

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

L'epoca di Carlo Gesualdo e la nostra: manierismi e barocchismi nelle letterature della modernità

Carlo Gesualdo's era and our own: mannerism and baroque in the literatures of modernity

ALBERTO GRANESE

ABSTRACT

La Prolusione alla Summer School 2023 traccia un quadro complessivo dell'influenza che manierismi e barocchismi hanno esercitato sulle letterature, sulle arti e sulla musica europea dal XVI al XX secolo e di come l'Impressionismo e l'Espressionismo, attraverso le teorie estetiche e le pratiche artistiche tra Otto e Novecento, abbiano contribuito a identificarli e definirli.

The Prolusion to the 2023 Summer School traces an overall picture of the influence that mannerisms and baroqueisms have exerted on European literature, arts and music from the 16th to the 20th century and of how Impressionism and Expressionism, through aesthetic theories and artistic practices between the nineteenth and twentieth centuries, have contributed to identifying and defining them.

PAROLE CHIAVE: *Manierismo Barocco Impressionismo Espressionismo*

KEYWORDS: *Baroque Mannerism Impressionism Expressionism*

AUTORE

*Alberto Granese è professore ordinario "storico" di Letteratura italiana nell'Università del Studi di Salerno. Delle sue opere monografiche vanno almeno menzionate quelle pubblicate nell'ultimo decennio: *Rendere Dante "voce" a "voce". Studi sulla «Commedia» a confronto* (2024); *Pasolini. L'esercizio della ragione e del dovere* (2022); *La coscienza metaletteraria di Dante. Le rifrazioni strutturali della «Commedia»* (2021); *Orizzonti di lontani destini. Dai canti dell'Empireo di Dante alle inchieste civili di Sciascia* (2020); *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea* (2016); *Con pura passione. Dall'«itale glorie» di Foscolo all'«umile Italia» di Pasolini* (2015); *«Per guisa d'orizzonte che rischiarì». Florilegio degli scritti* (2015); *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico* (2010).*

algranese@unisa.it

I. Il Manierismo tra spiritualismo e antinaturalismo: l'esempio di Michelangelo

Il percorso storico, indicato dal titolo della Summer School 2023, volutamente à rebours, pone l'epoca moderna come base di partenza rispetto a quella tra tardo Cinquecento e primo decennio del Seicento in cui è vissuto Carlo Gesualdo (1566-1613), quando, con l'egemonia spagnola in Italia, erano da tempo finiti gli stabili equilibri del pieno Rinascimento, il Mediterraneo era diventato sempre meno il centro degli scambi economici e dei traffici commerciali, l'assolutismo monarchico dominava incontrastato anche con i tribunali dell'Inquisizione. In questa relazione di apertura vedremo, infatti, come proprio le culture moderne ne hanno saputo identificare e definire i caratteri salienti, riprendendoli in parte e rielaborandoli. Anche se il primo fenomenologo degli stili e il primo a usare il lemma "maniera" come sinonimo di stile fu Giorgio Vasari, in quanto chiarì le differenze stilistiche nel corso della storia dell'arte fino a quelle ritenute a lui contemporanee e ugualmente mosse da una vocazione antinaturalistica, il Manierismo è con un maggior grado di consapevolezza teorica una scoperta del nostro tempo.

Sono stati gli artisti e i teorici dell'impressionismo della seconda metà dell'Ottocento, del postimpressionismo e delle avanguardie storiche – espressionismo, futurismo, cubismo, cubofuturismo, surrealismo – dei primi decenni del Novecento, a identificare, rispetto al Rinascimento e al Barocco, nel tardo Cinquecento, in piena epoca controriformistica, e nel primo Seicento, questo nuovo mondo spirituale, a cui afferivano intellettuali appartenenti alle classi colte, aristocratiche, cosmopolite, caratterizzato da un'esperienza religiosa profonda e intima, insieme con un intellettualismo esasperato, che, rifiutando le forme classiche, tendeva a deformare, in modo onirico e spesso bizzarro, con acutezze e preziosismi, la rappresentazione della realtà.

Visto come un fenomeno analogo alla forma mentis vicina al tempo presente, il Manierismo viene considerato la prima corrente della modernità, basata sul principio stilistico che l'Arte non imita la Natura, ma la crea, e sul soggettivismo delle forme espressive. L'arte moderna è, quindi, vicina al naturalismo simbolico manierista: i grafismi parossistici e gli squisiti cromatismi del Pontorno, Beccafumi, Parmigianino, Tintoretto, El Greco, Bruegel sono gli antenati dell'arte contemporanea in chiave antinaturalistica, in quanto veramente impressionanti sono le consonanze tra quella stagione e gli esiti più intensi della Modernità. Caratteristiche salienti delle tendenze spiritualistiche che si affermano nel Manierismo, messe in luce da Max Dvořák, furono la fuga davanti a una immaginaria minaccia di caos, prodotta da una tormentata esperienza individuale, fondata anche sull'idea che l'Arte nasce dell'anima dell'artista in quanto partecipa della mente divina. Questa concezione

estetica è alla base, sul piano della realizzazione artistica concreta, della disintegrazione dell'unità spaziale del Rinascimento, della costruzione pittorica di figure reali in uno spazio irrazionale, di particolari veristici in una cornice fantastica, come in una visione onirica e surreale, in cui la costrizione delle regole, come teorizzava Giordano Bruno, era abolita.

Il Manierismo, rispetto al Barocco, è più vicino allo spirito del riformismo cattolico, nel suo aspetto non esteriore, stereotipo, conformistico, di propagandistica diffusione del Cattolicesimo, ma di approfondimento della Fede, rinnovamento religioso, nuovo misticismo, ansia di liberarsi dal peso della materia, desiderio struggente di redenzione, disprezzo del corpo, esperienza del soprannaturale, che trovava espressione nella pratica devozionale, comunicativa e coinvolgente, di fondatori di nuovi ordini religiosi e grandi figure di Santi, da Francesco Saverio a Filippo Neri, da Teresa d'Avila e Giovanni della Croce. Esempio paradigmatico è quello dell'ultimo periodo della produzione artistica di un genio di statura universale, Michelangelo Buonarroti, che, dopo l'intensa esperienza di rinnovamento spirituale vissuta con Vittoria Colonna, nell'affresco del Giudizio universale (1536-1541) realizzato nella Cappella Sistina crea uno scenario di smarrimento disperato, di rottura dell'armonia rinascimentale, con l'irrealtà di uno spazio discontinuo e l'assenza dell'illusione prospettica, mentre nella sua Pietà Rondanini scolpisce parvenze incorporee, quasi un trapasso dall'opera d'arte alla confessione in uno stato di estasi.

II. I grandi manieristi: Tasso, Cervantes, Shakespeare

Non va però dimenticato che l'altro aspetto del comportamento manieristico è l'ambiguità erotica, che arriverà fino alla decisione di coprire i nudi delle opere d'arte, spesso sintomo di un erotismo represso: emblema di una civiltà di contrasti, quando si arriverà agli interventi dell'Inquisizione e alle decisioni autoritarie post-tridentine che colpirono nel 1573 un artista di prestigio, come il Veronese. Per uno dei suoi maggiori studiosi, il grande psichiatra Ludwig Binswanger, il manierismo non è solo l'esibizione di una patologia psichica, ma è anche un modo di essere della condizione umana, per cui essere manierato o manierista non è solo un comportamento, ma è tutta la persona che vive in un certo modo: è un comportamento e anche un modo di vivere.

Né va dimenticato che nella letteratura manieristica, in cui il comico si mescola con il tragico, il sublime con il ridicolo, il capriccioso con il grottesco, il realismo dei particolari con l'irrealtà dell'insieme, il cavalleresco con il picaresco, le digressioni e le divagazioni con la discontinuità del tono narrativo, l'introduzione di sempre nuovi

episodi e lo sconfinamento dall'interno dell'opera al lettore, rientrano tre autori geniali, il primo, l'italiano, morto nel 1595, gli altri due, lo spagnolo e l'inglese, appena tre anni dopo Gesualdo, entrambi nell'aprile 1616: Tasso, Cervantes, Shakespeare, che, pur nella profonda loro diversità, umana, culturale e artistica, manifestano una serie importante di caratteri comuni. Tasso con le sue tecniche formali e stilistiche, spinte verso le locuzioni argute, la sua complessa religiosità, che egli stesso storicizzava in diversi momenti e gradi, attraverso la dolorosa eloquenza della sua autointerpretazione, e che ci appare non come conquista e fermezza, ma come contrasto e anelito, troverà, nell'ultimo periodo della sua vita, un nuovo rapporto con il sacro, con la dimensione religiosa, venendo meno la necessità di simulare un artificioso compromesso con la fede, ma acquistando un ruolo predominante una sua scelta coerente, motivata dall'aspirazione al trascendente, dall'ascesi all'Assoluto, espresse nelle forme liturgiche delle sue liriche spirituali, nelle angosciate preghiere delle rime sacre.

Cervantes, non tanto con la parodia della vita cavalleresca, per altro già fatta da Pulci e, con sottile ironia, da Ariosto, ma con il suo don Chisciotte rappresenta l'assenza di ogni rapporto tra il protagonista del romanzo e l'ambiente che lo circonda, per cui, nello scontro tra idealità e realtà, ogni azione è destinata al fallimento; una visione dualistica, questa, dove l'idea, inattuabile nella realtà, e la realtà, irriducibile all'idea, producono una diegesi umoristica, originalmente ripresa da Sterne e da Pirandello. Shakespeare, con la libertà e varietà nel trattare lo spazio nelle sue opere, forse poco rigorose sul piano della struttura e dell'illusione scenica, con l'uso eccessivo di metafore sovraccariche e di giochi di parole, l'accumulo delle antitesi, la predilezione, tipica dell'eufuismo, per lo strano e l'enigmatico, il bizzarro e il paradossale, trova il suo baricentro nella fatalità del conflitto, nell'impossibilità della sua soluzione, ma anche nella vittoria morale del personaggio soccombente, nel contrasto trasferito dall'azione all'animo del protagonista, del suo Amleto, l'immortale eroe "dialettico" del Mondo Moderno, espressione di un pessimismo individuale e insieme storico.

III. Dall'Impressionismo e dall'Espressionismo al Barocco

Nel graduale passaggio dal Manierismo al Barocco si colgono già le prime differenze, tra il primo, colto, raffinato, e il secondo, ricco di elementi emotivi, rivolto al popolare, proteso verso la propaganda cattolica, perché è nel Barocco che si attuano realmente lo spirito del Concilio di Trento e la diffusione del Cattolicesimo. Rispetto al Manierismo, severo, ascetico, lo stile barocco è sensuale, non intellettualistico e, in quanto tale, apporta un notevole contributo all'arte sacra, anche nei termini di un'assoluta ortodossia, dovuta all'intransigenza confessionale post-tridentina, tanto

che all'approfondimento è preferita la diffusione della Fede, alla deviazione ideologica si preferisce lo stereotipo, con l'inevitabile trasformazione della devozione in abitudine esteriore, la subordinazione dei fini religiosi ai politici, ma anche con manifestazioni di religiosità autentica, attraverso gli esercizi spirituali prescritti da Sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. L'arte di devozione allora, con i suoi simboli sacri, la croce, il teschio, l'estasi d'amore e di dolore, e i suoi temi, Annunciazione, Natività, Calvario, Ascensione, si differenzia nettamente da quella profana, ma, in tal modo, tende anche a schematizzarsi in forme di culto, in cui conta che la resa espressiva sia non perfetta, ma ortodossa e tale da diffondere il cattolicesimo ufficiale in tutte le classi sociali di una determinata comunità.

Ancora una volta è la sensibilità moderna a individuare, a livello estetico, le fondamentali caratteristiche formali e stilistiche del Barocco: sono gli artisti dell'impressionismo, Renoir, Manet, Degas, Monet, che, con il soggettivizzarsi della visione estetica, trasformando l'immagine da tattile a visiva, spostando l'attenzione dall'essere all'apparire, all'elemento transitorio dell'illusione ottica, influenzano le note tesi di Heinrich Wölfflin (insieme con Alois Riegl, l'altro pioniere della storia dell'arte) sulla differenza tra l'arte del Rinascimento e quella del Barocco. Attraverso l'assimilazione all'Impressionismo viene colta l'origine del Barocco e, viceversa, nel Barocco l'inizio dell'Impressionismo. Su questa base, nelle categorie indicate da Wölfflin, tra Rinascimento e Barocco si fronteggiano, rispettivamente, il lineare e il pittorico, la superficie e la profondità, la forma chiusa e la forma aperta, la chiarezza assoluta e la chiarezza relativa, perché, appunto, nel Barocco la forma plastica si dissolve nella pittorica, nel fluttuante, nel mosso, inafferrabile, nell'aerea cancellazione dei limiti per dare l'idea dello sconfinato, dell'infinito, del dinamico, l'oggetto statico dà l'impressione di essere in divenire, mentre la dissoluzione della forma implica una riduzione delle proporzioni e un particolare sensualismo soggettivo.

L'impressione di forme artistiche libere, aperte, non in equilibrio e non simmetriche, ottiene l'unico effetto di un colore solo dominante in pittura, di una sola curva essenziale nella scultura, della voce dominante del solista in musica, di ordini giganti in architettura. In tal senso, emblematico è il «Baldacchino», realizzato (1635) nella Basilica di San Pietro in Roma dal più grande artista del Barocco, Gian Lorenzo Bernini, che, pur essendo costruito in bronzo dorato e con metalli vari, come una colossale scultura-architettura, sembra essere dotato, per chi l'osserva, di un'insospettabile leggerezza, quasi di immaterialità. Le tecniche poetiche, ispirate da Giambattista Marino, propongono liriche in chiave concettosa, con espressioni ingegnose e argute, locuzioni artificiose al di fuori del verosimile, anche se le direzioni e scelte estetiche vengono impartite spesso dalle Accademie, da mecenati e committenti, in realtà geografiche diverse e con tendenze artistiche divergenti, come quelle delle Corti italiane, in particolare della papale di Roma, e delle città borghesi dell'Europa

del Nord, soprattutto olandesi e protestanti. Questo spiega anche manifestazioni che fuoriescono dal fenomeno barocco, come il classicismo francese della seconda metà del secolo decimosettimo, e la corrente veristica in cui si potrebbe fare rientrare Caravaggio.

Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del secolo scorso, sono le esperienze artistiche del postimpressionismo, da Cézanne a Van Gogh, e soprattutto dell'espressionismo tedesco a indirizzare gli studi di Walter Benjamin sulla drammaturgia barocca, anticlassicista e cerebrale, sul «Trauerspiel», il lutto barocco, sulla melancolia, sul ricorso all'allegoria moderna, in cui si colgono tensioni spirituali, affinità stilistiche, principi ispiratori dell'arte contemporanea, prese di posizione delle avventure estetiche dell'avanguardia europea nella contestazione dell'armonia formale. Ed è, quindi, à rebours, dal Novecento al Barocco, dalla sensibilità moderna che il percorso porta al Seicento.

IV. Neobarocco e Postmoderno tra filosofia e letteratura

Il Seicento non è solo il secolo del dominio della metafora, teorizzata in Italia da Emanuele Tesauro, della subordinazione del testo alla musica, della locuzione artificiosa, ma è anche la strepitosa epoca del recupero della geniale intuizione eliocentrica di Copernico: prima, quasi alle soglie del secolo, dell'idea dell'infinità dei mondi di Giordano Bruno, poi, della rivoluzione scientifica di Galilei e di Newton: una visione cosmocentrica, un nuovo orgoglio di essere in grado di intendere la vastità dell'universo, calcolandone le leggi, una coscienza non più antropocentrica ma cosmica, un brivido metafisico nel silenzio eterno degli spazi infiniti, il respiro dell'immenso che si avverte nei pensieri di Pascal; ancora una volta, anche in questo, una singolare affinità con la nostra epoca, che dall'infinito di Leopardi trova i suoi centri gravitazionali intorno alla teoria della relatività di Albert Einstein e alla rivelazione dell'Inconscio di Sigmund Freud.

Per tale ragione, si susseguono studi di approfondimento del fenomeno barocco, dalla chiave storicistica di Benedetto Croce alla metastorica di Eugenio d'Ors, alla fenomenologica di Luciano Anceschi, fino ai diversi approcci di Ezio Rimondi e Carlo Ossola e ad altri contributi declinati in senso neobarocco. Si ottiene, pertanto, il Barocco nella Modernità o ancora la Modernità del Barocco; nel clima di angoscia del Seicento l'autore del Novecento può trovare un precedente: la poetica della "meraviglia" non viene più considerata negativa come un mero artificio; l'idea della caducità, della catastrofe fa del Barocco il paradigma del Moderno. In tale prospettiva, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, finisce per incontrare la Postmodernità, che in Jean-François Lyotard assume la "condizione" di crisi, disincanto, in-

credulità rispetto ai grandi ideali delle metanarrazioni, che vorrebbero dare un significato all'esistenza e a un'età che, pur essendo caratterizzata dall'incertezza, è comunque creativa. Il postmoderno non va inteso come posteriore al moderno, ma indica un diverso modo di rapportarsi al moderno e quindi non è né antimoderno, né ultramoderno ed è applicato a diversi settori culturali, che dal pensiero "liquido" di Zygmunt Bauman, intorno alla perdita di punti saldi, va a quello "debole" di Gianni Vattimo, che collega postmodernismo e scenario multimediale, mentre, se, per Jürgen Habermas, la postmodernità è antimodernità e, dunque, i postmodernisti sono dei conservatori, per Jean Baudrillard, il principio del "reale" si trova in cortocircuito con l'intercambiabilità dei segni, in quanto gli atti comunicativi e semantici sono dominati dai media elettronici e dalle tecnologie digitali.

In letteratura, già Gabriele d'Annunzio, vicino alla sensibilità di Giambattista Marino, con la sua produzione poetica e narrativa intesa come concerto sinfonico, promuove una nuova esperienza sensoriale e veicola il Barocco nel Novecento, anticipando il neogongorismo di Giuseppe Ungaretti, la cui visione della storia come decadenza, come eterna caducità, lo avvicina a un profondo indagatore della fenomenologia barocca, Walter Benjamin, con il suo culto delle rovine, del frammento, dell'effimero, che ricorda, secondo Irene Baccarini, l'horror vacui di molti poeti del Seicento. Ancora da Benjamin, sicuramente il più grande intellettuale europeo del secolo Ventesimo, dal suo concetto di allegoria, prende spunto, attraverso la mediazione di Gilles Deleuze, i contributi di Roland Barthes e i suoi studi su Gottfried Leibniz, Carlo Emilio Gadda, attento a penetrare e comprendere il barocco e le sue diverse manifestazioni, traducendo opere del Seicento spagnolo, riscritte e rielaborate nel suo linguaggio neobarocco, rappresentando il mondo, nel proprio stile mescolato di tragico e grottesco, come un garbuglio, o groviglio, o gomitolo, senza attenuarne la complessità inestricabile, la presenza simultanea di elementi eterogenei nella determinazione degli eventi. Della musica strumentale pura di Johann Sebastian Bach, come ha acutamente osservato Guido Barbieri, subisce il fascino Pier Paolo Pasolini, ne sente la lotta tra "Carne" e "Cielo", ne avverte le sorprendenti tonalità barocche, sensuali e religiose insieme, pervase da una spiritualità indissolubile dalla seduzione, mentre nelle sue riflessioni riscopre, seguendo un metodo analogico e leggendo Friedrich Nietzsche, a sua volta e in una prima fase del suo pensiero, influenzato da Arthur Schopenhauer, l'origine metafisica della musica, in quanto non rappresenta l'apparenza, ma immediatamente l'immagine della "cosa in sé", per cui, in poesia, per la parola l'atto di essere sottomessa alla musica equivale a esserlo all'essenza metafisica dell'ispirazione lirica. Proprio a partire da questi casi esemplari si può in conclusione giungere a un paradigma: di una figura tutta calata tra Manierismo e Barocco, quale fu Carlo Gesualdo – nel cui nome si svolge la Sum-

mer School, ancora una volta organizzata da Calo Santoli –, è sempre attratta la Modernità, se due grandi artisti del nostro tempo, un musicista, Igor Stravinskij, e un regista, Werner Herzog, ne hanno sentito nelle loro opere il fascino inquietante.