetizione e da una proliferazione che non conoscono fine. Questa interrelazione delle cose all'interno della quale si danno rapporti puramente differenziali anziché un oggetto specifico è parte centrale della poetica barocca di Gadda in cui la descrizione e la sua infinita recettività alle sollecitazioni autorali permettono il divagare spontaneamente. Si veda un'altra descrizione iniziale dei romanzi di Gadda, per esempio quella del *Pasticciaccio*, cioè quella di don Ciccio:

Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici dal bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona

²⁰⁹ *Cognizione*, pp. 31 – 33.

²¹⁰ Deleuze, *op. cit.*, p. 8.

²¹¹ *Ibid.*, p. 18.

che combatte con una laboriosa digestione: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto «latino», benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne. La sua padrona di casa lo venerava, a non dire adorava: in ragione di e nonostante quell'arruffio strano d'ogni trillo e d'ogni busta gialla imprevista, e di chiamate notturne e d'ore senza pace, che formavano il tormentato contesto del di lui tempo. «Non ha orario, non ha orario! Ieri mi è tornato che faceva giorno!» Era, per lei, lo «statale distintissimo» lungamente sognato, preceduto da cinque A sulla inserzione del *Messaggero*, evocato, pompato fuori dall'assortimento infinito degli statali con quell'esca della «bella assoluta affittasi» e non ostante la perentoria intimazione in chiusura: «Escluse donne»: che nel gergo delle inserzioni del *Messaggero* offre, com'è noto, una duplice possibilità d'interpretazione. E poi era riuscito a far chiudere un occhio alla questura su quella ridicola storia dell'ammenda... sì, della multa per la mancata richiesta della licenza di locazione... che se la dividevano a metà, la multa, tra governatorato e questura. «Una signora come me! Vedova del commendatore Antonini! Che si può dire che tutta Roma lo conosceva: e quanti lo conoscevano, lo portavano tutti in parma de mano, non dico perché fosse mio marito, bon'anima! E mo me prendono per un'affittacamere! Io affittacamere? Madonna santa, piuttosto me butto a fiume.»

Attraverso il linguaggio gaddiano l'oggetto della narrazione trasborda oltre i confini della propria cornice confluendo in una più ampia serie di significati. Così, per esempio, nel caso del *Pasticciaccio* la descrizione agisce volgendo in *pastiche* quanto era stato progettato come racconto poliziesco: così, gli elementi dell'intreccio, inizialmente pur tutti presenti nel testo, vengono piegati a continue connessioni secondarie che finiscono per rendere instabile una struttura apparentemente organica, convertendola in aggregati incoerenti la cui forma dipende da

impulsi d'autore, a loro volta condizionati dalle sollecitazioni generate da riferimenti materiali, tra i quali quelli più noti al fascismo. Contrariamente ai gialli tradizionali, il *Pasticciaccio* piuttosto che concentrare il significato lo moltiplica, in quanto il testo trascende la cornice prestabilita e si irradia in tutte le direzioni, invadendo, si direbbe, ogni superficie. «Un'infinita curvatura d'inflessione»,²¹² cosicché ciascuna di esse esprime un complesso di relazioni differenziali, una generale disseminazione di significati entro una struttura dove normalmente questi si offrono concentrati. Bisogna porre l'accento sul fatto che ogni elemento di questo sistema, costituisce un mondo a sé, una sorte di monade, (si pensi a Leibniz): cioè una «armonia prestabilita». Il punto è, che questi elementi, questi mondi (mondi dentro mondi) vengono espressi attraverso la voce e il linguaggio del gran lombardo, e quindi, trasformati in veri e propri “vortici dentro altri vortici”.

3.4 Dall'allegoria al groviglio

Il concetto di groviglio è parte essenziale della poetica barocca di Gadda. Nel mondo barocco di Gadda, l'unità dell'uno nel molteplice è sostituita da un punto di vista che, proiettandosi dall'alto verso il basso, permea il testo a ogni livello. È la poetica del frammentario: frammenti dentro altri frammenti più grandi, frammenti messi insieme per mezzo del concetto di groviglio. “Ciò dà origine a una visione del mondo, dove tutti i confini vengono infranti e l'io dell'autore si esteriorizza in una serie di figure ed eventi”²¹³.

Per esempio, vediamo il concetto di groviglio nella *Cognizione del dolore*. Già il titolo del romanzo orienta

²¹² *Ibid.*, p. 113.

²¹³ Dombroski, *op. cit.*, p. 21.

l'attenzione del lettore verso il soggetto in cui risiede la facoltà di acquisizione della conoscenza, mentre dall'altro enfatizza la conoscenza in quanto processo, ovvero quale percezione continua del soggetto conoscente. Nello stesso tempo, esso pone l'esistenza di un referente che, data la sua coincidenza con la vita stessa, si sottrae a ogni specificazione. Tutto ciò comporta che il titolo, anziché riferirsi a un oggetto particolare, evochi la condizione di unicità propria del punto di vista dal quale la narrazione viene dispiegandosi. Esiste una causa inevitabile di sofferenza umana che soltanto il soggetto può comprendere, in quanto unico depositario del dono della profonda percezione possibile in una realtà complessa e confusa: egli è il solo cui spettino capacità di penetrazione e potere di estensione del proprio concetto di caos alla narrazione intera.

In Gadda la narrazione si irradia in ogni direzione. Nel caso del *Pasticciaccio* questo procedimento converge anche nel punto di vista del personaggio, don Ciccio Ingravallo:

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti²¹⁴.

Ciò significa che il punto di vista narrativo è mutuato dall'investigatore, il cui lavoro è destinato a non concludersi mai, dal momento che la sua filosofia, al pari di quella del narratore, dilata all'infinito la struttura del mondo. Il "nodo" o "groviglio" o "garbuglio" o "gnommero" non potrà mai essere dipanato una volta per tutte, ma soltanto sbrogliato all'infinito. È la poetica del groviglio: la narrazione, in altre

²¹⁴ Gadda, *Quer pasticciaccio...*, p. 16.

parole, facendo tutt'uno e identificandosi con il proprio concetto guida, non potrà mai terminare, ma soltanto interrompersi.

In questa poetica del groviglio, il soggetto che governa la narrazione occupa sì una posizione privilegiata, ma non per questo è in grado di regolare il significato che produce. Il mondo oggettivo è per un tale narratore fonte di confusione, poiché esso contiene una molteplicità di posizioni che egli non può controllare per via di esclusione o assimilazione. Di conseguenza anche la voce dell'autore (o metadiscorso) alla quale soggiace il punto di vista del narratore, diviene essa stessa soggetta agli impulsi materiali che ha generato: viene anche essa inglobata dal mondo che creato: come dentro un vortice.

È come se il mondo interiore dell'autore impedisse al romanzo di essere scritto per la semplice ragione che esso mina ogni possibile pretesa di unità o risoluzione. L'effetto che ne risulta è la difficoltà da parte del soggetto a mettere a fuoco l'oggetto: l'incapacità di fissare la giusta distanza da cui osservarlo. Si tratta di una fusione barocca della soggettività dell'autore con quella che presiede all'espressione, in cui il carico di verità non è retto da una coscienza demiurgica, bensì dall'espressione. Attraverso quest'ultima, l'oggetto della narrazione assume in Gadda un nuovo statuto. Esso non rimanda più a un contenuto cui sia stata conferita una configurazione oggettiva, ma sussiste in uno stato di modulazione continua determinata dalla sua convergenza con il soggetto narrante. L'oggetto è, in altre parole, alla mercé del narratore, il quale lo avvolge nel flusso costante dei propri umori e impulsi. Il risultato di questa diffusione del punto di vista soggettivo in seno all'oggetto è la trasformazione del personaggio in un labirinto o nodo.

Per esempio, vediamo questa diffusione del punto di vista nel rapporto complesso fra il narratore e i personaggi nella *Cognizione*. L'indistinzione delle prospettive coniuga l'uno con l'altro i diversi mondi che compongono il testo (i mondi di Gonzalo, di sua madre, del colonello medico Di Pasquale, degli abitanti), risolvendosi nell'armonia inedita che scaturisce dal riequilibrio politonale dei diversi punti di vista in un unico e predominante *refrain* concettuale. D'ora in avanti il lettore non può non riconoscere di essere rimasto intrappolato con il narratore all'interno di un labirinto dal quale non esiste via d'uscita: il labirinto della coscienza dell'autore e della sua "cognizione".

Calvino ha parlato di questa disperata visione del mondo che caratterizza il rapporto narratore-narrazione in Gadda:

Prima ancora che la scienza avesse ufficialmente riconosciuto il principio che l'osservazione interviene a modificare in qualche modo il fenomeno osservato (come fa anche la letteratura), Gadda sapeva che "conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale". Da ciò il suo tipico modo di rappresentare sempre deformante, e la tensione che sempre egli stabilisce tra sé e le cose rappresentate, di modo che quanto più il mondo si deforma sotto i suoi occhi, tanto più il self dell'autore viene coinvolto da questo processo, deformato, sconvolto esso stesso.²¹⁵

È così che il modo di rappresentare di Gadda è sempre qualcosa che si deforma, che cambia, che coinvolge completamente il soggetto nell'oggetto trasformando entrambi. Questa passione conoscitiva Gadda la riporta dall'oggettività del mondo alla sua propria soggettività esasperata, in un processo incessante di moltiplicazione del reale, com'è

²¹⁵ Calvino, *op. cit.*, p. 106.

rappresentato nel suo romanzo *La cognizione del dolore*, in cui la narrazione procede, attraverso una meravigliosa *ars combinatoria*, per moltiplicazioni successive del racconto. Lui, il romanziere del groviglio, della rete mescolata e confusa della realtà, la cui opera, «nell'ansia di contenere tutto il possibile non riesce a darsi una forma e a disegnare dei contorni e resta incompiuta per vocazione costituzionale»²¹⁶.

“Molteplicità” è il titolo dell'ultima delle *Lezioni americane* di Calvino che inizia con una lunga citazione del *Pasticciaccio* di Gadda per introdurre la molteplicità come una caratteristica essenziale del romanzo moderno. È una conferenza sul «romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»²¹⁷. Quindi, letteratura come conoscenza, anzi, metodo di conoscenza, e non solo, ma soprattutto come rete di connessione tra i fatti (le cose che succedono e le storie fra le persone), tra le persone (i diversi soggetti) e tra le cose del mondo (gli oggetti, per esempio). E Calvino parla anche della filosofia di Gadda, cioè, di come lui «vede il mondo come un «sistema di sistemi», in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato»²¹⁸. Scrivere sul problema della conoscenza e della rappresentazione del reale significa anche scrivere sul soggetto che scrive, che enuncia. Calvino lettore di Gadda vede il genere romanzo non come «ciò che è accaduto, ma ciò che può accadere. È la rappresentazione di un possibile, di una trama diversa dal reale»²¹⁹. Quindi, il

²¹⁶ *Ibid.*, p.114.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ Raimondi, *Barocco moderno*, 2003, p. 7.

romanzo come un'immensa rete di possibilità e di combinazioni, «come rete di conoscenza intorno all'uomo»²²⁰:

Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il self di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.²²¹

Alla fine della conferenza Calvino ci dà anche un'altra risposta. Lui concepisce un'opera che ci permettesse d'uscire dal proprio io individuale, «non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola»: il desiderio di «raccontare la continuità delle forme»²²². Continuità delle forme che si trova anche nella *Cognizione del dolore*:

Il dialogo sensoriale e conoscitivo con il mondo esterno, quel desiderio, espresso da Calvino, di raccontare la continuità delle forme, di far parlare ciò che non ha parola (e vedremo quanto queste sigle si adatteranno anche alla critica artistica di Roberto Longhi, a quelle che lui chiamava le “rispondenze effettive”, le parole che come oggetti devono plasmare la relazione diretta del quadro), riconducono, intanto, a un altro luogo gaddiano.²²³

In particolare nelle pagine dell'appendice d'un certo gusto barocco che ho commentato prima, in cui Gadda afferma che il mondo è barocco e dove aggiungeva che forse, al

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Calvino, *op. cit.*, p.120.

²²² *Idem.*

²²³ Raimondi, *op. cit.*, p. 15.

di là delle parole, la «baroccaggine» si legava «ai fatti, alle cose, agli eventi, alla storia», facendo del barocco «una categoria fondante della natura e della storia»²²⁴. E così la modernità della *Cognizione del dolore* si rivelava sotto l'insegna del barocco, non soltanto stilistico, «ma ontologico, se non metafisico, legato al senso del tempo, al dramma e alla confusione della storia»²²⁵:

Tutto questo diventava poi un grande racconto incompiuto dove una sorta di grande scrittura metafisica si muove dentro le cose, e la Brianza di colpo è trasfigurata in una strana, fantastica regione spagnola. Né la metamorfosi deve stupire, se si ricorda che due degli scrittori profondi nella biblioteca più viva di Gadda sono Cervantes e Quevedo, due stelle della costellazione barocca nella sua versione iberica, la più intensa, se non la più alta. Gadda non era ancora chiamato a discutere se il barocco dovesse essere chiamato moderno o postmoderno, ma già sosteneva che si trattava di una categoria del pensiero, quella più conveniente per affrontare un'attualità che si interiorizzava nelle notti terribili al centro dei sogni, delle visioni, delle ire, delle aspirazioni dalle quali discende l'intensa grandezza della *Cognizione del dolore*.²²⁶

L'opera di Gadda rivela il difficile e complesso e tormentato rapporto fra l'autore e la realtà attraverso una tensione particolare che si vede specialmente dalla forza linguistica dei suoi testi. Si tratta del difficile e irrisolto rapporto con il reale, una separazione fra l'io e il mondo che si esprime attraverso il dolore e la sofferenza, il distacco dal mondo, la separazione da esso. L'io nell'opera di Gadda è sempre presente (si pensi alla forte disposizione al diario già nelle prime opere): una fortissima carica autobiografica mascherata (e deformata anche comicamente) dalla forza del

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Idem.*

linguaggio, nel quale torneranno sempre certi nuclei tematici attraverso variazioni e ripetizioni, attraverso la sua meravigliosa sintassi e l'invenzione lessicale. La scrittura gaddiana tende alla variazione, alla ripetizione, alla divagazione attraverso il montaggio di frammenti, come i pezzi di un *puzzle* che rimonta sempre lungo le sue opere come se avesse scritto sempre lo stesso libro, variando temi e argomenti e mai terminandoli, lasciandoli sempre aperti.

La cifra della scrittura è appunto l'allegoria moderna: un attimo che dura, un istante in movimento: variazioni neobarocche della materia: un surplus di vita: un eccesso, un irradiarsi, un'esplosione di materia e di furore: un nuovo pathos, neobarocco appunto.

La scrittura di Gadda si basa sull'attimo, un istante che dura, che si ripete, che continua: un attimo di lungo respiro attraverso l'incontro fra slancio lirico e registrazione minuziosa della realtà. Il rapporto di Gadda con la realtà è così: la sua opera non potrà mai essere conclusa, portata a termine, ma interrotta sempre, aperta a nuove divagazioni e variazioni nell'immenso groviglio del mondo.

Questa tensione barocca fra Gadda e il mondo risale ai suoi primi tentativi di scrittura. Ricordiamo qui come l'esperienza della prima guerra mondiale segni profondamente Gadda. Il *Giornale di guerra e di prigionia* è una lunga invettiva contro la disorganizzazione dell'esercito italiano e il disordine che invade ogni minimo spazio della vita militare, dove si rivela la realtà atroce e meschina delle trincee e delle retrovie. C'è già in quest'opera il conflitto fra il mondo e l'ideale interiore. Rinaldi ci dà un'immagine abbastanza chiara e crudele di quegli anni:

Il reduce intanto, fra le difficoltà economiche crescenti della famiglia, si affrettava a concludere gli esami al Politecnico di Milano per laurearsi in ingegneria il 14 luglio 1920, mentre il paese era scosso da gravi agitazioni politiche che avrebbero condotto in pochi anni alla dittatura fascista. Non è un caso se il *Giornale* si conclude con un ricordo dell'*Inferno* dantesco, sotto il segno dell'amarezza e nella lucida coscienza che la realtà ha vinto contro il sogno, il disordine contro l'ordine, il male contro l'ideale: «la realtà di questi anni, salvo alcune fiamme generose e fugaci, è merdosa: e in essa mi sento immedesimare ed annegare»²²⁷.

Questa sorta di diario diventa così una spietata analisi e denuncia della realtà attraverso una violenta invettiva. Il linguaggio, da un punto di vista preciso e acuto, presenta il mondo e il suo caos, la sua confusione, le sue storture, le false apparenze, tutti elementi caratteristici del barocco. Ci vuole un linguaggio violento, espressivo, aggressivo, attraverso il quale si possa conoscere la realtà, il mondo. Si tratta insomma di un atteggiamento combattivo di fronte al reale. Ecco la scrittura gaddiana: “fatta di aggressività polemica ma anche di abbandono sentimentale, continuamente oscillante fra il registro comico-parodistico e quello lirico-sublime”²²⁸. Il rapporto di Gadda con la realtà è un “misto di illusione e amaro disinganno”. Attenzione a questi due concetti – illusione e disinganno – tipicamente barocchi.

La letteratura per Gadda è un'operazione espressiva ma anche un travestimento, e così lui prende le distanze dal proprio espressionismo barocco. Essa rende praticabile la commedia e lo spettacolo, la completa materializzazione di sistemi all'interno di sistemi. Per capire il barocco di Gadda occorre tener presente il presupposto, cui l'autore stesso ha

²²⁷ Rinaldi, *Gadda*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 11. Gadda scrive il *Giornale di guerra e prigionia* dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre 1919.

²²⁸ R. Rinaldi, *op. cit.*, p. 10.

dato formulazione, di un universo costituzionalmente barocco, rifiutando nel contempo ogni approccio teso a veder realizzata nei testi la mera riproduzione mimetica di quell'universo. Gadda abbandona la rappresentazione del mondo esterno nell'esatto momento in cui opta per l'autoriflessione e l'introspezione, precludendosi così alla risoluzione delle proprie rappresentazioni caotiche. I sommovimenti e le oscillazioni della psiche narrativa infrangono i confini tradizionali del linguaggio e le strutture portanti della rappresentazione.

La complessità, alla quale dà risalto il linguaggio di Gadda, si manifesta come riduzione del mondo con tutto il suo caos e i suoi frantumi all'intenzione autoriale e, pertanto, all'espressione dell'esperienza del dolore: vero gesto barocco dell'urlo pietrificato nel silenzio immenso del mondo. Un gesto, fatto di una tensione e un conflitto costanti, che è anche la visione disperata dell'io nel mondo, espressa attraverso il linguaggio gaddiano: un vero furore barocco.

Capitolo 4

La piega e l'eccesso: Gadda scrittore-traduttore neobarocco

4.1 *La verdad sospechosa*: Gadda traduttore del Barocco spagnolo

Le traduzioni dei testi barocchi spagnoli sono un altro aspetto del rapporto di Gadda col Barocco. Queste traduzioni – che nelle mani di Gadda sono diventati testi assolutamente gaddiani – sono un'altra piega all'interno della sua scrittura: dentro di quel continuo ripiegarsi all'infinito che è l'opera di Gadda. Possono leggersi come una riscrittura del barocco, come la piega e l'eccesso della propria scrittura neobarocca di Gadda. Gadda piega, come i più grandi artisti del Barocco, la materia, ma anche l'anima, in un lavoro continuo in cui i materiali si piegano, ripiegano, dispiegano: rizoma che si dirama creandone altre mille. Una costellazione di materia all'infinito, nel caos armonico della vita che si rigenera sempre, che risorge sempre, che rinasce sempre dopo la morte.

Gianfranco Contini, nel suo famoso saggio su “Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista” (1942) appunta come le traduzioni, pubblicate nel 1941, della *Peregrinación sabia* di Salas Barbadillo e del *sueño* di Quevedo *El mundo por dentro* (la traduzione dell'opera teatrale di Alarcón, *La verdad sospechosa*, è del 1957) rappresentano “un esemplare, anzi il caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto

nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti – di sommo interesse anche teorico”.

Gadda traduce tre opere del Barocco spagnolo, del “Siglo de oro”, dal “estupendo idioma” che lui tanto amava: *El mundo por de dentro (Il mondo com'è)* di Francisco de Quevedo, *La peregrinación sabia (Il viaggio di saggezza)* di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo e *La verdad sospechosa (La verità sospetta)* di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Gadda sceglie tre opere che ritraggono meravigliosamente in ogni piega e in ogni tratto il mondo barocco della società spagnola del Seicento. Bisogna dire anche che queste opere tradotte ricordano, per la loro forma frammentaria e breve, molte delle strutture narrative gaddiane, così come i temi e i motivi si ripetono in variazioni nuove, cioè neobarocche, nella propria opera di Gadda attraverso un lavoro di riscrittura del Barocco che riprende, appunto, i temi e i motivi.

Si potrebbe fare anche riferimento al tema o argomento centrale delle tre opere: il discorso, cioè la rappresentazione, dell'antitesi tra verità e menzogna. Si tratta del mondo barocco che ama creare l'illusione attraverso la menzogna (come don Garsia, il protagonista della *Verità sospetta* di Alarcón, per il quale inventare è un piacere, ma anche come la volpe della favola di Salas Barbadillo). Si gioca con il rapporto fra creazione e finzione: creazione come finzione, finzione come creazione. Ed è così che il Barocco, il mondo barocco, indugia a piacere nelle molteplici forme dell'apparenza; infatti, uno dei tratti tipici del Barocco è proprio il rapporto fra l'essere e l'apparenza. E si tratta anche di un problema del linguaggio, perché se le bugie sono un puro gioco verbale, i limiti tra il vero e il falso si confondono, non si sa dove finisca l'uno e incominci l'altro. E allora la ricerca della verità impegna non solo i personaggi delle opere ma anche l'autore e il lettore:

nella commedia di Ruiz di Alarcón non si sa chi affermi il vero e chi inventi, i piani illusori si fanno realtà, e la verità si dissolve in “barocche fandonie” come nel caso della *Cognizione* o della vicenda del *Pasticciaccio* e la ricerca della verità da parte del commissario Ingravallo.

Tutti e tre autori barocchi, come Gadda, trattano il tema della ricerca della verità insieme a una critica della società del loro tempo, che, ad esempio, nel *sueño* di Quevedo si arriva addirittura alla satira. Gli autori colgono e ritraggono dall’osservazione diretta e dettagliata della realtà sociale il suo aspetto grottesco e ridicolo e lo descrivono caricandone all’estremo certi tratti. Non è solo un modo di fare come quello di Gadda, è proprio uno dei punti centrali del rapporto di Gadda col Barocco – come si legge nel famoso dialogo fittizio *L’editore chiede...* tipicamente barocco, messo alla fine della *Cognizione* – “il mondo è barocco e il Gadda ne ha ritratto la barocaggine”:

In Gonzalo vige e opera una continua critica della dissocialità altrui: la quale raggiunge ben più grave fattispecie che non raggiunga la sua. La sua propria dissocialità si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine. Il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è insofferente della imbecillagine borghese; e aborre dai crimini del mondo. Non potrebbe in nessun modo, da giudici senzienti, perspicaci ed equanimi venir definito dissociale, un misantropo. Vive angustiato del comune destino, della comune sofferenza.”²²⁹

Nella *Cognizione del dolore* c’è un Gadda che si avvicina molto a Quevedo nelle sue invettive contro le “baggianate della

²²⁹ Gadda, *Cognizione*, p. 491.

ritualistica borghese” tanto che si potrebbe fare un collegamento intertestuale fra la scrittura di Gadda e il testo tradotto:

E così rimanevano: il gomito appoggiato sul tavolino, la sigaretta fra medio e indice, emanando voluttuosi ghirigori; mescolati di miasmi, questo si sa, dei bronchi e dei polmoni felici, mentre che lo stomaco era tutto messo in giulebbe, e andava dietro come un disperato ameboide a mantrugiare e a peptonizzare l'ossobuco. La peristalsi veniva via con un andazzo trionfale, da parer canto e trionfo, e presagio lontano di tamburo, la marcia trionfale dell'Aida o il toreador della Carmen.

Così rimanevano. A guardare. Chi? Che cosa? Le donne? Ma neanche. Forse a rimirare se stessi nello specchio delle pupille altrui. In piena valorizzazione dei loro polsini, e dei loro gemelli da polso. E della loro faccia di manichini ossibuchivori.

Molte réclames di tabacchi, o di liquori, dei più oleosi e giallo verdi, erano state ispirate, in tutto il Sud-America, dalla eleganza dei polsi delle loro camicie. Sulla retrocoperta dal *Fray Mocho*, ad esempio, si vedeva di frequente il fumo d'una sigaretta a esalare dalla bocca d'un tale verso il soffitto, cioè verso il limite fisico della pagina: in tenui volute, elegantissime: e il gomito era sulla tavola, e il bicchierino oleoso. E il polsino, e le dita «aristocratiche», e la sigaretta, erano alti e invidiabili davanti la virile cerca di digestione (del buco e osso), con baffi, per quanto opportunamente cimati. Anime ardenti, sognanti, di giovani, per lo più fattorini di studio della classi giovani e lavoranti-parrucchieri, fantasticavano di poter arrivare a tanto: un giorno! Dagli Appennini alle Ande. Con quella sigaretta tra medio e indice, quel bicchierino giallo sulla tavola, quel polsino, quei gemelli da polso. Oh! sí, sí! Quello, veramente, lo si vedeva ch'era arrivato a poter dire di se stesso: «Yo soy un hombre». Non era una faccia di bischero: no, no.

Il figlio, all'impiedi, con gli occhi sbarrati sopra il paralume, ricordò proprio che il giovane del suo parrucchiere, alcune settimane avanti, in Saenz Peña, gli aveva mormorato in un orecchio: «Cómo me gustaría, sabe Usted señor don Gonzalo... asentarme a tomar una copita de licor... por la tarde, en una mesa... ese... del Donisetti... - (pronunziava così, alla spagnola) - ... viendo

pasear las guapas en toda la calle... a los caballeros... a los coches... sabe Usted, ese benedictín... supongo que Usted – (volle sorridere) – todos los días... podrá permitirse el lujo... Permítame, señor ingeniero – (e gli tagliò secco, zíc, un pelo sotto il naso) – ¿sabe Usted? como en aquella réclame que vemos en todas partes... Un gran artista la hizo, ¿no le parece? ... con esa mano levantada ... y la copita por delante ... y el cigarrillo - ¿Quiere mag-nesia? ... - ... encendido...».

Gli erre, come corde di guitarra, vibrano in tutta la loro violenza acerba: lo stupendo idioma, parecido a una luz, a una llama, esalava dal fremito, dal calore dei labbri. I denti facevano pensare d'una purità feroce, lontana, verso le nevi della Sierra. Gli occhi malinconici – (era, sui barattoli di tutte le pomate, il tramonto) – luccicarono di una straordinaria speranza.²³⁰

Dombroski ha segnalato l'importanza della traduzione di Gadda de *El mundo por de dentro* come conferma del suo gusto barocco e anche perché intraprese a farla nello stesso periodo in cui scriveva *La cognizione del dolore*, per cui gli attacchi di Gonzalo contro le apparenze potrebbero essere stati influenzati dall'esempio di Quevedo²³¹. Si sa quanto era importante il vestito nella Spagna barocca, in quella società ritrattata da Quevedo, il vestito che era diventato la metafora dell'inganno:

Il veicolo più ovvio dell'ipocrisia è il vestito, che nella Spagna di quell'epoca più che altrove definiva a prima vista lo *status*. Regole molto rigide governavano il modo di vestire e il conformismo ne imponeva l'esecuzione. Sul vestito si concentra la doppia satira della convenzione e della maschera sociale e diventa in Quevedo addirittura la metafora dell'inganno: così il sarto si veste da *hidalgo*, la donna brutta la mattina *si veste* una faccia e diventa bella; le pantofoline ricamate servono per dissimulare il sudore dei piedi, mentre il Disinganno è *vestito* di sbrendoli. Non va dimenticato poi che nella retorica *vestis* è sinonimo di forma, e che testo (dal latino *textum*) vuol dire tessuto. L'uso del vestito, che interagisce in un sistema di segni, è quindi analogo a

²³⁰ Gadda, *Cognizione*, pp. 346 – 349.

²³¹ Cfr. Dombroski, "Moral Commitment and Invention in Gadda's Poetics", 1972, p.219.

quello della parola. Non a caso Quevedo, nell'alludere a un commediografo, lo definisce "sarto di parole", riconfermando il campo metaforico dell'abbigliamento.²³²

D'altronde nessuno degli autori tradotti si risparmia assalti diretti e indiretti contro il linguaggio, contro la parola. Si ricordi, ad esempio, l'inizio del *Viaggio di saggezza* di Salas Barbadillo:

Nel tempo, così facendo e saputo, di quel piuttosto malconcio filosofo Esòpo, tutti gli animali, compresi gli uccelli e i pesci, godevano del privilegio di cui godono oggi i pappagalli, le gazze e i tordi: tutti parlavano: entrando in scena con loro perfino gli alberi e i sassi: «quod arbores loquantur, non tantum ferae».²³³

Quindi, la parola è stata ridotta a "verbosità molesta", a ipocrita banalità: "il linguaggio nella sua trivialità diventa infatti complice dell'inganno sociale"²³⁴. Lo scrittore si scaglia contro la società, contro l'inganno, e in definitiva contro lo stesso linguaggio complice di tutto questo, proprio attraverso un uso spregiudicato e nuovo e autentico e rivoluzionario del linguaggio:

La lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie, va bene, concedo, è lei pure una lingua: un «modo» dell'essere. Ma non può diventare la legge, l'unica legge. Ripudio un tale obbligo e una siffatta legge, quando è dettata dall'ortodossia degli inesperti o dei malati di pauperismo. Può darsi che la mania dell'ordine astringa taluni a potare la pianta di tutte le rane capricciose della

²³² M. Benuzzi Billeter, "Introduzione" a *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda* (a cura di Manuela Benuzzi Billeter), Bompiani, Milano, 1977, (2005), pp. 18 – 19. Si tratta dell'unica edizione con testo a fronte delle traduzioni spagnole e sarà quest'edizione a cui rimanderò sempre nel citare i brani delle traduzioni gaddiane.

²³³ Salas Barbadillo, *Il viaggio di saggezza in La verità sospetta...* (a cura di M. Benuzzi Billeter), p. 101.

²³⁴ *Idem*.

liberalità e del lusso. Dichiaro, per altro, di non appartenere ad alcuna confraternita potativa. La mia penna è al servizio della mia anima, e non è fante o domestica alla signora Cesira o al signor Zebedia, che vogliono suggerire dal loro breviario «la lingua d'uso», del loro uso di pitta-unghie o di fabbricanti di bretelle.²³⁵

L'immagine gaddiana del “piccoletto grembiule casalingo”, per Benuzzi Billeter diventa un “arzigogolato vestito da cerimonia” indossato “dagli oratori che come Mussolini nel *Pasticciaccio* o il volpone della favola producono “verbose bravazzate” e così il carattere iterativo della “eloquenza così turbolenta, spaventosa e furiosa” della volpe ne rafforza l'intenzione parodica e costituisce un elemento strutturale del racconto”:

E così, i discorsi della volpe, frutto di “astuzia ingegnosa”, appoggiano l'inganno, e l'artificiosità del linguaggio esplicita l'artificiosità interiore. Di nuovo, la critica sociale avviene attraverso la critica linguistica, cioè la critica de proprio linguaggio²³⁶.

E sappiamo quanto tutta l'opera di Gadda sia un vero furore barocco contro l'inganno e la menzogna del linguaggio: una scrittura fatta proprio con un linguaggio convulso e furente, neobarocco insomma.

Quando nel 1941 traduce *El mundo por de dentro* e *La Peregrinación sabia*, Gadda ha già pubblicato *La Madonna dei Filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934), *Le meraviglie d'Italia* (1939) e ha scritto il *Giornale di guerra e di prigionia*, la *Meditazione milanese*, *La meccanica*, *Novella seconda*, *L'Adalgisa*, *Il primo libro delle favole*, e i racconti *San Giorgio in casa Brocchi* e *L'incendio di Via Keplero* e, importantissimo, sta scrivendo *La cognizione del dolore*.

²³⁵ Gadda, “Lingua letteraria e lingua d'uso”, in *Gadda. Storia linguistica italiana*, (a cura di Luigi Matt), Carocci, Roma, 2006, p. 44.

²³⁶ M. Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 20.

Gadda si muove sulla pagina con uno stile tutto suo. La forza della sua scrittura va oltre i testi da tradurre creandone così dei nuovi:

Questi saranno infatti per lui soltanto uno spunto per ricreare tre nuovi scritti di stampo schiettamente gaddiano, da leggersi come suoi. Da un diretto confronto con l'originale, risaltano con tal evidenza i suoi diversi modi di operare col materiale linguistico, da poter adottare questa esperienza traduttiva come controprova della sua tecnica di lavoro²³⁷.

Questo risalto evidente del proprio modo di lavorare di uno scrittore come Gadda con la materia a disposizione, cioè in questo caso con i testi spagnoli barocchi, è meraviglioso e magnifico se si pensa ai risultati: abbiamo tre testi gaddiani in dialogo con Quevedo, Salas Barbadillo e Ruiz de Alarcón.

Nello studio di ogni testo barocco tradotto da Gadda ho fatto riferimento agli aspetti più rilevanti della traduzione. Comincio col mio commento del *sueño* di Francisco de Quevedo, *El mundo por de dentro*, parte proprio dalla riscrittura del suo carattere allegorico attraverso la lingua di Gadda. *Il mondo com'è*, opera allegorica che critica la società spagnola dell'epoca, è la storia di un vecchio, il Disinganno, che accompagna un giovane frivolo per svelargli il mondo quale realmente è e non come appare, perché «l'uomo non è che menzogna, da qualunque lato tu lo guardi». *El mundo por de dentro* è il quarto dei cinque *Sueños* e narra l'incontro di un giovane scapestrato con il Disinganno, impersonato da un vecchio saggio, e il loro cammino per la *Calle Mayor* del mondo. Il vecchio insegna al giovane a distinguere l'apparenza dell'essere, gli insegna a conoscere la verità qual è. Così, il

²³⁷ *Ibid.*, p. 22

Disinganno illustra al giovane alcune figure tra la folla: un vedovo al funerale della moglie, apparentemente affranto, in realtà felice di non dover più sostenere le spese per le cure; una vedova alla veglia del defunto marito, inconsolabile ma già propensa a trovare un nuovo compagno; un gendarme e un cancelliere che catturano solerti un ladro non in quanto convinti del proprio ruolo, bensì per assecondare ciò che gli altri si aspettano da loro; un signore in carrozza indebitato per poter apparire ricco; un donna che sembra di straordinaria bellezza, ma solo perché sapientemente truccata. A un tratto, viene tesa una sottile, quasi invisibile, corda tra la folla. Le persone che la attraversano si trasformano da quello che appaiono in quello che realmente sono e il giovane, senza più l'aiuto del Disinganno, vede direttamente la differenza tra l'essere e l'apparire.

Ecco, la figura allegorica del Disinganno nella traduzione di Gadda:

(Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado. No por eso ridículo: antes severo y digno de respeto.)

Un vecchio mi era a fianco, venerabile nella sua canicie, per quanto assai male in arnese, con vesti lacerate in mille sbrindoli, scarpe sdrucite. Ma nessuno avrebbe osato rider di lui: la gravità del suo volto, tutta la sua figura, incutevano rispetto.²³⁸

Se si confronta questa descrizione con l'originale, si nota che l'inizio fiabesco di "era un viejo" non trova corrispondenza in "un vecchio mi era a fianco", dove non viene messa in rilievo la figura del vecchio nella sua improvvisa apparizione, ma la sua posizione in rapporto al giovane. Gadda tende sempre a calare le sequenze nel piano della realtà, per trasformarle in movimento di rapporti.

²³⁸ Quevedo, *Il mondo com'è in La verità sospetta...*, pp. 38 -39.

Possiamo osservare anche delle aggiunte di Gadda, ad esempio, il termine “giustacuore”, tipo di farsetto attillato e con maniche larghe quando in realtà Quevedo scrive semplicemente “Traído me has el alma a mí”:

(Eficaces palabras tienes, buen viejo. Traído me has el alma a mí, que me llevaban embelesada vanos deseos. ¿Quién eres, de dónde y qué haces por aquí?)

Terribili parole, vecchio! Tu m’hai richiamato la mia anima dentro il giustacuore, che i desideri vani ne l’avevan tratta e rapita, quasi per incanto! Chi sei? Di dove sei? Che fai per di qui?²³⁹

Il vestito è per Quevedo il veicolo fondamentale dell’inganno. La tematica del vestito nella sua funzione metaforica è infatti uno de fili conduttori di questo *sueño*. Soltanto nel caso del vecchio il vestito dice la verità, perché il vecchio è appunto il Disinganno:

(-Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado, y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño.)

Il mio modo d’essere, il mio vestito, ti dice che son uomo da bene: uno al quale piace di dir cose vere... Sì... se guardi agli strappi, alla povertà che mi rivestono... Quanto a te, il difetto peggiore di tua vita gli è proprio questo, amico mio, che finora non mi hai visto la faccia... Io sono il Disinganno.²⁴⁰

Nel testo gaddiano è sempre presente quel “movimento di rapporti” a cui facevo riferimento prima. Si tratta del rapporto soggetto-oggetto, così caratteristico dell’universo gaddiano, in cui il punto di vista si ottiene in una prospettiva barocca di rapporti e relazioni come se si trattasse di un vortice dentro altri vortici:

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Idem.*

(En esto llegamos a la calle mayor. Vi todo el concurso que el viejo me había prometido. Tomamos puesto conveniente para registrar lo que pasaba.)

Si andava nella contrada grande, per mezzo la folla. Portandomi là, davvero che il vecchio non aveva mancato a promesse. A un dato momento, anzi, tan'era il pigiare e la calca, che fu d'uopo trarci da lato, e dar passo alle genti. Cercammo allora di piazzarci nel miglior modo: o che diavolo stava arrivando?²⁴¹

E il lessico si dirama e cresce, piegandosi per eccesso: “la folla”, “il pigiare”, “la calca”, “le genti”. La realtà esterna invade il soggetto e il traduttore Gadda si immerge dentro la situazione che racconta, dentro l’oggetto della narrazione: il soggetto si fonde con l’oggetto in un gioco tipicamente barocco. Ecco la piega e l’eccesso del lavoro traduttologico di Gadda che è anche attualizzazione e riscrittura del testo attraverso le aggiunte e le manipolazioni. Si tratta dello stesso stile, dello stesso furore barocco del Gadda scrittore. E così che il traduttore fa immergere non soltanto il lettore dentro le pieghe descrittive o narrative dell’opera tradotta: ma fa immergere soprattutto lui stesso, il proprio traduttore diventando così anche autore. Si crea così un nuovo rapporto, differenziale, con il testo tradotto. Si passa dalla staticità al movimento in relazione ai materiali linguistici usati. Si tratta insomma di un movimento barocco, cioè di un tratto tipico del Barocco: il ripiegamento della materia.

Anche l’interpolazione del come e del dove sono caratteristiche costanti della traduzione. Gadda crea un rapporto tra il personaggio in azione e la realtà circostante e non trascura la precisione dei particolari. La traduzione di Gadda varca però i confini dell’ambito formale, perché la

²⁴¹ *Op. cit.*, pp. 24 – 25.

differenza stilistica non è soltanto un fatto esterno, ma condiziona e addirittura altera il senso. Si veda, ad esempio, il ricorrente tratto stilistico dell'enumerazione, che per la sua capacità di esprimere la realtà nella molteplicità dei suoi aspetti e per la sua natura frammentaria, è uno dei procedimenti prediletti da Gadda. Nel Barocco spagnolo si trova spesso l'asindeto quale rappresentante del *gusto por lo fragmentario* tipico di quell'epoca, e chi porta al massimo dell'esagerazione barocca la tecnica enumerativa è appunto Quevedo, il quale "insiste en lo inconexo de las cosas: sus enumeraciones son la reverberación de ese mundo desencajado que lo persigue y lo llena de angustia"²⁴². Non sempre però queste enumerazioni sono un ammassamento caotico: spesso, lì dove sono stilisticamente unitarie o dove sin incontrano a due a due in opposizione parallela, rappresentano un tentativo di ordine nella confusione della realtà. Ed è chiaro che questo tratto stilistico non è stato riprodotto fedelmente nella traduzione di Gadda che deforma e amplifica i materiali stilistici prestabiliti:

Gadda rompe l'unità interna delle descrizioni (lui entra nelle descrizioni, piegandole, ripiegandole) e delle opposizioni enumerative, spezza la regolarità di questi segmenti, lascia il discorso aperto e suggerisce il dubbio, l'impossibilità della conclusione.²⁴³

Questa dissoluzione della materia, dei materiali, si incontra spesso nella traduzione: ciò che è uno diventa due, tre o quattro. Tutto si allarga e si amplifica, si dispiega, a volte anche si riassume, si ripiega, e comunque si dissolve, come nel caso dell'usuraio:

²⁴² L. Spitzer, *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 275.

²⁴³ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, 26.

(...se descerrajó de mohatras y de usuras?)

ha dischiudato il su' ribaldo forziere? Ha buttato al vento bandiera?... Bandiera di truffe, d'inganni, di usure, usuracce ladre: più ladre che non la coda del diavolo?²⁴⁴

L'elenco si sviluppa qui su diversi piani, sembra che una parola tiri l'altra, e per analogia l'enumerazione cresca in progressione fino a dissociarsi in un paragone che non ha più un legame diretto con l'inizio del periodo. Il discorso si è aperto per associazioni a nuove possibilità, e da un livello all'altro è finito nel nulla.

Gadda riscrive, ripiega la struttura del testo di Quevedo fino all'eccesso. Ne capisce pienamente la sua forma e il suo contenuto: la sua materia e la sua anima. Per Gadda tradurre un testo barocco prevede anche un modo barocco di leggerlo, di interpretarlo, di riscriverlo, di farlo diventare neobarocco:

Il testo di Quevedo d'altra parte non è un testo narrativo, ma un insieme di frammenti, un grande polisindeto dove l'unità della narrazione è sostituita da un'intelaiatura sintattica di base che ne è sostegno e cornice. A livello frastico l'impianto dei rapporti è molto complicato: la prosa di Quevedo è altamente ipotattica, i periodi lunghi, ricchi di proposizioni relative e di subordinate, tortuosamente legate fra di loro. Gadda naturalmente violenta in chiave soggettiva la sintassi del testo originale. Le ritorte complicazioni dei lunghi periodi di Quevedo saltano per dar luogo a nuove frasi più chiare, più pausate. Le frasi subordinate vengono trasformate in nuove frasi principali, e sparisce così la maggior parte dei pronomi relativi, delle congiunzioni avversative, dei gerundi.²⁴⁵

L'antitesi tra l'essere e il parere, tema dell'opera, si realizza nel testo di Quevedo con diverse tecniche, che si ripetono eguali lungo tutto il discorso. Una di queste è il

²⁴⁴ *Ibid.* p. 85.

²⁴⁵ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 27.

parallelismo sintattico con opposizione semantica: “con ropilla y ferreruelo y guantes y receta, dando jarabes / con peto y espaldar y con manoplas, repartiendo puñaladas de tabardillos” dove a un polisindeto di indumenti si contrapone specularmente un altro polisindeto di indumenti, a un gerundio un nuovo gerundio. Un'altra tecnica di opposizione semantica è rappresentata dai complementi di luogo “por de dentro / por de fuera”, o dagli scontri frontali dei verbi essere e parere, o dalla congiunzione avversativa “sino que” e altre, che contrappongono in maniera definitiva la menzogna alla verità, distruggendo irrevocabilmente la prima.

Nella traduzione gaddiana la messa in rilievo dell'opposizione che conduce alla verità non poggia sull'uso di avverbi, congiunzioni o costruzioni parallele, ma sulla ripetizione della parola, sulla spiegazione, sull'inciso, sull'esclamazione o l'interrogazione, sulla punteggiatura. Anche nel caso dell'antitesi la sintassi di Gadda è più rilassata di quella di Quevedo e, mentre questi ama ripetere i suoi modelli, Gadda rifiuta la formula ripetitiva per creare ogni volta qualcosa di diverso. Ne risulta che le sue opposizioni sono meno brusche, più diluite. Nemmeno la cornice testuale di Quevedo viene rispettata dal traduttore, che come non ha mantenuto la struttura delle singole frasi, così capovolge il ritmo iterativo del testo. La regolarità della formula “¿Ves...? Pues...” salta per far posto alle più svariate tecniche interrogative o imperative.

Così pure il verbo “dire” è tradotto con “gridare”, “rimbeccare”, “ghignare crudelmente”, “scaracchiare fuori l'anima sua”, “ripetere per la centesima volta”, “esclamare imbizziti”, “mettere fuori du' occhi di basilico”: la cornice del racconto originale è andata in pezzi, a vantaggio della

ricchezza espressiva. Il termine “pícaros” diventa nella traduzione “emeriti làzzeri” che rimanda al significato della parola spagnola che significa persona sfacciata, ribelle, buffona e di mal vivere, ma oggi ha soprattutto il significato di “astuto”, come aggettivo, e “birba” come sostantivo. La traduzione gaddiana (“emeriti làzzeri”) ci ricorda anche che il primo “pícaro” della letteratura spagnola si chiamava Lazarillo. La traduzione di “mullidores” (membri della confraternita che avvertivano i fratelli quando dovevano partecipare alle cerimonie) con “chiericastro buggeroni e sacrestanazzi allampanati” è una delle più ovvie deformazioni del testo, che come abbiamo visto comprende tanto il lessico, il significato, ma anche il tema e l’argomento dell’opera.

“Ciabattare di amici” e, sotto ancora, “ciabattio”, traduce “procesión de amigos”. Anche qui è evidente l’esagerazione parodica provocata dalla più forte carica semantica della scelta lessicale di Gadda, perché nello strascicar di piedi è implicita la stanchezza, la svogliatezza, l’indifferenza:

(Detrás seguía larga procesión de amigos, que acompañaban en la tristeza y luto al viudo, que anegado en capuz de bayeta y devanado en una chía, perdido el rostro en la falda de un sombrero, de suerte que no se le podían hallar los ojos, corvos e impedidos los pasos con el peso de diez arrobas de cola que arrastraba, iba tardo y perezoso.)

Da ultimo, subito dopo la bara, tutto un ciabattare di amici e di condolenti ad accompagnare nell’ora della tristezza e di lutto l’orbato marito, il Vedovo, il protagonista della carnevalata. Costui annegava dentro la cappa fúnebre, la solita cappa di lanetta nera che una simile circostanza impone ai più desolati vedovi. Quasi che ciò non bastasse, aveva anche scogitato di addipinarsi il collo nel mantellone di lutto, più nero della cappa; perduta la faccia sotto l’ala di uno spropositato cappello, ancora più nero di tutt’e due. Oh! gli avresti voluto invano cercar gli occhi, al gomitolone! Niente da

fare. L'andava così, tutto curvo e impedito, stremato dal peso di un settanta chili di coda che si doveva trascinar dietro, spazzando, con quello strascico, tutto il lungo della contrada²⁴⁶.

La satira di Quevedo, che era già abbastanza aspra e grottesca, viene portata alla esasperazione attraverso l'esagerazione, ad esempio, di quel "crescendo del colore nero", che non c'è dall'altro nel testo spagnolo, e la deformazione dell'immagine del vedovo come "groviglio di vestiti ambulante":

La cappa funebre (*capuz*) era chiusa e molto larga, con cappuccio e coda che strusciava per terra. Il mantellone di lutto (*chía*) era una cappa corta che si metteva sopra la cappa funebre e copriva anche le mani. Il vedovo di Quevedo porta anche un cappellone nero che non lascia vedere gli occhi: è l'immagine della tristezza quale viene imposta dalla convenzione sociale. La deformazione iperbolica che già in Quevedo raggiungeva il grottesco, viene esasperata da Gadda con l'apparizione in crescendo del colore nero, che nell'originale manca, e dell'accento posto sul vedovo quale groviglio di vestiti ambulante²⁴⁷.

La traduzione di Gadda è piena di questi risultati, anzi, citerò due brani famosi di cui parla Contini nel suo saggio. Il primo è "un esempio estremo" dominato "da un fiorentinismo senz'altro inflato e caricaturale"²⁴⁸:

(-¡Desventurado! Eso es todo por de fuera y parece así; pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser desmiente a las apariencias! ¿Ves aquellas luces, campanillas y mullidores, y todo ese acompañamiento piadoso, que es sufragio cristiano y limosnero? Esto es saludable; mas las bravatas que en

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 49 – 50.

²⁴⁷ M. Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 95. Il vedovo di Gadda mi fa pensare al vedovo ben agghindato dell'omonimo film del 1959 di Dino Risi con Alberto Sordi: tutto bardato di nero con occhialoni neri, guanti e bastone.

²⁴⁸ Contini, "Gadda traduttore espressionista" in *Quarant'anni di amicizia*, Einaudi, Torino, 1989, p. 57. Il brano è il seguente: "...solo Gadda ha osato varcare, e i risultati sono stati cospicui, i limiti imposti da un certo mito, tuttavia, di normalità. Si prenda addirittura un esempio estremo, da Quevedo, dominato da un fiorentinismo senz'altro inflato e caricaturale (si veda anche la scrittura diobono, come altrove diokane, crediammé, ettù bischero!), che non esclude, esige anzi per contemporaneità gli arcaismi (in sul, potrebbono, vermini, gallano)".

los túmulos sobrescriben podrición y gusanos, se podrían excusar. Empero también los muertos tienen su vanidad y los difuntos y difuntas su soberbia. Allí no va sino tierra de menos fruto y mas espantosa de la que pisas, por sí no merecedora de alguna honra ni aun de ser cultivada con arado ni azadón.)

“Ah! Poveretto te! Tutto questo come te tu lo ricanti non è che il di fuori... Ma guàrdaci un po' po' di dentro, se ti vien fatto: e imparerai che altra cosa è il parere, altra l'essere. L'essere! Che col ghigno della sua verità viene a smentir le apparenze. Sì, sì, le luci, i turiboli, i campanelli: e i chierici, e i regazzini, e la nenia, e la confraternita delle cappe scarlatte: e tutto l'accompagnò e l'acciabattio dei devoti, dei dolenti: sì, sì, bellissime cose a vederle, e a sentirle: un pio suffragio si adempie, e intanto la limòsina la corre a mano ai pitocchi, che un po' d'appetito glie lo aiuta a cavar di corpo anche lei. Va, va, te lo concedo, che tutto questo andrà tutto in tanta salute della buona anima. Però, dico io, le bischeraggini che vanno scrivendo in sul marmo, sì, sì, tutte codeste bravazzate degli epitafi che le gallano al di sopra de' vermini e della putrèdini, quelle almeno, diobono, quelle potrebbono davvero tralasciarle di mettere, o cervelloni! Gli è che fino ai morti, dà retta, fino ai morti e alle morte, anche loro ci hanno pure loro la loro vanità: e appena possano, che ti montano volentieri in superbia, una superbietta minchioncella da andare a paro coi vivi. Laggiù al camposanto, senti, la è terra che frutto non dà, nò? e l'è ancora più spaventosa di quest' altra, che te tu vai pestando co' tuoi piedi per tutto il tempo di vita: e in se stessa... di certo che non la merita onore: e nemmeno aratro, o vanga, o zappa che fosse.”²⁴⁹

Il secondo brano è un esempio meraviglioso della lettura gaddiana dell'opera di Quevedo come un insieme di linguaggi che vengono espressi attraverso la traduzione e che “arrivano a includere la parodia di se stessi” secondo Contini: “E beninteso non sono esclusi i prestiti al settore pratico-scientifico, là dove si discorre del «realizzo della tua porcheria», o dove certi «singhiozzoni da stiantare» (cioè toscaneggianti, ma verso la Toscana di Cellini, per intenderci)

²⁴⁹ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 51.

sono «stiracchiati *in prolunga*». Ma in genere, dei due autori barocchi, è il più moralista e più meditativo Quevedo che, movendo l'*indignatio* di Gadda, e dunque il suo secentismo, provoca procedimenti linguistici che arrivano a includere la parodia di se stessi: i vari strati, dialettale, aulico e scientifico, cozzano in una sarabanda virtuosistica entro una frase come «che le peccata tutte quante le abbino un'unica matrice»²⁵⁰. Ecco il brano:

(De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examines, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias. ¿Ves los pecados? Pues todos son hipocresía, y en ella empiezan y acaban y della nacen y se alimentan la ira, la gula, la soberbia, la avaricia, la lujuria, la pereza, el homicidio y otros mil.

- ¿Cómo me puedes tú decir ni probarlo, si vemos que son diferentes y distintos? - No me espanto que eso ignores, que lo saben pocos.)

Va, va! L'uomo non è che menzogna, da qualunque lato te tu lo guardi: salvoché, ignorante come tu sei, tu non ti fermi al parere. E le peccata, mi di', non ci guardi? I più vili modi di essere, i nostri peccatacci maledetti? Eccoli là, come altrettanti pendagli, appesi alla forca. E tutti sono impastati di ipocrisia. Vengono dall'ipocrisia, e si struggono nell'ipocrisia. Di lei nascono e di lei si alimentano le sette maialerie capitali. Ira, gola, superbia, avarizia, lussuria, accidia: e menzogna non ne parliamo: e i tradimenti, e gli scannamenti: e tutto il resto...

- Be', come diavolo vien' fuori a sostentar questa tesi, cioè che le peccata tutte quante le abbino un'unica matrice, se poi in pratica le son tanto difformi? Quale lontananza, quale diversità fra l'ira e l'accidia, fra l'avarizia e la lussuria! - Non mi meraviglio, amico mio caro, della tua ignoranza su questo punto.²⁵¹

Gadda dialoga col testo, con piacere e fantasia e ci prende gusto a farlo diventare suo, aggiungendo un'altra piega al testo barocco. Madrid diventa all'improvviso Roma e via

²⁵⁰ Contini, *op. cit.*, p. 56.

²⁵¹ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 45.

Merulana sorge splendente dalla fantasia di Gadda quale centro di grande confusione, una specie di Calle Mayor del Mondo:

(¿Ves la tristeza de los amigos? Pues todo es de ir en el entierro y los convidados van dados al diablo con los que convidaron; que quisieran más pasearse o asistir a sus negocios.)

E la tristezza degli amici? Domandi. La tristezza è tutta del dover intervenire al funerale: e gli intervenuti si mangiano il fegato non meno dei parenti che li hanno pregati d'intervenire. Quanto sarebbe stato preferibile andar a spasso a via Merulana, o abbadare invece ai negozi che ne hanno tanto bisogno, poverini!²⁵²

Il viaggio di saggezza di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo è una favola che racconta le avventure di due volpi, padre e figlio, in giro per il mondo alla ricerca di saggezza. Animalizzazione del pícaro, il volpone padre è il simbolo del furbo che riesce sempre ad ottenere il suo scopo. Come lo scritto di Quevedo, la favola procede per singoli episodi che vedono però i due malvagissimi animali quasi sempre protagonisti dell'inganno, e finisce con la loro conversione. Nel loro peregrinare incontrano diversi personaggi (due gatti ladri e opportunisti, un serpente, contadini ingenui, un cane vanaglorioso, un leone...) e ogni volta la volpe padre mostra al figlio come trarre vantaggio ai loro danni, facendo ricorso alla furbizia e all'inganno. Infine giungono a un'assemblea di alberi, riuniti per scegliere quale tra loro sia più indicato a stare al fianco dell'alloro (lauro), Principe delle piante. Qui, ascoltando il discorso del gelso a favore dell'ulivo - discorso che fa appello a sani e morali principi e con cui il gelso

²⁵² *Ibid.*, p. 53.

convince l'assemblea - le due volpi riconoscono un esempio di saggezza e fanno ritorno a casa convertiti a una nuova e più etica esistenza.

Già dall'inizio possono individuarsi le aggiunte gaddiane della traduzione in cui si fa riferimento a Fedro e alle favole di Esopo, però c'è da dire che la citazione latina non esiste nell'originale spagnolo:

(En aquel tiempo, tan charlatán y bachiller, del mal agestado filósofo Esopo, cuando gozaban todos los animales, peces y aves el privilegio de papagayos, urracas y tordos, pues todos hablaban, entrando a la parte con ellos árboles y piedras;)

Nel tempo, così facondo e saputo, di quel piuttosto malconcio filosofo Esòpo, tutti gli animali, compresi gli uccelli e i pesci, godevano del privilegio di cui godono oggi i pappagalli, le gazze e i tordi: tutti parlavano: entrando in scena con loro perfino gli alberi e i sassi: «quod arbores loquantur, non tantum ferae».²⁵³

Ecco un altro esempio di tecnica espansiva:

(...después de haberse cansado vieron en un aposento unos garabatos bien proveídos de tocino, pero en tantos grados de altura que pusieran desconfianza a otros menos corpulentos y animosos.)

Erano già stracchi morti, stavano anzi, delusi, avviliti, per ritornare alle lor greppie, quando scorsero, in un stambugio adibito a dispensa, alcuni uncini, e ben provveduti di lardo e di coppa, diobono!, ma così appesi al cielo da disanimare – senz'altro – gente men valida e meno sicura delle proprie forze.²⁵⁴

Un altro tratto caratteristico è la narrazione in prima persona che viene enfatizzata da parte di Gadda. Nel testo spagnolo Salas Barbadillo parla dall'esterno in prima persona, cioè la presenza dell'autore è costante, ma viene caricata di continuo da Gadda con interventi del tipo: “ma potete star

²⁵³ Salas Barbadillo, *Il viaggio di saggezza in La verità sospetta...*, p. 101.

²⁵⁴ *Idem*.

certi”, “voglio dire”, “ve lo dico io”, “ditemi voi”, “sfido io!”, “mica”, “ovvia!”, “come non bastasse”, “beninteso”, “davvero”, “a conti fatti”, “a dir vero”, “senz’altro”, “del diavolo”, “della malora”, “ecco”, “ahi!”, “perbacco!”, “viceversa”, “sissignori!”, “dài e dài”, “ad ogni buon conto”, “manco per sogno”, “se vuoi”, ecc.

E nel passaggio dell’incontro con i cani, Gadda carica ulteriormente l’enfasi del discorso del volpone con esclamazioni, allitterazioni, ripetizioni:

(Sabed que aquellos sucios gatos, eternos huéspedes de cocinas y chimeneas, que hacen cama del carbón negro y del hollín tiznado, tan sucios, tan torpes, que buscan su manjar en los ratones inmundos y venenosos, sabed, sabed que diciéndoles yo que no huyesen sino que se humillasen, porque vosotros sois tan nobles que los que se rinden y piden misericordia perdonáis con mansedumbre y clemencia, respondieron - ¡oh grande insolencia, oh grande maldad! - respondieron que vosotros erais unos perros rabiosos, sin razón, sin ley...)

Sappiate dunque che quei sudici gatti, ospiti eterni delle cucine e dei camini, dove fanno lor letto del carbone e della fuliginosa fuliggine, tanto sudici e turpi da cercarsi il mangiare nelle budella di velenosi e immondi rattoni, sappiate, sappiate! che quando io li consigliai di non scappare a quel modo, e anzi di rimanere... di umiliarsi a voi, rivolgendosi alla vostra ben nota magnanimità per averne perdono e clemenza, sappiate che ebbero la faccia di rispondermi (oh, impudenza! oh, malvagità!): Che siete dei canacci rabbiosi, privi affatto di ragione e di legge.²⁵⁵

E più avanti, nella vicenda dei gatti che è raccontata con distacco nel testo originale spagnolo, Gadda, invece, sta dalla loro parte:

(...los gatos, que habiendo visto que no los seguían caminaban ya con pasos espaciosos, causa de que los alcanzasen presto y que, sin que prevenirse pudiesen, los

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 117 – 119.

cogiesen de las orejas y les diesen una gentil tunda, tal y tan buena, que a no llegar el cazador, su amo, que andaba en su busca, porque cuando se fueron a encontrar con los zorros no los vió apartar de sí, aquel fuera el último de sus miserables días.)

I gatti, invece, poveracci, constatato che nessuno li seguiva, se ne andavano pian piano, facendo strada a tutto lor agio, liberi da ogni sospetto. Il che fu causa d'esser presto raggiunti da quelle belve scatenate, e del riceverne, lì sul momento, un piuttosto grazioso castigo. Già gli facevano a pezzi gli orecchi: e se non era il cacciatore a fischiare e a richiamare i suoi mostri, sarebbe stato quello, per i due malcapitati, l'ultimo dei loro poveri giorni.²⁵⁶

Si veda ora la manipolazione lessicale, molto espressiva (Contini ha parlato, appunto, di Gadda come “traduttore espressionistico”), che deforma il testo originale in tutte le traduzioni:

(Contábales de sí grandes fábulas y mentiras que el zorrazo socarrón, fingiéndose muy sencillo, mostraba creerlas haciendo grandes admiraciones con el semblante y con las palabras, esperando mejor ocasión en que desatar la risa y correr toda la cortina al gracejo)

Per tal modo andava frastornando le orecchie dei compagni di via con una serqua di panzane e di bugie d'ogni calibro; tanto che l'astuto volpone ci trovò il suo buon gioco: fingendosi il più sempliciotto animale della terra, mostrava di prestarvi fede, e simulava la propria meraviglia con tutta una mimica esclamativa. In realtà preparava il momento più propizio a suscitare le risa dei compagni: quando con la miglior grazia del mondo avrebbe messo in chiaro dove andava a finire la scimunita cataratta di tutte quelle baggianate.²⁵⁷

Di nuovo, vale la pena confrontare tutto questo passo con l'originale:

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 125

(Bien es verdad que los animales de nuestro linaje, en fraguar astucias, no sólo ceden a los de otro género, pero a ninguno confiesan igualdad;; pero como esta culebra es muy grande y soberbia, si conociese de nuestras razones el engaño que en ellas le pretendemos esconder, sería hacer con nuestra sangre plato a su voracidad y tiranía)

Quanto a noi, volpi, oh! Bisogna riconoscere che nel fucinare astuzie non la cediamo ad alcuno: e vantiamo, anche, la nostra superiorità. Ma qui, ragazzo mio, siam di fronte a un caso tutt'affatto speciale. Questo serpente, lo vedi anche tu, è tremendamente lungo e superbo. E se arrivasse a intuire delle nostre chiacchiere quale demonio di trappola gli sto combinando, mentre proprio con le chiacchiere glie la vorrei nasconder del tutto, se appena appena glie ne venisse al naso l'odorino, noi due saremmo già bell'e fottuti tutt'è due fin da questo momento, lo capisci bene anche tu. Lui farebbe di noi un piattino di quelli, per la sua voracità di tiranno.²⁵⁸

I soli essere umani che compaiono nella favola, a parte il dispensiere, sono villani, e Salas Barbadillo non è molto benigno nei loro confronti, ma Gadda si compiace proprio a caricarne ulteriormente la mano. Per esempio, c'è tutto un lungo passo che comprende diverse pagine, privo di insulti e di invettive, che invece, nella traduzione italiana, ne è pieno. Così, "nobili minchioni!" O voi paesani senza cervello" è la traduzione di "nobles y descuidados vecinos"; "una masnada di contadinoni" è il dispregiativo di "gran cuadrilla de gente pardal". "Villanos" diventa "villan fottuti". Gadda inoltre aggiunge "bei fresconi" e più sotto "poveri minchioni". "Rústicos" viene aumentato in "rusticoni", "un labrador rústico" corrisponde a "un contadinone gigantesco" e "ignorantes rústicos" si è trasformato in "rustici coglionati"²⁵⁹. Alla fine di questo incontro con i villani, il padre volpone fa un discorso al figlio volpino. È un passo molto interessante

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 131 – 133.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 132 – 141.

perché ci sono insieme quasi tutti gli elementi deformativi della traduzione gaddiana (spiegazioni, ripetizioni, precisazioni, incisi, parole semanticamente più ricche, punteggiatura pausata):

(-Cansado estarás, simplecillo, pero con este cansancio has comprado el ocio y la comida. Pareceráte inútil el haber corrido tanto, mas tu breve experiencia no se extiende al conocimiento de mi larga industria. Con aquel ardid ingenioso, aunque caro, van los rústicos tan rendidos que, para restaurarse, se entregarán luego al vino y al sueño, y nosotros quedaremos dueños absolutos de esta población de conejos; entra, entra, y sin miedo, a gozar de los despojos adquiridos en buena guerra; mas porque nos podemos recelar que venga alguno de los que en el pueblo se quedaron, ahora que están todos juntos admirándose de ver la espantosa culebra, y muchos con jactancia porfian sobre quién fue el que la dió primero, y sobre esto hay apuestas y voces, ahora es ocasión de que nosotros comamos lo suficiente porque no repitamos el peligro del pasado hartazgo, y luego nos saldremos del soto, y apartándonos del camino común buscaremos un sitio ameno y escondido, donde el sueño sea más sabroso y seguro.)

Stanco, sarai, scemetto: te lo credo bene: eppure con questa stanchezza, vai là, ti sei comperato il riposo e le polpettine. Ti parrà forse inutile di aver corso tanto, ma la tua breve esperienza non può ancora penetrare il congegno della mia stagionata accortezza. Uno stratagemma estroso, se anche un po' costoso... e vedi: vanno così sfiancati i villani, che per ristorarsi un po' poco si daran subito al vino, e al sonno che gli tien dietro. E allora capisci bene cosa ne risulta. Risulta che noi rimaniamo i padroni assoluti di questo popolo di conigli. Vieni, vieni, caro: vieni senza paura, figliol mio, a goderti le spoglie conquistate di buona guerra. Non perdiamo tempo. Più tardi ci sarebbe a temere d'esser colti sul fatto, da quelli che son rimasti in paese a discutere sul serpente, e non hanno sciupato forze a rincorrerci. Adesso no. Adesso son tutti là intorno al serpentone, a bocca aperta, a stupire d'una biscia così lunga e spaventosa, e de' suoi colori terribili: e molti si accaniscono a discutere le stangate, e ognuno si vanta di

essere stato lui il primo a colpirla: e ne nascono, è certo, scommesse e minacce: quale miglior occasione, di', per riempirci la trippa? Non esageriamo, beninteso: per non ricadere nel pericolo dell'altra volta, che non si poteva più muovere un passo, dal gran mangiare che s'aveva in corpo. Ora, dà retta, appena ingollato il bastevole ce la svignamo: e appartandoci dal cammino di tutti cercheremo un bel posticino al fresco, e ben nascosto, dove il sonno ci raggiunga più saporoso e più sicuro.²⁶⁰

Più avanti c'è il passo, riportato anche da Contini per parlare dei poetici "ricorsi tecnici" di Gadda, in cui la comicità di questo passo è data, come accade spesso in Gadda, dalla sproporzione tra la cosa raccontata e lo stile in cui si racconta dove "la poesia è ottenuta anzitutto con ricorsi tecnici (*evacuato, intròito, aliquota*)"²⁶¹:

(...los zorros, porque, ayudados de la naturaleza, se hallaban con necesidad de aflojar los vientres y no se atrevían a hacerlo en presencia de sus compañeros por excusar la sospecha evidente, pues era fuerza que de la cantidad de la evacuación se juzgase el exceso de la comida. Buscaron, pues, un lugar escondido, y habiéndose descargado de mucha parte de aquel peso que los molestaba, se volvieron adonde estaban los heridos, y ya más sosegados y quietos le hicieron compañía en el sueño.)

Queste [volpacce], sotto lo stimolo della natura, si vedevano oramai nella necessità di lasciar allentare il ventre: ma non si peritavano a mollare in presenza de' compagni, non volendo raffermare il sospetto d'una cosa già di per se stessa evidente: era giocoforza, infatti, che dalla quantità dell'evacuato si avesse a giudicare circa l'eccesso dell'intròito. Andaron dunque in cerca d'un sitarello un po' fuori di mano, celato agli sguardi del prossimo, e lì si scaricarono d'una forte aliquota del peso che li zavorrava. Poi tornarono là dove posavano i feriti, e, ormai rappacificati e quieti, vollero accompagnar questi nel sonno.²⁶²

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 141 – 143.

²⁶¹ Contini, *op. cit.*, o. 58.

²⁶² *Ibid.*, pp. 121 – 123.

E finisco col passo di Contini alla fine del suo saggio, in cui parla di come Gadda “tocchi spesso la sua poesia attraverso la sua punteggiatura più risentita, cioè a dire riformando i periodi secondo l’articolazione sintattica che ha più la sua cifra”²⁶³:

(...y los rapaces con sus armas pueriles: guijarros y piedras voladoras, que siendo de su naturaleza pesadas y torpes, el brazo que las tira les presta veloces alas.)

Sassi, sassi! di lor natura pesi, e torpenti; ma il braccio che li tira glie le presta lui l’ali, veloci ali.²⁶⁴

Contini si ferma anche a parlare dello “stupendo elogio della fronde d’ulivo” e della “lucida serenità del finale” della favola di Salas Barbadillo, trovando addirittura in essa “il livello più alto di Gadda”:

Può darsi che in questa distensione sovrana e, a suo modo, classica stia il livello più alto di Gadda. Ma una coscienza storica non riesce a concepirla fuori dal precedente fermento, accorato o ebbro. E non andava posto ritardo, ci sembra, a segnalare, in tutta la sua latitudine, la portata paradigmatica di quest’esperienza di stile.²⁶⁵

Ecco i magnifici brani:

(...ella es la luz de las luces de la República. Volved los ojos a miralla, y hallaréis en ella: contra la tristeza, alegre y festivo verdor, tan constante como alegre; contra la necesidad, regalo y sustento; contra las tinieblas ciegas de la ignorancia, lucidísimos y valientes resplandores.)

Ell’è, dunque, luce alle luci. Consideratene la facoltà, l’onnipresente valore. Contro uggia e tristezza, un verde allegro e festante, giocondo ammanto dei colli e della riviera. Allegro, e quel che conta, perenne. Contro

²⁶³ Contini, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁵ Contini, *op. cit.*, p. 59.

necessità e fame, un prezioso alimento. Contro le cieche tenebre dell'ignoranza, lume e splendore.²⁶⁶

(Así lo dijo y así lo ejecutaron, sin que en el tiempo que gastaron en restituirse a su patria les sucediese cosa memorable, porque como ya iban enmendados y corregidos, caminaban exentos de la jurisdicción de los hados, que no tienen poder sobre los ánimos modestos y virtuosos.)

Così disse. E così fecero. Durante il ritorno, mi pare, non gli accadde cosa che fosse degna di nota. Emendati e guariti camminavano i chiari cammini. Esenti ormai dalla giurisdizione dei fati, che non hanno alcun potere sugli animi forti e modesti.²⁶⁷

E non solo, Contini riusciva a vedere nella “portata paradigmatica di quest’esperienza di stile”, cioè nell’immenso lavoro di traduzione c’era anche la cifra della scrittura del proprio Gadda: “...una tale spregiudicatezza in presenza dell’originale, inaudita, non può andare senz’aggiungere qualcosa d’essenziale al ritratto del nostro autore.”²⁶⁸

Anche nella *La verità sospetta* di Alarcón ci sono tutti gli elementi caratteristici del lavoro traduttologico di Gadda, anche se qui mi concentrerò soltanto in alcuni di essi. In particolare nei casi di ‘variazione sinonimica’ che si trasformano in ‘deformazione metonimica’. Questo tipo di variazione è un tratto tipico molto presente nella scrittura gaddiana dove tutto ritorna e variazioni infinite si diramano.

La verdad sospechosa è la commedia più famosa del messicano Juan Ruiz de Alarcón e anche quest’opera come le altre due di cui abbiamo parlato finisce con il trionfo della verità sulla menzogna e l’artificio. Opera che presenta gli *enredos* (letteralmente “ingarbugli”) tipici del teatro barocco

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 205.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 207.

²⁶⁸ Contini, *op. cit.* p. 59.

spagnolo. Questa è la storia: Don Garsia, tornato dagli studi di Salamanca a Madrid, il nobile giovane peraltro valoroso e intrepido, rivela ben presto il suo vizio di mentire in ogni occasione. Appena arrivato nella capitale, incontra due belle dame, Giacinta e Lucrezia. Subito si innamora di Giacinta. Per far colpo afferma di essere un ricchissimo peruviano e di essere innamorato di lei già da un anno. Poi, imbattutosi in don Giovanni de Sosa, innamorato proprio di Giacinta e speranzoso di sposarla, gli descrive una festa inesistente da lui offerta a una dama che il geloso don Giovanni riconosce come Giacinta. Infine, di fronte all'intenzione del padre di dargli in moglie proprio Giacinta, che don Garsia però erroneamente identifica con l'amica della sua amata (per equivoco infatti egli crede che sia lei a chiamarsi Lucrezia), si inventa una bugia complicata e articolatissima di essere già sposato a Salamanca. Intanto anche Giacinta e Lucrezia hanno fatto il possibile per accrescere la confusione, con scambi reciproci di ruolo per saggiare le vere intenzioni di don Garsia, di cui hanno ben presto scoperto la predisposizione a mentire. Ma così gli equivoci aumentano e don Garsia si trova irretito in una serie di circostanze che fanno pensare a Lucrezia di essere lei l'amata. E in casa di Lucrezia, dove pure si trova Giacinta ormai promessa a don Giovanni de Sosa, il garbuglio si risolve, con danno di don Garsia, costretto controvoglia a sposare la vera Lucrezia.

Ad esempio, c'è un caso magnifico di 'variazione sinonimica' nella *Verità sospetta*. Si tratta della famosa scena della "grande bugia" di don Garsia che riferisce del suo matrimonio a Salamanca moltiplicando doviziosamente i particolari e i personaggi inventati, irreali fuori dallo spazio fittizio del suo scoppiettante discorso (atto II, scena IX). Tra

questi la sposa, donna Sancha, e suo padre, don Pedro de Herra. Nel testo di Alarcón i riferimenti a don Pedro sono nove, tra occorrenze nominali e pronominali, ma solo tre gli elementi denominativi di base (padre, don Pedro, viejo): su padre...don Pedro...-le...él...el viejo...don Pedro...su padre...el viejo...su padre. Nel testo gaddiano (nella traduzione) le occorrenze sono dieci, non vi sono riprese pronominali, e i denominativi salgono a sette (“padre”, “babbo”, “babbione”, “paparino”, “vecchio”, “don Pedro”, “papà”): p. 51. Come afferma Claudio Vela nello studio sulla traduzione alla *Verità sospetta* (2003) “anche Gadda, come don Garsia, moltiplica gli enti”:

il campo semantico di ‘padre’ non solo accoglie le variazioni neutrali di “babbo” e “papà”, ma deve anche allargarsi agli ironici alterati di “paparino” e di “babbione”: termine questo che fra l’altro significa ‘stupido, babbeo’, non ‘padre’, ma che il contesto provvede a caricare dell’ulteriore valore ironico-affettivo di falso accrescitivo di ‘babbo’.²⁶⁹

Un altro esempio, sempre nella stessa scena, si trova nella parte dell’orologio. Don Garsia parla di un orologio che risuonando improvvisamente rivela a don Pedro la sua presenza nella stanza di Sancha. Senza contare le onomatopee troviamo riferito all’orologio: “cipollone...orologio...quel cretino...papatone...musicista”. Dove si nota, oltre al costante impulso deformatore verso il grottesco per cui un normale orologio non può non diventare un “cipollone”, il procedimento metonimico compulsivo che sta alla base dei tanti cataloghi, delle tante vertiginose espansioni testuali e linguistiche di Gadda. Data l’esistenza dell’orologio come “cipollone” nei

²⁶⁹ Claudio Vela, “*La verità sospetta* di Carlo Emilio Gadda” in Juan Ruiz de Alarcón, *La verità sospetta* (trad. di C. E. Gadda), Einaudi, Torino, 2003, p. 115. Nel citare la commedia di Alarcón, farò sempre riferimento a quest’edizione in quanto il testo riportato dal curatore è la redazione originale inedita della traduzione della *Verità sospetta*.

serbatoi della lingua, Gadda ne deriva, per contiguità d'immagine nel campo metaforico 'ortaggi', l'inedito "papatone" (che secondo me ha anche un riferimento sessuale): inoltre Gadda ci carica la mano inoltre in tutta la scena riguardo certi elementi.

Ed è così che il don Garsia di Alarcón diventa una momentanea proiezione linguistica, anzi letteraria, di Gadda: appartiene alla sua scrittura, anzi riscrittura neobarocca. Don Garsia (e così capita agli altri personaggi) abbandona il suo creatore per diventare l'attore di una rappresentazione altrui, del teatro linguistico e stilistico del suo traduttore. Si tratta di una vera e propria appropriazione del testo tradotto.

Questa linea della 'variazione sinonimica' si trasforma in 'deformazione metonimica' ed è presente in tutte le traduzioni di Gadda. E questa variazione che diventa deformazione si trova presente anche nell'opera di Gadda: una scrittura dove tutto ritorna e variazioni infinite si diramano. Claudio Vela, nello studio prima citato, si serve della verifica dell'intertestualità nell'inventario delle aggiunte gaddiane:

Ora per l'inventario delle aggiunte, e anzi di tutti i lemmi caratteristici, sarà anche necessario servirsi, per costanza e sicurezza di applicabilità, del criterio principe di ogni esegesi gaddiana (e nemmeno l'indagine stilistica può prescindere): la verifica dell'intertestualità (...) Perciò sarà utile mettere in parallelo gli individui discussi prima di tutto con loro analoghi reperibili nelle traduzioni da Quevedo e Salas Barbadillo, e secondariamente con passi gaddiani di altre opere (privilegiando nella campionatura, forzatamente parzialissima, la *Cognizione*, per la comodità offerta dal commento di Manzotti coi suoi ulteriori rimandi, e il *Pasticciaccio*, rimesso definitivamente in cantiere in anni poco successivi alla versione da Alarcón).²⁷⁰

²⁷⁰ C. Vela, *op. cit.*, p. 117.

Dallo studio di Vela viene fuori la ricchezza e la grandezza dell'intertestualità in un autore come Gadda riguardo alle opere tradotte. Qui, però, ho fatto un riferimento molto breve delle innovazioni gaddiane distinguendo tra fatti lessicali, morfologici e sintattici²⁷¹, fermandomi soltanto in alcuni casi. Per quello che riguarda una serie di elementi tipici del sistema lessicale gaddiano, elenco le seguenti parole: “sprocchio” (arcaismo per ‘germoglio’, usualmente in forma “sprocco”); “rancura”; “panzane”; “buggeroni”: voce regionale, in particolare romanesca, è diffusissima in tutti i testi gaddiani, tra cui Salas Barbadillo (“modo poltrone e buggerone di diventar vedovi” per “modo de enviudar, poltrón y pacifico”); “garbuglio”: termine tipico dell'autore che non ha voluto rinunciare a servirsene qui dove è parzialmente giustificato dagli “enredos” dell'originale spagnolo.

E per quello che riguarda alcuni elementi alterati, anche d'invenzione gaddiana, ad esempio “mariatatone” e “spendacciata”, abbiamo: “bugiardone”, “bugiardello”, “una bella bugiaccia”, “gloriuzza”, “paparino”, “cipollone”, “patatone”, “poveruccio”.

Ci sono anche termini dialettali e dialettalismi che vanno dal napoletano al lombardo e ai diversi toscanismi e fiorentinismi. Così come termini ed espressioni del registro colloquiale o di ambito popolare, modi di dire, locuzioni, proverbi. E anche interpolazioni e invenzioni onomastiche e toponomastiche. Inoltre il ricorso all'onomatopea è molto frequente. E per finire, bisogna ricordare le parole e i sintagmi spagnoli, trapiantati dal testo di partenza per mimesi linguistica: “casamiento” e il tre volte “por mi vida”.

C'è anche il Gadda traduttore delle citazioni letterarie e delle allusioni culturali in cui il traduttore gioca col lettore

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 117 – 132.

complice creando un lieve e ironico divertimento. Ci sono anche delle allusioni sottili che rivelano l'originalità dei percorsi creativi dell'autore. Così la frase "avrei tenuto testa a *trecento*" (atto II, scena 9, p. 53) quando il testo spagnolo dice "fueran pocos para mí, / en tal ocasión, *mil* hombres". Data l'iperbole, mille sembrerebbe più confacente di trecento. Ma Gadda alle parole di don Garsia presta qui una filigrana storica che mancava in Alarcón: tener testa da solo a trecento così come tennero testa a un esercito intero i trecento valorosi caduti alle Termopili. Gadda insomma fa paragonare don Garsia a un Leonida, di fatto amplificando la misura dell'iperbole.

E nell'atto I, scena 3 (p. 13), Tristano, il servo di don Garsia, spiega che alcune dame madrilene hanno il marito tanto impegnato in incarichi di governo fuori di Spagna "che non si raccapezza più nemmeno lui...quante isole gli son toccate a governare": frase di cui non v'è traccia nel testo spagnolo e che si potrebbe leggere come un'allusione ironica al governo di fantomatiche isole promesso più volte da don Chisciotte a Sancho Panza riportando così il lettore al capolavoro di Cervantes.

E c'è anche il Gadda lirico! Il lirismo di Gadda può osservarsi nell'atto I, scena 3 (p. 14): "un cielo di croco e di porpora" e atto II, scena 9 (p. 51): "luci di croco e di porpora": la prima, che rende "deslumbrante arrebol" ("abbagliante rosso delle nuvole"); la seconda, senza corrispondente nel testo originale.

Il lirismo di Gadda si esprime in diversi modi. Mi viene in mente una frase del testo di Quevedo, in cui nella

descrizione d'una donna Gadda traduce “un tarazón de mejilla” por “un triangolino di guancia”²⁷²:

La geometria risponde in Gadda (per una contraddizione che è soltanto apparente) a un'esigenza di naturalistica esattezza: essa serve a esprimere, in parole e in immagine, il fondamentale parallelepipedismo del mondo reale. Quanto più informe e aggrovigliata si presenta la materia che costituisce l'oggetto della rappresentazione, tanto più è necessario individuarne il principio organizzativo, esprimerla in grandezze misurabili.²⁷³

E sempre in quel brano di Quevedo, Gadda traduce la “blancura” della donna con lo spagnolismo “biancura” e riguardo dal termine “encarnados”, cioè “rossi”, Gadda prende lo spunto dalla radice “carne” per costruire il suo bellissimo paragone:

(¡Qué labios encarnados, guardando perlas, que la risa muestra con recato!)

E i labbri, come frutti della profonda carne: custodi di due file di perle!.

C'è anche da dire che già il passo di Quevedo è una parodia delle metafore cultiste e petrarchesche:

In questo brano la tecnica quevedesca della riduzione di un oggetto animato a uno inanimato si esalta. Con queste metafore, opposte a quelle petrarchesche del giovane, il vecchio *disanimizza* la donna, riducendo i depositari della sua bellezza tanto cantata dai poeti a oggetti di uso. Queste riduzioni sono piuttosto grottesche e la realtà ne esce deformata. Infatti l'iperbole implicita nella metafora trascende il reale e raggiunge un piano illusorio.²⁷⁴

²⁷² Quevedo, *Il mondo com'è* in *op. cit.*, p. 75.

²⁷³ Roscioni, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁴ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 97.

La traduzione gaddiana della *Verità sospetta* de Alarcón, come anche del *Mondo com'è* di Quevedo e *Il viaggio di saggezza* di Salas Barbadillo, è un vero caso di appropriazione del testo. Gadda su un pretesto alarconiano, su dei personaggi, un ambiente e una vicenda alarconiani innesta e sovrappone spunti tematici, ossessioni linguistiche, manierismi stilistici tutti suoi propri. Tutto questo va al di là che, come nel caso della commedia della *Verità sospetta*, si tratti di una traduzione per una trasmissione radiofonica e non per una vera rappresentazione teatrale del testo. Sono diventati tutti testi gaddiani:

Dunque Gadda aveva, anche lui come un disperato ameboide, assimilato e digerito i suoi spagnoli-ossobuco trasformandoli, come si potrebbe dire, in un Salas Barbadillo – Gadda e in un Quevedo – Gadda, tanto il prodotto finale è carne della carne dello stile suo.²⁷⁵

4.2 La piega e l'eccesso

Contini è stato il primo, subito dopo la pubblicazione delle traduzioni, nel riconoscere nel lavoro di Gadda traduttore non solo la cifra stilistica dello scrittore, ma forse, addirittura, il “livello più alto di Gadda” e la “portata paradigmatica di quest'esperienza di stile” tanto da ritenere questi aspetti come elementi fondamentali per capire anche “qualcosa d'essenziale del ritratto del nostro autore”²⁷⁶.

La capacità creativa di Gadda, espressa attraverso la forza del suo linguaggio, rompe ogni schema previsto che possa limitare la forza del suo stile e della sua lingua, davanti al testo spagnolo barocco: ed è così che anche nelle traduzioni

²⁷⁵ C. Vela, *op. cit.*, p. 100.

²⁷⁶ Contini, “Gadda traduttore espressionista” in *Quarant'anni di amicizia*, Einaudi, Torino, 1989, p. 59.

si manifesta la scrittura gaddiana, realizzandosi nella deformazione e nell'amplificazione, nel piegarsi e ripiegarsi dei materiali linguistici, nella parodia e nella riscrittura del barocco che diventa neobarocco.

Le aggiunte, le duplicazioni e moltiplicazioni di sintagmi, le interpolazioni di Gadda sono centinaia: ramificazioni, moduli complicati. Sta principalmente nell'insieme di questa meravigliosa fioritura, nella sua quantità e qualità, l'espressione di una vita nuova del testo, il senso più profondo dell'operazione gaddiana. Si tratta di un nuovo testo: sono appunto l'espressione di un nuovo testo. È importante questo, vedere tutte queste aggiunte insieme, in una somma che è il tratto più gaddiano: una somma totale di aggiunte e di ramificazioni di manipolazioni di interpolazioni che fanno un gioco all'infinito di un sistema dentro un altro: anzi, un sistema di sistemi. E tutto questo è tipicamente gaddiano.

Isolati, elencati così i singoli elementi diventano neutri perché non sono particolarmente connotati. Insieme sono un'esplosione: il testo esplode. È nella differenza, è nel tratto che si piega, nella parola che si deforma, che cresce, che si allunga, che fa nascere altre parole per metonimia o analogia o deformazione o alterazione: è un variare e un formare continuo come il linguaggio stesso come la vita di ogni giorno. La piega è la differenza.

Nel caso di Gadda traduttore si tratta di riconoscere innanzitutto uno stile, cioè può vedersi chiaramente attraverso l'analisi delle sue opere tradotte, ed è così che vengono fuori nel confronto col testo spagnolo originale gli elementi costanti di uno stile: quello di Gadda. Non si tratta soltanto di un arricchimento dei testi attraverso le diverse aggiunte, amplificazioni e digressioni rispetto all'originale. In realtà si tratta di qualcosa di più importante: è il tratto più

caratteristico del Gadda traduttore. Maestro dell'aggiungere, Gadda lavora attraverso aggiunte, amplificazioni e digressioni che ho individuato in diverse distinzioni categoriali per collocarle al meglio nel complesso sistema linguistico e stilistico dell'autore. Questo lavoro del Gadda traduttore bisogna leggerlo, studiarlo, analizzarlo all'interno del complesso sistema linguistico e stilistico dell'autore in quanto parte di questo.

Attraverso l'analisi del processo traduttivo gaddiano può osservarsi soprattutto la libertà della rielaborazione e, tratto comune delle tre traduzioni, il suo calare il testo in una dimensione attuale. C'è un'attualizzazione del testo e, allo stesso tempo, Gadda non rinuncia mai all'uso anche di arcaismi, fiorentinismi, parole colte, linguaggio tecnico, neologismi, spagnolismi. Il processo attualizzante si realizza attraverso diverse strategie stilistiche. Così, per esempio, possiamo parlare della particolare immediatezza che suscita il travaso in prosa dei versi nel caso della commedia *La verità sospetta* dove il dialogo non si riduce a una parafrasi delle ottave dell'autore messicano Ruiz de Alarcón, ma si arricchisce anche del brio e della spontaneità della lingua parlata. Importante soprattutto è il tono colloquiale che si rende ancora più esplicito dalle numerose interiezioni usate da Gadda (ecco, be', ma sì, che! guarda) e che non corrisponde certamente alle intenzioni dei versi di Alarcón, che riflettono la lingua piuttosto cerimoniosa della nobiltà madrilenica dell'epoca. Benuzzi Billeter ha parlato di "dissacrazione di un certo tipo di linguaggio, che è insieme dissacrazione dell'ambiente in cui si usa e della commedia stessa"²⁷⁷. Questo tipo di dissacrazione potrebbe leggersi anche come una sorte di parodia, *pastiche*, riscrittura neobarocca.

²⁷⁷ Benuzzi Billeter, *op. cit.* p. 23.

Importante affermare come nelle altre opere, quelle di Quevedo e di Salas Barbadillo, dove c'è più movimento dell'azione e dove agiscono in un margine più ampio i personaggi, la narrazione e la descrizione aumentano, e possiamo dire, occupano lo spazio del soggetto. Inoltre è tipico della narrazione barocca che l'oggetto occupa lo spazio del soggetto. Sono i procedimenti usati da Gadda traduttore nell'ambito descrittivo:

Gadda innanzitutto crea uno stretto rapporto tra i personaggi e la realtà in cui essi si muovono, mentre questa acquista un maggiore rilievo visivo, e sopprime la tendenza allo schematismo e alla simbolizzazione propria dell'originale, per darci una rappresentazione diretta dal vivo che consegue con l'aggiunta di descrizioni particolareggiate, l'uso di lessemi con una più ricca carica semantica, una più vivace aggettivazione, precisazioni di tempo e luogo e addirittura nell'attribuzione di nomi propri a personaggi generici e strade.²⁷⁸

La traduzione si arricchisce, insomma, della dimensione situazionale, che spesso tende all'esagerazione e all'eccesso. E bisogna ricordare che quei procedimenti sopra menzionati si trovano anche nella scrittura di Gadda:

Un oggetto esiste solo in quanto ha una certa struttura e una certa funzione; il suo colore e il suo odore non sono accidentali, ma costitutivi del suo essere; la sua ubicazione nello spazio e nel tempo ne condizionano la forma e l'apparenza. Nominare un oggetto vuol dire quindi evocare una o più delle sue modalità, al di fuori delle quali esso non ha nessuna realtà.²⁷⁹

Così, ad esempio, il carattere allegorico dei personaggi delle diverse opere viene riscritto attraverso la traduzione

²⁷⁸ M. Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁹ G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1969, p. 16

gaddiana in una nuova fisionomia umana, una nuova fisionomia del reale. Facendo così, Gadda mette a fuoco l'azione "in una prospettiva dinamica" riuscendo così a "trasformarla in movimento di rapporti":

I vari personaggi non entrano mai in scena da soli, ma coinvolgono quasi sempre la partecipazione di tutti. Gadda poi non si accontenta di enunciati generalizzanti che si limitano a sfiorare una certa situazione o a darne un resoconto distaccato, cronachistico, ma inserisce nella dimensione reale i personaggi, il lettore e l'autore stesso.²⁸⁰

In tutti i testi tradotti Gadda realizza una lettura qualitativa, di piega ed eccesso. Aggiunge piegando e calcando la mano: il lessico, la forma, la struttura. E quest'operazione rivela Gadda come un grande lettore e interprete del Barocco e in special modo di quello spagnolo.

La lingua di Gadda amplifica, aggiunge, piega e ripiega il lessico della lingua spagnola degli scrittori barocchi tradotti: è molto più ricca di varietà lessicale e si svolge, si dirama, su più livelli. La lingua di Gadda, varia continuamente di tono, passando per diversi registri, dal popolare al tecnico, dal dialettale all'arcaico, dal parlato all'illustre.

È dentro la lingua stessa che Gadda realizza, attualizza, riscrive il Barocco delle tre opere tradotte. Nella traduzione gaddiana c'è un uso spregiudicato delle diverse tecniche linguistiche, una deformazione della parola, insomma un testo nuovo fatto di metafore nuove e nuovi paragoni. Il rapporto fra l'essere e il parere rimane irrisolto, pervaso da tutta questa materia, tutto questo eccedersi di materiali e ripiegamenti di materiali: e l'effetto parodico è evidente nella deformazione e manipolazione del testo spagnolo. Il testo spagnolo è un punto

²⁸⁰ Benuzzi Billeter, *op. cit.* 24.

di partenza, quasi un pretesto per crearne un altro. Traduzione come riscrittura, rilettura, rielaborazione di materiali altrui e incorporazione nel proprio stile, nella propria scrittura. Si passa allora al pastiche, alla parodia. Gadda supera i limiti del realismo espressivo (“traduttore espressionista” secondo Contini) per sguazzare nella parodia. Gadda crea un nuovo testo: un testo neobarocco da un testo barocco.

Gadda lavora, traduce, sulla materia delle parole: i suoi significati, i suoi sensi, le sue implicazioni, derivazioni, dissoluzioni, amplificazioni, trasformazioni (neologismi), ecc. L’opera di Gadda è un lavoro sulla materia, sui ripiegamenti della materia: piega nella piega, ripiegarsi continuo, spiegarsi fino all’infinito.

Gadda si ferma nei dettagli della realtà visiva, lavora come un pittore barocco che porta all’estremo e al parossismo le luci e le ombre della realtà come un Caravaggio neobarocco: il testo esplode nella pagina nei ripiegamenti della materia e allo stesso tempo questo eccesso “dissolve la materia per amplificazione analogica”²⁸¹ ma la verità risplende sovrana e nuda:

Nei diversi livelli linguistici si leggono inoltre le diverse facce della realtà, che per Gadda non offre solo due aspetti ben precisi – come nello scritto di Quevedo – ma rimane aperta a diverse possibilità interpretative: il pasticcio della realtà riprodotto nel pasticcio linguistico. Gadda realizza qui in ambito stilistico quello che nei suoi romanzi avviene anche a livello di contenuto: non si può separare con una linea netta la verità dalla menzogna, la verità fugge sempre nella “grinta buggerona della falsità.”²⁸²

²⁸¹ Benuzzi Billeter, *op. cit.*, p. 30.

²⁸² *Idem.*

Il processo traduttivo ci porta pienamente dentro le pieghe della scrittura di Gadda, dove tutto si amplifica e si diluisce o, meglio ancora, dove confluiscono diversi tempi come nel racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di Borges. E l'immenso groviglio della realtà si dirama e cresce, per piega ed eccesso, nel pasticcio della letteratura:

Quevedo non perde mai di vista l'oggetto che rappresenta. Gadda invece, attratto dalle relazioni che il soggetto evoca, tende ad esaurire il potenziale espressivo di una certa situazione. Quando, per esempio, si trova davanti ad un passo di Quevedo già di per sé satirico ed esclamativo, non si accontenta di ristabilire l'episodio soltanto, ma piuttosto, usando il testo spagnolo come punto di partenza lo pervade di un tono neurotico estraneo in Quevedo, e distorce ulteriormente l'immagine originale, ricostruendola in una forma più colloquiale e antiletteraria. Mostra anche un interesse molto maggiore per la questione in se stessa, come risulta evidente dalla sua particolareggiata elaborazione delle più astratte immagini quevedesche.²⁸³

Nelle traduzioni di Gadda vi è una manipolazione del testo che prevede diversi aspetti, dalla punteggiatura e gli intercalari, sino al lessico usato. Non solo, numerose sono le aggiunte gaddiane che trasformano il testo, Gadda fa un lavoro creativo, trasformando l'opera in un testo gaddiano. Il traduttore si lascia trasportare dalle parole, ci prende gusto e calca la mano nel suo lavoro.

Si tratta di una lettura qualitativa del testo, creando una piega nel testo, aggiungendo qualcosa che enfatizza e che, allo stesso tempo, crea qualcosa di nuovo, qualcosa gaddiano, ad esempio, l'uso della punteggiatura. E così la traduzione diventa una riscrittura di queste opere del seicento spagnolo: una rilettura ampliata e rivisitata da Gadda. Il testo della

²⁸³ Dombroski, *op. cit.*, p. 220.

traduzione si corporizza (ad esempio il mondo dei desideri si rende concreto e si abbassa) divenendo ancora più reale. Il suo modo di tradurre, come abbiamo appena visto citando gli elementi caratteristici, ha in comune con la sua stessa scrittura, due punti in comune: l'eccesso e la piega.

Il testo accresce dal punto di vista lessicale, morfologico e semantico e si piega su se stesso numerose volte sia dal punto di vista sintattico che strutturale, proprio perché estremamente ricco di materia: nuovi significati vengono così aggiunti. Sulla struttura, sullo scheletro, sull'impalcatura dei testi barocchi del Seicento spagnolo, Gadda aggiunge piegando la materia letteraria come nessuno meglio di lui sa fare. Per poter piegare la materia, abbiamo bisogno di materia, come ci insegna il Barocco.

Il lavoro di Gadda è un lavoro di ri-creazione, di riscrittura, egli inventa un testo nuovo dall'originale, che permette di essere manipolato tramite aggiunte e variazioni. Gadda non solo riproduce la realtà nei minimi particolari, ma riesce anche a cambiarla, per questo calca la mano: il traduttore-scrittore non riesce a trattenersi davanti ad un testo e riprodurlo in maniera fedele trasponendolo alla sua lingua, è come se per Gadda entrare in contatto con quella determinata realtà dei testi, (letteraria, linguistica, storica, culturale), cioè arrivare a conoscerla, prevedesse un cambiamento, attraverso un rapporto dialettico, tra soggetto e oggetto, della realtà stessa. Ed ecco perché i testi tradotti di Gadda sono diventati altri, nuovi, testi: è la risposta dello scrittore-traduttore-interprete a dei testi del Barocco spagnolo.

Le tre traduzioni dallo spagnolo si rivelano come parte della forza generativa della sua scrittura che è un inventare, in un creare continuo, la realtà, cogliendo mediante le parole, la verità multiforme e sfuggente delle cose. Il meraviglioso

incontro fra Carlo Emilio Gadda e il “Siglo de oro” spagnolo, attraverso i tre autori di quello splendente universo barocco (Quevedo, Salas Barbadillo, Ruiz de Alarcón) è un vero dialogo, è una vera riscrittura neobarocca di quelle opere:

Parlare di ‘traduzione’ è convenzionale, davanti a questa spregiudicata operazione di presa di possesso. Così Gadda risolve a suo modo nella prassi, senza proclami teorici, il problema della traduzione. Se la traduzione è un mestiere difficile, o addirittura impossibile, Gadda si ritaglia una soluzione, per quanto troppo originale per essere esportabile: ridurre a sé (ma ci vorrebbe un verbo non riduttivo, forse ‘elevare’) il diverso da sé. Come un Mida della letteratura, Gadda trasforma in Gadda tutto ciò che tocca.²⁸⁴

Ecco il mestiere del traduttore, che è allo stesso tempo lettore, interprete e anche, come nel caso di Gadda, un grande scrittore.

²⁸⁴ C. Vela, *op. cit.*, p. 138.

CONCLUSIONI

La ricognizione che fonda la positività del concetto di barocco, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, è però tanto più importante perché la rivalutazione teorica del Barocco viene attraversata da una sotterranea, liminare idea di Modernità. Ed è chiaro ed evidente come il Novecento ha stabilito con la cultura barocca un vincolo permanente: con quell'universo, facendo di esso l'origine di una modernità insieme artistica e spirituale. Questa nuova ricognizione del Barocco da parte dei critici e degli storici, (con l'intento di esplorare un paesaggio per molta parte ignoto) ha portato alla luce un universo pieno di forze, di tensioni, di sorprese. All'improvviso il Novecento si scopre vicino, prossimo, alla vertigine oscura e metamorfica della sensibilità barocca, riflettendo su quel mondo multiforme e inquieto. Lo sguardo sul Barocco, con tutta quella riflessione che ha generato, permette di leggere la modernità sotto il segno della rovina e dell'allegoria barocca, come nel caso di Benjamin, o come un piegarsi all'infinito della materia, come nel caso di Deleuze. Inoltre la sua rivalutazione ha permesso al Barocco di esser ripensato e riscritto, come la storia della cultura del Novecento ha dimostrato, fino ad arrivare a una barocchizzazione dell'esistenza e del mondo. E non solo, il dibattito su Barocco e Manierismo a cavallo tra gli anni '50 e '60, rappresenta di per sé, non solo il tentativo di rifondare nuove griglie interpretative del fenomeno storico-letterario quanto quello di interpretarle quali vere e proprie categorie tipologiche.

La critica è una costellazione di discorsi che abbrondano il Barocco sotto una triplice prospettiva: quella, appunto vista, dello storiografo, quella del critico militante che adopera la categoria del “barocco o barocchismo” per leggere la letteratura contemporanea, e quella dello scrittore che pratica il Barocco come esperienza di scrittura.

E così potrebbe leggersi il Neobarocco come un incrocio di pratiche critiche ed estetiche: come la tendenza barocchizzante che attraverserà tanta produzione degli anni '50 e '60. La letteratura di questi anni si barocchizza, ma anche grazie alla critica che del Barocco ha preso finalmente coscienza e che adopera il suo nome per etichettarla (o semplicemente caratterizzarla): ma anche, e viceversa, può accadere che dalla pratica letteraria proceda la rivendicazione della tradizione barocca sia come gesto provocatorio sia come legittimazione letteraria.

Il concetto di Barocco è il frutto della canonizzazione novecentesca. Novecento barocco: un secolo che è una vera e propria proiezione ermeneutica dello storico del XX secolo, costruita dalla sua particolare prospettiva e contingente situazione storica. A percepire meglio lo statuto di concetto a posteriori, c'è allora da un lato l'innumerabile contributo di interpretazioni a cui il termine barocco è stato sottoposto, dall'altro l'intervento ermeneutico della storiografia novecentesca che ha proposto nuove griglie critiche, terminologicamente definite, in cui incastonare momenti o epoche storiche. Per il momento ci basta considerare il progetto storiografico novecentesco, all'urgenza e necessità di risistemare epoche e tempi, culture e movimenti artistici, assecondando la propria volontà di riscrivere la storia, rinnovandola attraverso gli strumenti e le prospettive del proprio presente.

Barocco costruito, inventato, quasi a radicalizzare la questione, come ogni oggetto storico: la stessa difficoltà nel maneggiare questo concetto storico risiede proprio nel suo carattere di accumulazione ermeneutica, piuttosto che di risultato sintetico di un processo. La riflessione sul Barocco ha contribuito non solo a comprenderlo, ma anche a definirlo.

Si passa dalla riabilitazione alla canonizzazione del Barocco fino all'eccesso del suo uso terminologico. Eppure dopo le sanzioni di coloro che ne proscrivevano il suo impiego nella critica, alla parola barocco arride una nuova fortuna, forse davvero mai intaccata, rintracciabile in tutti quegli apporti teorici che negli ultimi anni hanno tentato di stabilire i rapporti tra Barocco e Modernità, e quindi, più recentemente, di esplorare le possibili affinità tra un suo ritorno e la condizione postmoderna.

Se allora è vero che il Novecento sancisce – ed è questo uno dei suoi grandi meriti – l'entrata "ufficiale" della categoria «barocco» nella storiografia, iniziata con quel processo di riabilitazione di un'arte, per almeno due secoli rigettata, la discussione intorno a essa, sarà scandita da altri problemi, per esempio, quello del neobarocco.

Il primo ritorno al Barocco, che paradossalmente coincide con la sua concettualizzazione critica sia a livello artistico (architettura-scultura-pittura) sia letterario, si alimenta di quel particolare clima di fine del XIX secolo che, da una parte, contribuisce a legittimare la riscoperta del Barocco, dall'altra a operare la sua stessa giustificazione estetica tramite l'apporto nuovo delle ricerche e degli studi sul seicentismo letterario.

L'urgenza di ridare, di ricollocare l'attualità del Barocco letterario, diventa uno snodo interpretativo fondamentale, già nel primo dopoguerra, nella ricognizione benjaminiana sul

moderno, che non può prescindere dal dialogo con le figure tutelari di questo paradigma (Baudelaire, Nietzsche) e col riconoscimento di un rivolgimento profondo introdotto dalle avanguardie, tali quali l'espressionismo e il surrealismo per nominarne soltanto due, che hanno contribuito a una comprensione autentica e profonda del fenomeno del Barocco.

Dalle riflessioni nate dall'esperienza figurativa, allo sforzo teorico di applicare la categoria «barocco» alle lettere, i cui risultati sono già avvertibili come si è potuto constatare alla fine degli anni '20, abbiamo scorto (e non soltanto in filigrana, come dimostrano le lampanti tesi di Benjamin) un'idea forte, ricorrente di modernità che sottende a tutta la riflessione critica sul Barocco. A contribuire alla fondazione del concetto di stile barocco Wölfflin ne intuiva la sua esistenza a venire, la sua condizione non già *postuma* ma con le parole di Benjamin *attuale*: dopo un secolo, il dialogo continua tra il moderno barocco storico e ciò che si suole indicare come barocco moderno o neobarocco.

Già, nel primo dopoguerra, lo «specchio del barocco» si è allargato alla letteratura (e alla musica): la strada è stata tracciata, ad ogni sguardo successivo corrisponderà a partire da adesso, un nuovo riflesso, una nuova moderna *reflectio* sul problema. Se, infatti, il problema di una definizione meta-storica degli stili era già presente nella proposta wölffliniana delle categorie «eterne» di classicismo e barocco, la pubblicazione, tra gli anni '20 e '30 (per arrivare addirittura sino ai primi anni '60), di studi a difesa della perennità storica del Barocco diede luogo a un acceso dibattito all'interno della più generale novecentista polemica sul Barocco.

Barocco e modernità convergono, si affermano insieme in una costellazione, in un vortice, si piegano e si dispiegano insieme. La modernità del Barocco si rivela sia

nella sua resistenza, attraverso le stratificazioni concettuali del termine barocco, sia nella sua riabilitazione, reincorporazione, come origine della stessa modernità che configura, conforma, crea. Dopo il vasto dibattito storiografico, ideologico ed estetico sul Barocco, la rivalutazione critica e teorica del Barocco non solo rivela il forte legame fra Barocco e modernità, ma soprattutto getta un'immensa luce su questo come l'origine stessa della modernità.

Questa nuova ricognizione del Barocco condurrà, a sua volta, al Neobarocco. E come nel caso del Barocco, che fu inizialmente concetto della critica d'arte e in particolare riferito all'architettura, il Neobarocco è apparso per primo nelle arti figurative. Posteriormente, il concetto di neobarocco è stato elaborato anche come efficace alternativa al termine "postmoderno". Importante ricordare però che il Neobarocco designa l'occorrenza nell'arte e nella cultura contemporanee di forme che richiamano il Barocco storico.

E questo è il caso di Gadda. Un caso neobarocco di riscrittura e di riappropriazione del Barocco. Tutta la sua opera, dall'*Apologia manzoniana* (1927) fino a un testo meraviglioso come *La cognizione del dolore* (1967), è proprio un paradigma di convergenze e intersezioni teoriche, critiche e creative sul Barocco, in particolare di quello spagnolo. Come se, dal punto di vista della ricezione, la stessa opera gaddiana permettesse all'attualizzazione di una forma più recente di trovare l'accesso alla comprensione di quella più antica e meno conosciuta. Così sarebbe per l'opera di Gadda che si riappropria di quel passato e di quella tradizione. L'apparire di una nuova forma letteraria fornisce gli strumenti per capire una letteratura dimenticata: la tradizione letteraria del Seicento ha bisogno di una nuova ricezione che la attualizzi, che un mutato atteggiamento estetico si approprii di nuovo di

ciò che è passato con precisa volontà di recupero, sia che dal nuovo momento dell'evoluzione letteraria ricada sulla letteratura dimenticata una luce inattesa, che faccia scoprire in essa qualcosa che prima nulla induceva a cercare.

Quando si parla di tre secoli di oblio del Barocco, l'unità che misura la distanza dalla lettura di rigetto fino all'assimilazione e alla comprensione moderna, è la resistenza alla ricezione dell'opera. Sarà Sarduy a rilanciare la sfida e lo scandalo di essere barocchi oggi: attualità del Barocco per sovversione, per diletteggio, per dispendio, per parodia. Il *Barroco* del 1974, nel solco di Lacan e Derrida (ma anche e, forse, più decisamente del Bataille de *La notion de dépense*), rivela all'Europa il rovescio della sua medaglia attraverso la pratica artistica: contro ogni nozione di utile, sia essa l'economia borghese, sia esso il suo linguaggio dell'informazione, il barocco contemporaneo si installa al di là del funzionale, nello spazio della sovrabbondanza, dello spreco e del residuo, o parafrasando Bataille al di là del «limite dell'utile».

L'attualità sovversiva del Barocco consiste meno in un'archeologia che in una vera e propria retroazione, in cui se entriamo in un Barocco storicamente definito, possiamo riappropriarcene solo a partire dal presente. In questo modo «è proprio perché rilevo il carattere attualmente "sovversivo" del ricorso al Barocco che sono portato a percepire altrimenti (non come storico, ma come "contemporaneo") Góngora, Quevedo o Alarcón. Pensiamo a Gadda, immenso interprete del Barocco attraverso la sua opera letteraria, critica ed estetica in cui può vedersi il suo forte legame con la cultura del Barocco. In questa rivendicazione della tradizione barocca è importante tenere distinti il piano estetico e quello ideologico. Si ricordino qui le analogie fatte fra Barocco e surrealismo, fra Barocco e diverse avanguardie lungo il Novecento. Se è lecito assumere

la produzione barocca come eredità, almeno in parte, «dei successori» del Barocco, rimane il problema di riposizionare a livello ideologico i resti di questa eredità. È, forse, il miglior contributo teorico al concetto ideologico di barocco: il Barocco, lungi dall'essere inteso nei suoi aspetti sociologici di epoca o di cultura della Controriforma si trasforma, per esempio in Gadda, in arma contro il regime fascista, rievocando così il Seicento nella caratteristica comune di essere entrambi epoche senza libertà di espressione. Basti pensare al rapporto di Gadda col fascismo attraverso tutta la sua opera, della sua denuncia e critica di quella società, dei parallelismi con il periodo barocco, della sua poetica barocca, dell'uso del linguaggio attraverso la parodia, ecc. Nel contesto italiano del fascismo, l'inversione ideologica del Barocco è quanto mai significativa: dietro la sua pratica estetica c'è tutto un progetto politico moderno per cui attraverso la rivendicazione del Barocco si costruisce uno strumento di apertura e dissoluzione dei discorsi repressivi e coercitivi del Potere. Rimane comunque il problema della legittimazione ideologica del passato in un contesto moderno. È il caso dell'opera, estetica ed etica, di Gadda, la quale attraverso la riscrittura del Barocco, avrebbe sprigionato quella carica sovversiva necessaria alle contingenze del tempo: l'invenzione della tradizione giustifica la denuncia e la critica in un determinato periodo storico adattandosi alle condizioni del presente.

Riscrittura del Barocco e ricreazione del mondo barocco all'interno della sua poetica: così, riflettendo su quel mondo, si riscriveva, si rappresentava parodicamente il regime fascista, le sue stesse autorappresentazioni e il suo linguaggio, come era successo durante il Barocco con Cervantes o Quevedo. Si tratta di trovare nuove analogie e modi di rappresentazione, di mettere in questione e di contestare il potere, riscrivendo

corrispondenze e analogie attraverso i modelli del passato in un rapporto speculare con il presente. E se negli anni del regime fascista, resistere significava ricreare ciò che è intrinseco, che non può che essere rappresentato dai modelli creativi del Neobarocco, nel corso degli anni il valore politico della riscoperta barocca si andrà precisando. Perché è nel discorso del senso politico della proposta estetica che ha luogo il problema del Barocco e del Neobarocco.

Nella scrittura di Gadda si rivela la frammentarietà dell'allegoria in un continuo e delirante eccedersi del linguaggio e della materia. *La cognizione del dolore* si rivela anche come l'opera più emblematica dell'estetica neobarocca gaddiana in cui risplende in tutta la sua luce l'allegoria moderna attraverso i temi della verità e della menzogna, del lutto e della malinconia, in un eccesso in cui si dispiega un'infinità di materiali linguistici. Si può vedere nell'estetica neobarocca della *Cognizione* un processo che va dall'assenza, dalla perdita, dal vuoto del lutto, all'eccesso che riempie il vuoto in un *surplus* linguistico e corporeo, che alla fine rivela, però, di nuovo il vuoto, l'assenza, la perdita, il lutto in una cognizione della perdita, del lutto e del dolore: una cognizione che è verità allo stesso tempo, che è la letteratura stessa, che è la verità della letteratura.

Questo eccesso che riempie il vuoto, questo proliferare continuo, non è solo un tratto caratteristico della *Cognizione* ma di tutta l'opera di Gadda: il linguaggio si dirama e cresce in tutte le direzioni e su tutta la superficie della pagina: piega dentro piega, piega nella piega, nella saturazione compulsiva dello spazio letterario. Gadda, come Leibniz, gioca a riempire il vuoto. Se il mondo è crollato, se il mondo si è svuotato, se il linguaggio si può esprimere soltanto attraverso frammenti, rovine e allegorie, Gadda lo ricostruisce su fondamenta e

secondo principi diversi dal potenziale di rovina che prima lo minava. L'estetica neobarocca della materia: un eccesso barocco che è anche un atteggiamento etico e non solo formale.

L'opera di Gadda risplende soprattutto sotto la forma e lo stile dell'eccesso e della sua rappresentazione neobarocca. Ed è come se attraverso quell'eccesso si interrompesse la realtà; e la rappresentazione della realtà si interrompe anche nella pagina. Interrompere il corso del tempo ma anche lo spazio: eccedendosi, uscendo dalla cornice narrativa o descrittiva, ripiegandosi nella materia, nella superficie; la scrittura di Gadda è un frammento, un'allegoria neobarocca che dura nel tempo. Nell'interruzione della realtà appare la magia misteriosa delle corrispondenze che è propria della metafora e dell'allegoria. Interruzione della realtà vuole dire interruzione del tempo, è una scansione diversa, uno shock, un trauma, una ferita profonda: il tempo si ferma, si pietrifica, e lo sguardo della Medusa del Caravaggio ci guarda impassibile ed eterno, *por sempre*. E il grido di Gadda diventa parola.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: i concetti e i termini*, Roma, Accademia dei Lincei, 1962.

AA.VV. *Simposio Internazionale sul Barocco latino-americano*, Roma, 1980.

AA.VV., *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo, Aesthetica, 1987.

AA.VV., Actes du colloque (Paris, 12-13 et 14 decembre 1989) , *Le baroque Littéraire. Théorie et Pratiques*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990.

AA.VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Visor, 1993.

AA.VV., «La tentation du Baroque dans l'Art Contemporain», débat avec J.A. França, C.G. Argan et Jaques Leenhardt, in *Colóquio/Artes* S.2 a.36, n° 101 (Abril-Jun. 1994), pp.34-38.

AA.VV. «Dossier "L'Age baroque"» in *Magazine Littéraire*, 300, pp.20-81.

Accetto, T. *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

Agamben, G., *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977.

Alonso, D. *Poesia española*, Madrid, 1957.

Alonso D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1961.

Anceschi, L. *Del barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953.

Anceschi, L. «Le poetiche del Barocco letterario in Europa», in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, pp.435-546.

Anceschi, L. *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paonazzi, 1960.

Anceschi L., *L'idea del Barocco*, Nuova Alfa, Bologna, 1984.

Anceschi, L. *La poetica di Gracián in Europa*, Napoli, E.S.I., 1989.

Angoulvent, A. L. *Barocco*, Bologna, Il mulino, 1995.

Alewyn, R. *L'univers du baroque*, Genève, Gonthier, 1959.

Argan, G. C. *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Milano, Feltrinelli, 1986.

Baroncini D., *Ungaretti Barocco*, Roma, Carocci, 2008.

Barthes, R., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

Barthes, R., *Scritti*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998.

Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 2001.

Bataille, G. *La parte maledetta*, Boringhieri, 1992

Battistini, A. *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000.

Bazin, G. *Les destins du baroque*, Paris, Hachette, 1970.

Beaussant, P. *Vous avez dit «baroque»?*, Paris, Actes Sud, 1981.

Benedetti, C., *Un espressionismo contro l'io*, in appendice a *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, ETS, Pisa, 1987.

Benjamin, W. *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

Benjamin, W. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.

Benoist, J.M. (éd.) *Figures du Baroque*, Paris, P.U.F., 1983.

Bense, M. *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Milano, Bompiani, 1974.

Bertoni F., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino, 2001.

Beverley, J. *Against literature*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1993.

M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, tr. it. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1966.

Branca, V. (a cura di) *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Firenze, Sansoni, 1962.

Briganti, G. «Barock in Uniform», in *Paragone*, 1950, n° 3, pp.6-14.

Bryson, N. *Vision and painting. The logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

Buci- Glucksmann, Ch. *La folie du voir*, Paris, Galiléé, 1986.

Buci- Glucksmann, Ch. *La ragione barocca: da Baudelaire a Benjamin*, Genova, Costa e Nolan, 1992.

Buci- Glucksmann, Ch., *Tragique de l'ombre, Shakespeare et le manierisme*, Paris, Galiléé, 1990.

Bürger, P. *Teoria dell'Avanguardia*, edizione italiana di R. Ruschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Butler, P. *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

Buxó J. P., *Ungaretti y Góngora*, UNAM, México, 1985.

Calabrese, O. *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*, Milano, Domus Academy, 1991.

Calabrese, O. *L'età neobarocca*, Bari-Roma, Laterza, 1987.

Calcaterra, C. «Il problema del barocco» in *Questioni e correnti di Storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, pp.405-501.

Calcaterra, C. *Il parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961.

Calvino I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988.

Calloway, S. *Barocco, Barocco: la cultura dell'eccesso*, Milano, Mondadori, 1995.

Camporesi, P. *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, 1991.

Camporesi, P. *L'enfer et le fantasme de l'hostie: une théologie baroque*, traduit de l'italien par M. Aymar, Paris, Hachette, 1989.

Campos, Haroldo de, «A obra de arte aberta» in *Teoria da poesia concreta*, S.Paulo, Invenções, 1965.

Campos, Haroldo de, «Deleuze e a polemica do Barroco», *Caderno do Sábado, Jornal da Tarde*, 3-8-96.

Carpentier, A. *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.

Carravetta,P.- Spedicato, P. (a cura di), *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.

Carreter, F.L. *Stile barocco e personalità creatrice*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Cases, C. *Il testimone secondario: saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985.

Casteli, E. (a cura di), *Retorica e Barocco*, Ed. Fratelli Bocca, Roma, 1955.

Cervellati, P. «Aria di neobarocco», in *L'informazione bibliografica*, 1, 1986.

Ceserani, R. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Charpentrat, P. *Le mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967.

Charpentrat, *Baudelaire et le baroque*, in "Nouvelle Revue Française", 14, 1959.

Chiampi, I. *Barroco e Modernidade*, S.Paulo, Perspectiva, 1998.

Conte, Giuseppe *La metafora barocca*, Milano, Mursia, 1972.

Contini, G., "Gadda traduttore espressionista" in *Quarant'anni di amicizia*, Einaudi, Torino, 1989.

Costanzo, Maurizio, *La critica del novecento e le poetiche del barocco*, Roma, Bulzoni, 1976.

Coutinho, A. *Aspectos da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1950.

Croce, B. *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari-Roma, Laterza, (1^a ed.1929), 1957.

Croce, F. «Le poetiche del Barocco in Italia», *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, pp.547-575.

Curi, F. «Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione», in *Intersezioni*, anno XVIII, n.3, dicembre 1997.

Curtius, R. *Letteratura europea e Medioevo Latino*, tr.it. di L.Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992.

Debord, G. *La società dello spettacolo*, tr.it. di P.Salvadori e F.Vassari Milano, Baldini e Castoldi, 2001.

Deleuze, G. *La piega. Leibniz e il Barocco*, (a cura di Davide Tarizzo), Einaudi, Torino, 2004.

Deleuze, G., *Pourparler*, tr.it. di S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, 2000.

Deshoulières, C. *L'opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000.

Diaz-Plaja, G. *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

Dombroski, R. S., *Gadda e il Barocco*, Torino, Boringhieri, 2002.

Dorfles, G. *Architetture ambigue dal Neobarocco al Postmoderno*, Bari, Dedalo, 1984.

- Dorfles, G. *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Lerici, 1958.
- Dorfles, G. *L'elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986.
- Dubois, C. G. *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.
- Durand, G. *Beaux Arts et Archétypes*, Paris, PUF, 1989.
- Eco, U. *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- Empson, W. *Sette tipi di ambiguità*, a cura di G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.
- Febvre, L. «Come Jules Michelet inventò il Rinascimento», *Studi su Riforma e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Flor, Fernando R. de la, «Società dello spettacolo e barocco ispanico», *il verri*, n. 20, novembre 2002, pp.98-113.
- Focillon, H. *Vita delle Forme. Elogio della mano*, tr. it. di S. Bettini, Torino, Einaudi, 1990.
- Foucault, M. *Le parole e le cose*, tr. It. di E.Panaitescu, Milano, Bur, 1998.
- Foucault, M. *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Torino, Einaudi, 1977.
- Friedrich, H. *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2^a ed., 1989.

Fumaroli, M. «*L'école du silence*». *Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

Gadda, C. E., *La cognizione del dolore*, (ed. critica a cura di Emilio Manzotti), Einaudi, Torino, 1987.

Gadda, C. E., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 1957.

Gadda C. E., *La verità sospetta. Tre traduzioni* (a cura di Manuela Benuzzi Billeter), Bompiani, Milano, 1977.

Gadda, C. E., *La verità sospetta* (Traduzione inedita di Gadda della commedia di Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (a cura di Claudio Vela), Einaudi, Torino, 2003.

Gadda, C. E., “Lingua letteraria e lingua d’uso”, in *Gadda. Storia linguistica italiana*, (a cura di Luigi Matt), Carocci, Roma, 2006.

Garcia Lorca, F. «La imagen poética en Don Luis de Góngora», in *Obras Completas*, Recopilación y notas de A. Del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1954, pp.67-90.

Gelb, I.J. *A study of writing*, Chicago e Londres, The University Chicago Press, 1966.

Genette, G. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Genette, G. «D’un récit baroque», in *Figure I*, tr.it. di F.Madonia, Torino, Einaudi, 1988.

Genette, G. *Palinsesti*, tr.it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

Getto, G. «La polemica sul Barocco», in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1960.

Getto, G. *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

Geymonat, L. *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1957.

Giddens, A., *Le conseguenze della modernità*, tr. it. di Marco Guani, Bologna, Il Mulino, 1994.

Gracián, B. *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, edición Emilio Blanco, Madrid, Ediciones Catedra, 1998.

Gruzinski, S. *La guerra delle immagini. Da Cristoforo Colombo a Blade Runner (1492-2019)*, Milano, SugarCo, 1991.

Gruzinski, S. *Vision indiennes, vision baroque*, Paris, PUF, 1992.

Guerrero, G. *La strategia neobarroca*, Barcelona, Ediciones del Mal, 1987.

Guillén C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

Guglielmi, G. «Barocchi e moderni», *Il verri*, marzo-giugno 1987, Milano, Mucchi editore.

- Hatzfeld, H. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Hauser, A. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971.
- Hocke, G. R. *Il mondo come Labirinto*, tr.it. di G.Ferra Milone, Roma-Napoli, Theoria, 1989.
- Jameson, F. *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, tr.it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
- Jankélévitch, V., *Il non-so-che e il quasi niente*, tr.it. di C. A. Bonadies, Genova, Marietti, 1987.
- Jauss, H. R. *Perché la storia della letteratura*, tr.it. di A. Varvaro, Napoli, 1969.
- Jauss, H.R. *Estetica della Ricezione*, a cura di A. Giugliano, Guida editori, Napoli, 1988.
- Jauss, H.R. *Storia della letteratura come provocazione*, tr. it. di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Klébaner, D. *L'adieu au baroque*, Paris, Gallimard, 1978.
- Kristeva, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Kurnitzky, H. «Barroco y Postmodernismo: una confrontación postergada» in Rincón, C. y Schumm, P. (eds.) *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario. Nuevo Texto Crítico*, 14-15, pp.355-368.

Kurz, O., «Barocco: storia di una parola», *Lettere italiane*, ottobre-dicembre, 1960, p.415-444.

Lacan, J. *Il seminario, Libro XX, Ancora 1972-1973*, tr. it. di S. Benvenuto e M. Contri, Torino, Einaudi, 1983, p.116.

Layzer, D., *Cosmogogenesis. The Growth of Order in the Universe*, Oxford University Press, New York, 1990.

Lezama Lima, J. *El reino de la Imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Lukács, G. *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.

Luperini, R. «Introduzione. Due nozioni di canone», *Allegoria*, 29 – 30, Palermo, Palumbo, 1988.

Maffesoli, M., «La barocchizzazione del mondo», in *Nel vuoto delle apparenze* (tr. it. di C.Béguin), Milano, Garzanti, 1993.

Mandrou, R. «Le baroque européen et la révolution sociale», in *Annales E.S.C.*, 1, pp.898-914, 1960.

Manganaro J. P., *Le Baroque et l'Ingénieur*, Seiul, Paris, 1994.

Maravall J. A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Guadarrama, Madrid, 1960.

Maravall, *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 1985.

Maravall, J.A. *Teatro e letteratura nella Spagna Barocca*, Bologna, il Mulino, 1995.

Mendez Rodenas, A. *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, México, UNAM, 1983.

Merleau-Ponty, F. *L'occhio e lo spirito*, tr.it. di A. Sordini, Se, Milano, 1989.

Moles, A. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici, 1969.

Morpurgo-Tagliabue, G. *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987.

Moser, W. «Le retour du Baroque» in *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Actas do segundo congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Porto, APLC, pp.405-422, 1996.

Moser, W. «Baroque and Neo-Baroque: The emergence of a postmodern canon» versione inedita e presentata in forma abbreviata al Colloquio promosso dall'Università di Brasilia e pubblicato con il titolo: «Versões do Barroco: moderno e postmoderno» in *Sociedade e Estado*, rivista del Dipartimento di Sociologia della stessa Università, vol.8, n.1/2, Janeiro-Dez. 1993.

Negri, A. e Hardt, M. *Impero*, tr.it.di A.Pandolfi, Milano, Rizzoli, 2002.

Nencioni, E. «Barocchismo», *Saggi critici di letteratura italiana*, Firenze, 1898.

Nietzsche, F. *Umano, Troppo Umano*, I, in *Opere*, vol. IV, tomo VI, Milano, Adelphi, 1997.

Nocera, G. *Il segno barocco*, Roma, Bulzoni, 1983.

Orlando, F. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

Ors, E. d' *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

Ors, E. d' *Oceanografia del tedio*, a cura di O. Macrí, Venezia, Arsenale Editrice, 1984.

Panofosky, E. *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls Royce*, a cura di I. Lavin, Milano, Electa, 1996.

Paz, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe*, Mexico, Fondo de la Cultura Economica, 1982.

Pelegrin, B. *Éthique et esthétique du baroque*, Arles, Actes Sud, 1985.

Pelegrin, B. *Baroque et Rebaroque*, in TEM, Texte en Main, Grenoble, 1989.

Pelegrin, B. *Figurations de l'infini: l'age baroque europeen*, Paris, Seuil, 2000.

Perniola, M. «Barocco e Espressionismo», in AA.VV, *L'espressionismo*, Roma, Newton Compton, 1981, pp.30-37.

Petrucciani M., *Il condizionale di Didone*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1985.

Portoghesi, P. (et alii), *Barocco e Liberty: lo specchio della metamorfosi*, Trento, Reverdito, 1986.

Praz, M. *Il giardino dei sensi: studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975.

Raimondi, E. *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978.

Raimondi, E., «Benjamin, Riegl e la filologia», in *Le pietre del sogno*, Bologna, Il mulino, 1985, pp.159-197.

Raimondi, E. *Il barocco moderno: C.E. Gadda e Roberto Longhi*, Bologna, CUSL, 1990.

Raimondi E., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano, 2004.

Raimondi, E. *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna, Il mulino, 1995.

Reyes A., *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927.

Ricoeur, P. *La metafora viva*, tr.it. G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1981.

Riegl, A. *Problemi di Stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, tr.it. di M. Pacor, Milano, Feltrinelli, 1963.

Riegl, A. *Arte tardo-romana*, trad., notizia critica e note di L. Collobi Raghianti, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1959.

Rinaldi, R., *Gadda*, Il Mulino, Bologna, 2010.

Rincón, C. *Mapas y Pliegues: ensayos de Cartografía cultural y de lectura del neobarocco*, Bogotá, Colcultura, 1996.

Rosales, L. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Trotta, 1997.

Roscioni G. C., *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1995.

Rousset, J., *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, tr. it. di L.Xella, Bologna, il Mulino, 1985.

Rousset, J., *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1975.

Routes de Baroque. La contribution du Baroque à la pensée et à l'Art Européens, Communications au colloque de Queluz (Portugal 9-11 novembre) réunies e publiés par Alain Roy et Isabel Tamen, Lisboa, S.E.C., 1990.

Sanguineti, E. *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.

Sarduy, S. *Barocco*, tr. it. di L. Magnani, Milano, Il Saggiatore, 1980.

Sarduy, S. *Obra Completa*, edición crítica, G. Guerrero y F. Wahl coordinadores, Madrid, ALLCA XX, 1999.

Scarpetta, G. *L'Artificio, estetica del XX secolo*, tr. it. di D. Bellomo, Milano, SuGarco, 1991.

Scarpetta, G. *L'impuro*, tr.it di S.Viviani, Milano, SugarCo, 1990,

Schumm, P. (eds.) *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998.

Semser, C. -Meuris, J. «Le dialogue neo-baroque», *Colóquio/Artes*, S.2, a.29, n° 75 (dez. 1987), pp.32-43.

Sena, Jorge de, «Maneirismo e Barroquismo na Poesia Portuguêsa dos séculos XVI e XVII», *Luso-Brazilian Review*, winter 1965, vol.II, N°2,

Sena, J. de, «Ensaio de uma tipologia literária», in *Diálecticas teóricas da Literatura*, Lisboa, Ed. 70, 1970.

Serres, M., *Le cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

Serres, M., *Le système de Leibniz*, tomo II, Paris, Grasset.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed., 1996.

Silva, Janice T. *América barroca. Tema e variações*, S.Paulo/Rio de Janeiro, Nova Fronteira/EDUSP, 1992.

Simone, F., *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968.

Spitzer, L., *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

Tafuri, M. *La sfera e il Labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.

Tapié, V. *Baroque et Classicisme*, Paris, Hachette, 1980.

Ungaretti G., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009.

Ungaretti, *Saggi e interventi* (a cura di M. Diacono e L. Rebay), Milano, Mondadori, 1997.

Varderi, A. *Severo Sarduy y Pedro Almodovar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Madrid, Pliegos, 1996.

Vattimo, G. *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

Vela, C., “*La verità sospetta* di Carlo Emilio Gadda” in Juan Ruiz de Alarcón, *La verità sospetta* (trad. di C. E. Gadda), Einaudi, Torino, 2003.

Venturi, R. *De l'ambiguité en architecture*, Paris, Bordas, 1976.

Weisbach, W. *El barroco: arte de la Contrareforma*, traducción y ensayo preliminar de E. Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1948.

Wellek, R. «Il concetto di barocco nella cultura letteraria», in *Concetti di Critica*, tr.it. di vari, Bologna, Boni, 1972.

Wellmer, A. *La dialettica moderno-postmoderno*, Milano Unicopli, 1987.

Wölfflin, H. *Rinascimento e barocco*, tr.it. tr.it. di L. Filippi, Firenze, Vallecchi, 1928.

Wölfflin, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, tr.it. di R. Paoli, Milano, Longanesi, 1984.

Wölfflin H., *Concetti fondamentali della critica d'arte*, Editori Associati, Milano, 1994.

Wright, Simonetta Chessa, *La poetica neobarocca in Italo Calvino*, Ravenna, Longo, 1998.