Il Seicento:

un secolo da riscoprire

a cura di Anna Maria Larcher

Comune di Diano Marina
Biblioteca *A. S. Novaro*

Incontri in Biblioteca

Il Seicento:

un secolo da riscoprire

a cura di Anna Maria Larcher

con la collaborazione del personale della Biblioteca civica A.S. Novaro

Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Presentazione

Anche quest'anno la professoressa Anna Maria Larcher, in collaborazione con la Biblioteca civica, propone ai cittadini di Diano Marina ed ai turisti una serie di conferenze culturali che stanno conquistando un pubblico attento ed affezionato.
Dopo gli incontri dedicati nel 2012 alla Divina Commedia, della quale la relatrice aveva offerto una interpretazione attualizzata ed accessibile anche ai lettori moderni, viene ora proposta una rilettura dell'età barocca nei sui molteplici aspetti politici e culturali. Sul Seicento, a lungo svalutato da critici e storici, pesa soprattutto il pregiudizio che Manzoni e De Sanctis hanno alimentato in generazioni intere di studenti l'idea di un secolo negativo in ogni suo aspetto e quasi da cancellare, senza approfondirne la conoscenza. Si tratta in realtà di un'idea preconcetta, figlia di un certo spirito risorgimentale poco incline a giudicare benevolmente un paese ancora organizzato in molteplici realtà indipendenti, orgogliose della propria autonomia e delle proprie peculiarità che ne connotavano i caratteri ben più di un'astratta idea di nazione unitaria. Ed è proprio esplorando questo mondo, solo apparentemente lontano dal nostro, che possiamo riscoprire valori che potrebbero positivamente rivivere anche oggi, allontanandoci da facili omologazioni culturali. Un esempio per tutti è quello offerto dalla nascita delle Accademie, vere protagoniste della vita culturale di allora, nelle quali prendeva l'avvio il rinnovamento delle scienze e delle lettere e dove i dotti potevano trovare occasione di confronto per le loro tesi, all'ombra della munificenza di principi e signori locali attenti al benessere dei loro sudditi assai più di remoti e aleatori poteri centrali. Molto vi sarebbe quindi da dire e da scrivere per rivalutare finalmente questo secolo, troppo a lungo vittima del malanimo di intellettuali di parte, ma lascio come sempre la parola alla relatrice, con la certezza di avere offerto ancora una volta a tutti l'occasione di arricchire il proprio bagaglio culturale in un'atmosfera serena e coinvolgente

Il Sindaco
On. Giacomo Chiappori

La nascita del moderno

Perché il Seicento? Perchè è un secolo che gode di una cattiva fama, che non merita. Perché è un secolo strano e ambiguo che nelle scuole italiane, diversamente dalle quelle francesi, inglesi o spagnole, è un po' snobbato e liquidato in poche pagine come un periodo di crisi e di decadenza, schiacciato, com'è, tra il '500 che ha visto gli splendori del Rinascimento e il '700, il secolo dei Lumi e che, pertanto, vale la pena di riscoprire.

A livello di percezione comune il Seicento è il secolo dei Promessi Sposi, il romanzo in cui Manzoni descrive con grande attenzione un'Italia dominata dalla prepotenza spagnola, segnata da una profonda crisi economica e caratterizzata da violenze, prevaricazioni, saccheggi, cui si aggiungono una grave carestia e, non ultima, la peste che decimò la popolazione.

Nicolas de Largillière: *Ritratto di Fontenelle*

Eppure in questo secolo, tanto sottovalutato, sul piano culturale in senso lato, che sembra rappresentare soprattutto in Italia l'esaurirsi di quella stagione rinascimentale che continuerà, invece, il suo cammino nell'Inghilterra elisabettiana, in Francia alla corte del re Sole e nel cosiddetto Siglo de Oro spagnolo, mentre sulla scena politica si continua ad assistere alla recita di un copione che risale al passato, intessuto di scontri dinastici e religiosi, la nostra attenzione non si è abbastanza concentrata sul fatto che proprio in questo secolo sta nascendo la modernità.

Ne è prova la *Querelle des anciens e des modernes*, sorta in Francia, in cui ci si chiede, per la prima volta, sia pure ancora in forma dubitativa, se gli antichi devono ancora, sempre e comunque essere presi a modello o se i moderni non abbiano piuttosto il diritto di sentirsi migliori e soprattutto contemporanei al loro tempo.

Si tratta di un punto nodale nella storia delle idee e quando il "modernista" Fontanelle con una felice immagine sostiene che i moderni, anche se nani, possono salire sulle spalle degli antichi, ammesso che siano stati giganti, usufruire quindi della loro esperienza e vedere più lontano, nasce l'acquisizione dell'idea di progresso perché, comunque, dal confronto passato-presente, vince il presente.

Tuttavia, e mi ripeto, noi nel pensare al Seicento siamo fortemente condizionati dalla suggestione dell'opera manzoniana che, peraltro, è confortata da un giudizio drastico e apparentemente inappellabile come quello del De Sanctis.

De Sanctis che visse durante il Risorgimento, muove da un sostanziale riflessione di tipo etico e civile nei confronti di un'Italia che, in quel secolo, ha perso la sua libertà e si ritrova sotto una dominazione straniera, in pieno clima di Controriforma: *Il clima della società* – scrive – *era l'ozio dello spirito che si celava sotto forme pompose, teatrali e spagnoleggianti. La Controriforma aveva spento ogni possibilità di pensare liberamente, sospettosa di ogni novità e di nuove eresie, seminava per l' Italia la paura del peccato. E così mentre il Rinascimento aveva valorizzato al massimo le potenziali capacità dell'uomo nella sua vita terrena e stava dando i*

suoi frutti in Europa, l'Italia languisce estranea a quel grande mutamento da cui nascevano le giovani grandi nazioni europee, tagliata fuori dal mondo moderno, più simile ad un museo che ad una società di uomini vivi.

Tutto vero? In gran parte si: per l'Italia il Seicento è stato certamente un periodo molto difficile, soprattutto se lo si confronta con il secolo precedente, che coincide con l'età rinascimentale, l'età delle Signorie.

Il classicismo rinascimentale, infatti, non era stato solo la realizzazione di un programma letterario e artistico, ma l'espressione di una concezione di vita, di una serie di norme di comportamento sociale: ne sono esempio *Il Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, oppure gli *Asolani* del Bembo in cui disquisisce dell'amore platonico: norme che trovavano la loro giustificazione nella vita di corte, di cui esprimevano le aspirazioni e le idealità.

Nel Seicento questa società non esisteva più. Nessun Alfonso di Aragona, nessun Lorenzo dei Medici, nessun Duca di Urbino, di Mantova o Ferrara, nessun Leone X tra i vari Papi e cardinali che pur continuavano ad accogliere presso di sé artisti e letterati. La società del Seicento ci appare assai diversa da quella del secolo precedente e non deve stupire se il gusto e anche la sensibilità delle nuove generazioni si esprime, se non proprio in antitesi , in un modo diverso dallo spirito del Rinascimento.

Paolo Veronese: *La battaglia di Lepanto*

Se vogliamo riscoprire il Seicento per valutarlo nella sua complessità e nelle sue più precise connotazioni, dobbiamo muovere da una prospettiva più ampia, prendendo in considerazione, da una parte, lo sviluppo di tutta la cultura europea, non solo letteraria e artistica, ma anche filosofica, geografica, economica e soprattutto scientifica, dall'altra di tutte le novità che non solo sul piano fisico, ma anche su quello mentale e psicologico stanno a significare la modernità che avanza.

Solo allora il '600 finisce per apparire sotto una luce diversa.

Si tratta di un secolo importante perché, nel bene e nel male, è il momento in cui nasce una nuova concezione del mondo non solo dal punto di vista politico, geografico e cosmologico, ma muta anche il modo in cui l'uomo percepisce se stesso in rapporto con l'universo.

Sono molti i fattori che contribuiscono a tale cambiamento. Intanto in questo secolo nascono le attuali grandi nazioni europee.

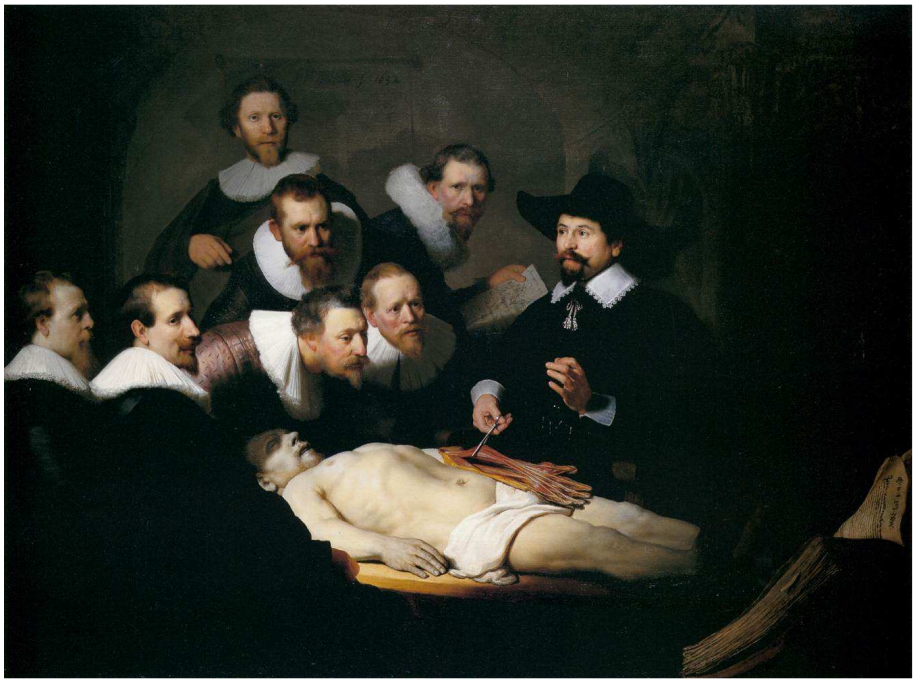
La nuova geografia del potere, intanto, e della conseguente grande architettura volta a magnificarlo, crea una nuova mappa rispetto a quella del secolo precedente.

Mentre in Italia solo Roma aumenta il suo ruolo non come capitale dello Stato italiano, bensì della Chiesa cattolica in piena Controriforma e perdono importanza, come abbiamo detto, Firenze, Mantova, Ferrara, Milano e Napoli assistiamo al sorgere, come centri culturali, Parigi, Londra, Madrid, Amsterdam e Praga, mentre si affacciano alla ribalta Vienna e Berlino.

Non è un caso che a svilupparsi siano le capitali delle nazioni che si affacciano sull'Atlantico, divenuto dopo la scoperta di tutto il continente americano, il vero centro del commercio

mondiale attraverso il quale affluiscono nei paesi europei ingenti quantità d'oro e di argento, mentre il Mediterraneo, nonostante la vittoria della flotta cristiana contro i Turchi Ottomani a Lepanto nel 1575, vede ridotto l'incontrastato ruolo che aveva mantenuto per secoli.
L'oro e l'argento che provengono con i grandi galeoni che attraversano l'Atlantico dalle Americhe insieme ai proventi dai commerci con paesi sino ad allora difficilmente raggiungibili come l'India, la Cina e il Giappone, portano inevitabili conseguenze nella vita europea e nei suoi costumi.
Mutano molte nostre consuetudini con la scoperta di nuovi sapori e nuovi cibi, come le patate i pomodori, il cioccolato e il caffè, il tabacco, di nuovi animali, di nuove suppellettili, ma il grande cambiamento di vita nel nostro continente nasce dall'enorme flusso di oro e di argento che porta inevitabilmente con sé l'aumento dei prezzi, l'inflazione, quindi grandi accumuli di ricchezza che finiscono nelle mani di pochi, cui fa riscontro la grande povertà dei molti, per non parlare della denutrizione, del calo demografico e della peste.
E' un secolo pieno di contraddizioni, quindi, di nuovi centri di potere, di grandi signori, che ostentano un gran disprezzo del denaro, ma anche di briganti, di avventurieri, di corsari e bucanieri che cercano di impossessarsene.
I paesi che vivevano di commercio sul Mediterraneo, l'Italia in particolare, risentono di questo nuovo stato di cose.
Pensiamo a Venezia e a Genova, da secoli padrone dei commerci sul mare, che sono incapaci di reggere la concorrenza con i paesi sull'Atlantico: Venezia riduce notevolmente la sua vocazione marinara e sposta i suoi interessi in terraferma fino al Friuli e, a occidente, fino al territorio bergamasco dove i ricchi signori incominciano a vivere di rendita sulle loro terre. Ne sono testimoni le grandi e belle ville secentesche, ancora di scuola palladiana.
I Genovesi, invece, che non avevano alle spalle grandi estensioni in pianura, bensì l'Appennino, si muovono in altra direzione: spostano i loro interessi dal settore commerciale a quello bancario e finanziario e inventano la moderna arte della finanza diventando i migliori esperti del settore in Europa.
Non è un caso se il Seicento è definito il *secolo d'oro* non di Genova, ma dei genovesi. In questo periodo le loro banche raggiungono un volume d'affari che supera , da solo, quello di tutte le banche europee messe insieme. Diventano i banchieri ufficiali dei sovrani spagnoli a cui forniscono prestiti mensili per pagare le spese militari durante le guerre che in quel periodo insanguinarono l'Europa, imponendo alti tassi e facendosi pagare lautamente i servizi e speculando sui cambi.
La ricca committenza privata, che portò a Genova pittori e architetti di prestigio, ha lasciato una grande testimonianza di splendidi palazzi, di grandi opere d'arte con cui la borghesia imprenditoriale genovese celebrava se stessa.
Sappiamo, infatti, che verso la fine del secolo il filosofo inglese John Locke , nel disapprovare la nuova moda che spingeva i giovani delle famiglie aristocratiche a viaggiare, per puro piacere, attraverso l'Europa toccando, obbligatoriamente, Parigi, Firenze, Roma, ma anche Genova e Napoli, metteva in risalto i pericoli di ogni genere che si potevano incontrare in Italia, senza prevedere la portata culturale, il movimento degli artisti, di idee, di opere d'arte che avrebbe suscitato, quello che sarà chiamato nei secoli successivi il *Grand Tour*.
Un secolo quindi di grandi trasformazioni sociali e perfino la Chiesa, restia ai mutamenti e tutta protesa a difendere l'autorità della tradizione e a combattere, dopo il Concilio di Trento, qualunque forma di contestazione interna in materia di fede, avverte istanza di riforme e dopo la riforma del calendario che portò la sostituzione del calendario giuliano con il gregoriano, tuttora in uso, apre scuole, ospizi, ospedali, oratori per la gioventù, mentre sorgono nuovi ordini religiosi e nuove confraternite soprattutto per il riscatto dei prigionieri dei pirati barbareschi che erano diventati un grosso pericolo nel Mediterraneo.
Sempre in tema di modernità nel Seicento abbiamo una grande diffusione della carta stampata. Cominciano a circolare i libri, e insieme ai libri, il libero pensiero che si sviluppa, divulgando e

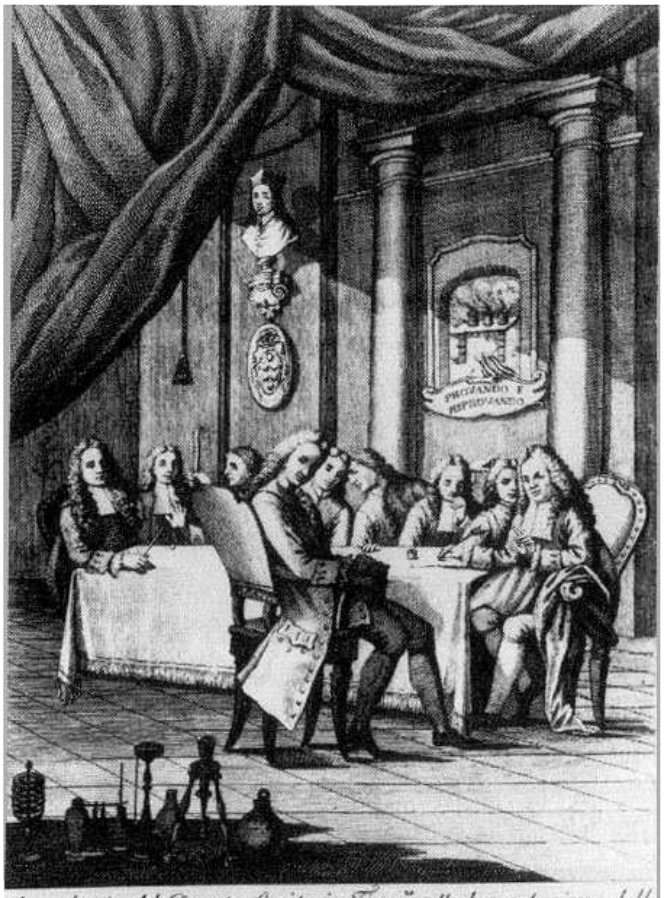
rendendo accessibili in tutta Europa gli aspetti più clamorosi delle scoperte geografiche e scientifiche in atto. Ma non basta.
Insomma assistiamo in questo secolo, che è soprattutto conosciuto come il secolo dell'Inquisizione, dell'elenco dei libri proibiti, della caccia alle streghe, anche ad una formidabile svolta culturale.
Perché proprio in questo consiste la novità, la modernità del secolo che stiamo esaminando: una vera e propria rivoluzione, che apre i confini del pensiero, in ogni settore, ma soprattutto allo sviluppo della scienza moderna basata sul metodo sperimentale.
Tale conquista nasce da un lungo travaglio, già iniziato nel secolo precedente quando la scienza incomincia, separandosi dalla filosofia e soprattutto dalla teologia, a trovare vie proprie nel perseguimento dei suoi fini e a raggiungere finalmente la sua piena autonomia. Nasce con l'affermazione del valore dell'individuo che incomincia a sentirsi artefice del proprio destino, nasce con Martin Lutero che mette in discussione il primato del Papa e afferma il primato della fede sulla dottrina.
In una società fino ad allora statica e fortemente dominata da certezze assolute, la nascita della scienza come disciplina autonoma, che porta con sé un impetuoso vento di novità.
Propone nel suo sviluppo al di fuori della teologia e della filosofia, nuove teorie che si basano, sull'osservazione del reale, sulla ripetitività dei fenomeni, su dimostrazioni matematiche; il che significa che la scienza può e deve trovare solo in sé stessa, nella propria attività e nei propri risultati, la sua giustificazione. Ma soprattutto la convinzione che non esiste una verità assoluta, scoperta una volta per tutte.
È Galileo, figura preminente nella cultura scientifica italiana del Seicento che rivendica la libertà e la dignità della ricerca affermando che unica guida all'uomo deve essere il metodo sperimentale, che è la ragione la sola guida all'esperienza, di cui controlla i risultati sino a scoprire la causa dei fenomeni. E non si limita ad affermare queste tesi in scritti di carattere accademico e di scarsa circolazione, ma convinto di rappresentare una cultura nuova si sente in dovere di dare la massima diffusione alle sue opere, trattati scientifici e letterari in italiano (e non più in latino), che egli scrive rivolgendosi a tutte le persone colte, e non solo alla cultura ufficiale.


Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *La lezione di anatomia*

Contemporaneamente le indagini anatomiche, iniziate da Leonardo, aprono la strada a nuove e importanti conquiste in campo medico. Nel 1615 l'inglese Harwey scopre il sistema della circolazione del sangue, mentre l'italiano Malpighi attraverso un primo rudimentale microscopio osserva l'esistenza di presenza di microbi e di spermatozoi, aprendo una discussione inedita sull'origine della vita.
Non dimentichiamo, fra gli allievi di Galileo Galilei, Evangelista Torricelli, grande matematico e inventore del Barometro.

Questo nuovo, rivoluzionario tipo di ricerca, che si giova di un altrettanto grande sviluppo di materiale tecnico utile alla sperimentazione, si svolge, piuttosto che nelle Università, nelle Accademie che sono nuovi centri di cultura, dove circola il sapere e si vogliono rendere stabili e fecondi i rapporti tra *la cultura dei meccanici e dei tecnici e quella dei teorici e degli scienziati*. E ancora *comunicare divulgare ad un pubblico più ampio possibile o risultati delle ricerche e degli esperimenti*. Scopo delle Accademie era quindi quello di aprirsi agli studiosi di ogni paese che si incontravano per discutere le loro scoperte e mettere a disposizione le loro ricerche e redigere *resoconti fedeli di tutte le opere della natura e di redigerli attraverso un linguaggio scarno e naturale.*

Tutte queste sono le motivazioni espresse dal principe Federico Cesi, signore di Acquasparta nel programma costitutivo dell'Accademia dei Lincei, da lui fondata a Roma nel 1603, mentre a Londra nel 1645 nasce, voluta da un gruppo di aderenti alla nuova filosofia sperimentale, la Royal Society of London il cui motto era *Nullius in Verba*, il che significa che non bisogna giurare sulle parole di nessuno, in quanto la scienza non trova il suo fondamento nell'autorità di un qualche singolo pensatore, ma solo nelle prove dei fatti. E ancora a Firenze per volontà di Leopoldo dei Medici nel 1657 viene fondata l'Accademia del Cimento che ha per motto *Provando e Riprovando*, mentre in Francia nel 1666 per interessamento del ministro Colbert viene costituita durante il regno di Luigi XIV l'Academie Royale des Sciences.



Accademia del Cimento fiorita in Firen.e sotto la protezione della Real Casa dei Medici nel Secolo XVII.

Come i confini geografici della terra sono stati dilatati dalle scoperte geografiche, come il microscopio ha rivelato l'infinita complessità della vita che pulsa intorno a noi, così gli studi di Copernico prima, di Keplero e di Galileo poi, con il cannocchiale, hanno allargato all'infinito i confini dell'Universo celeste.

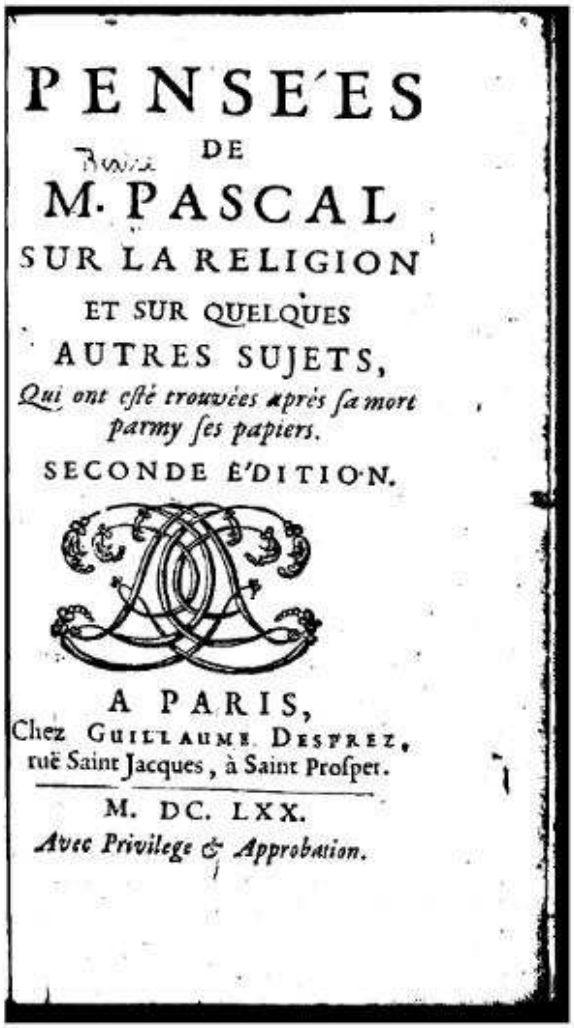
Non dimentichiamo che le nuove scoperte geografiche, avvenute seguendo rotte marittime sconosciute, avevano acuito l'esigenza di nuove strumentazioni per osservare la volta del cielo e avevano sviluppato un grande interesse verso quegli studi astronomici che mettono in crisi la concezione geocentrica dell'universo.

Tale teoria, che risaliva ai Greci, assorbita e fatta propria dalla filosofia medioevale e dalla Chiesa, era diventata anche simbolo e specchio della società feudale e portava alla giustificazione di una struttura religiosa e di una struttura politica assolutamente gerarchica.

Ed è per questo motivo che le scoperte di Galileo furono fortemente osteggiate dalla Chiesa e addirittura condannate arrivando a costringere il nostro scienziato al silenzio, all'abiura, alla ritrattazione di tutte le sue scoperte e i suoi studi. Il nuovo pensiero colpiva, infatti, consuetudini e convinzioni inveterate, finiva per distruggere la tradizione scolastica, metteva in discussione un patrimonio di certezze che duravano da secoli e modificava non solo singoli dati della conoscenza, ma la visione tutta del mondo.

Il Seicento è dunque il secolo di Galileo, ma anche di Cartesio, di Newton, che con i loro studi influiranno non poco sulla cultura europea, fondando la scienza moderna aprendola alla

Modernità, non senza difficoltà, diffidenza, addirittura persecuzioni. E' nota a tutti la condanna di Galileo da parte dell'Inquisizione e la persecuzione, da parte dei Gesuiti, di Cartesio che dovette lasciare la Francia e fuggire in Olanda.
Alle rigide categorie aristoteliche si viene infatti sostituendo un nuovo metodo conoscitivo, una sorta di pluralismo culturale, un fiume impetuoso di idee che non si può arrestare.
Si passa cioè da una fiduciosa concezione di armonia cosmica, ad uno stupore ed ad un ansia conoscitiva che portano ad una nuova visione del cosmo in cui la terra e l'uomo diventano elementi trascurabili.
Non esistono più gli antichi punti di riferimento. Cadono molte delle certezze nei confronti della posizione della Chiesa, dell'Impero, dell'Universo, di Dio.
La cultura occidentale statica e ancora fortemente dominata dalla Scolastica, viene scalzata da un mondo intellettuale ricco di contrasti, pronto a revocare, a mettere in dubbio lo stesso principio d'autorità. Per cui se da un lato l'uomo del Seicento è pervaso da un grande senso di fiducia in sé stesso, nella propria ragione e da uno sconfinato orgoglio intellettuale: *l'uomo non è che una canna , la più debole e fragile canna dell'universo, ma è una canna che pensa,* come scrive Pascal nei suoi *Pensieri*, tuttavia l'uomo del seicento, per la prima volta percepisce , con un tremito di paura, il senso dell' infinito. Proteso alla ricerca di una nuova sintesi di pensiero, più aumentano le sue conoscenze, più aumenta la sua insicurezza. E prova anche come scrive sempre Pascal un *brivido metafisico, che nasce dall'angoscia di fronte al silenzio degli spazi infinit*i.


PENSE'ES
DE
M. PASCAL
SUR LA RELIGION
ET SUR QUELQUES
AUTRES SUJETS,
Qui ont esté trouvées après sa mort parmy ses papiers.
SECONDE E'DITION.
A PARIS,
Chez GUILLAUME DESPREZ,
ruë Saint Jacques, à Saint Prosper.
M. DC. LXX.
Avec Privilege & Approbation.

L'affermazione della superiorità dei moderni sugli antichi non è altro che la coscienza del possesso di una nuova coscienza del reale non più avvertito nelle semplici dimensioni del passato. Ma contemporaneamente la scoperta della terra non più ferma e immobile al centro dell'universo, mette in discussione la posizione dell'uomo, che secondo una concezione provvidenzialistica dell'esistenza doveva essere centro e fine della creazione.
Se la terra non è più al centro del progetto creativo di Dio, quale è il destino dell'uomo? Se non esistono i cieli ruotanti intorno alla terra oltre i quali sta l'Empireo, dove sta Dio? Tanti interrogativi, tante certezze perdute.
Il vecchio concetto di spazio finito viene, infatti, distrutto a favore di uno spazio infinito in cui l'uomo si trova ad essere il grande esploratore dell'Universo, ma anche a subirne la vastità, il che crea nel profondo del suo animo un senso di smarrimento.
L' uomo del Seicento scopre, infatti, di essere un punto insignificante su un piccolo pianeta in un mondo infinito, privo di centro e di confini mentre, nell'esperienza quotidiana avverte che i suoi sensi possono ingannare: il che provoca ulteriore sgomento.
La terra che non è immobile come sembra, ma in perenne rotazione, il sorgere e il tramontare del sole, il ruotare delle costellazioni, tutto è un'illusione.
In pratica non sono più i sensi, ma l'intelletto la chiave di volta per accedere alla conoscenza del

Vero. Eppure, dalla stessa consapevolezza che la percezione dei sensi è ingannevole, nasce la scoperta che tale inganno è, però, fonte di forti emozioni e di *diletto*. E' in questa direzione che si volge l'artista del Seicento: nella scoperta cioè che i sensi e le sensazioni sono capaci di creare un nuovo tipo di piacere raggiungibile attraverso lo stupore e la meraviglia.
In questo senso i *moderni* si sentono diversi, in un certo senso migliori dagli antichi per la nuova acquisita consapevolezza di essere approdati a nuove conoscenze, ma anche di aver raggiunto una sensibilità nuova, sia pure ingannevole, ma capace di stupire e di produrre piaceri inattesi .
Mentre la grande nostra tradizione classicista del secolo precedente sia in letteratura che nelle arti figurative si diffonde in Europa e trova spazio e grande accoglienza nel potere delle corti, soprattutto nell'Inghilterra Elisabettiana, nella Francia del Re Sole, nel *Siglo de Oro* spagnolo, in Italia la letteratura sembra rappresentata esclusivamente da opere di scrittori cosiddetti minori, se li si confronta con i grandi del Rinascimento, eppure essi sono i rappresentanti di una nuova sensibilità di cui voglio dare un esempio proponendo il confronto fra alcuni versi dell'Ariosto che operò alla corte degli Estensi e altri, simili per contenuto del Tasso, vissuto cinquanta anni più tardi, e morto alle soglie del nuovo secolo, in cui sarà molto letto e amato, nella cui opera già si avvertono segnali di un gusto che sta cambiando.
Nel primo canto dell'*Orlando Furioso* (I 42-43), Sacripante, rude guerriero saraceno, come tanti innamorato di Angelica, teme di averla perduta. Si abbandona alla triste constatazione che la verginella, come la rosa, si conserva "sicura" sulla nativa spina solo per poco tempo, fino a quando, rimossa dal suo stelo, come ogni essere naturale, perde ogni bellezza e attrattiva.

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.
Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.

Nella *Gerusalemme liberata* (XVI, 14-15) l'amore è insieme sublimato, non ancora mistico, ma già sensuale. L'immagine della rosa, pur richiamando quasi testualmente ai precedenti umanistici, esprime una visione più sofferta, una sensualità più viva. Afferma il senso della vanità della vita e della fuggevolezza del piacere che va goduto non gioiosamente e serenamente come un dato di natura, ma proprio in quanto effimero. Siamo nel giardino di Armida la maga, fonte di voluttà in contrapposizione alla Gerusalemme centro del dovere eroico, La natura è meravigliosa, propria di un luogo incantato. Molti uccelli, tra cui un pappagallo, creatura strana e meravigliosa inizia a cantare, mentre le altre creature e i venti tacciono per ascoltarlo.

G. B. Tiepolo: *Rinaldo nel giardino di Armida*

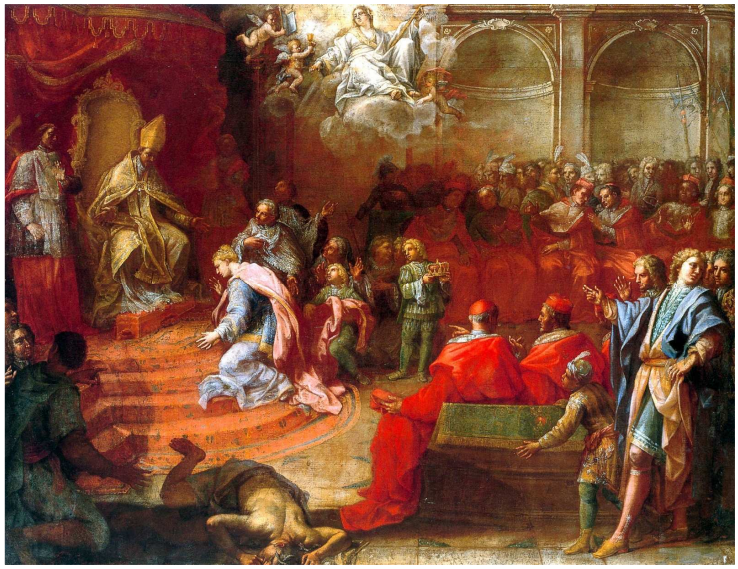
Deh mira, egli cantò spuntar la rosa
dal verde suo, modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.
Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in sul mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando.

Il Barocco, quindi, non si pone in alternativa al classicismo rinascimentale ma lo rielabora, modellandolo secondo la nuova sensibilità del secolo.

Il Barocco e la Roma della Controriforma

Il discorso sul Barocco non è semplice, anche perché il Seicento è un secolo complesso e, del resto, il processo evolutivo della cultura e delle arti non necessariamente coincide *tout court* con lo svolgersi di un secolo.

In genere il giudizio negativo che pesa sul Seicento investe anche tutta la produzione artistica e letteraria che, comunemente, si identifica con il Barocco, al punto che Seicento e Barocco diventano un tutt'uno nella comprensione del periodo che va dal 1595, anno della morte del Tasso considerato l'ultimo poeta rinascimentale, al 1690, che è l'anno di fondazione dell'Accademia dell'Arcadia, voluta della regina Cristina di Svezia con un dichiarato programma di ritorno al classicismo.



Anonimo: *Cristina di Svezia ed Alessandro VII*

Il fatto è che tutto quel mondo, caratterizzato a livello artistico letterario dall'Umanesimo prima e dal Rinascimento poi, aveva subito negli ultimi decenni del XVI secolo sia a livello storico-politico, sia anche a livello psicologico ed intellettuale, una trasformazione che aveva provocato una lieve, ma inarrestabile crisi delle norme cui si era adeguato il pensiero rinascimentale nelle sue forme cortigiane e classiciste.

Abbiamo visto anche come i viaggi, le scoperte, tutto il movimento delle varie scienze abbiano via, via spostato gli assi della percezione umana.

Come di riflesso, nella letteratura, nelle arti figurative, come nel teatro e nella musica, osserviamo un radicale turbamento che percorre tutta la vita culturale di una società, che pare, oserei dire, sconvolta in consuetudini e in convinzioni che in molti casi duravano da secoli.

Nel Seicento si assiste pertanto da una parte ad un normale, oserei dire necessario, atteggiamento di continuità con il periodo precedente, ma contemporaneamente ad una forma di ribellione e di esasperazione nei confronti di quel classicismo e di quell'idealismo rinascimentale, che non avevano esaurito la loro presenza e la loro espressione nella letteratura e nell'arte, ma che erano stati anche la traduzione in termini artistici di una concezione di vita e di norme di comportamento sociale ormai superate. Praticamente, scomparse le Signorie che erano state i veri centri di cultura nel Rinascimento, all'idealismo, si sostituisce, una maggiore attenzione al reale e all'osservanza delle regole, una più forte esigenza di libertà individuale dell'artista; tuttavia non si può parlare di una vera e propria soluzione di continuità tra i due periodi. Ritroviamo nel Seicento molte tematiche presenti nell'arte del secolo precedente, il mito, ad esempio, la ricerca del decoro e della magnificenza, accompagnate però da una specie di stanchezza di fronte a quella arte *perfetta* e classicamente composta, dell'età rinascimentale.

Pertanto i contenuti mitologici, che continuano ad essere usati in letteratura, nelle arti figurative e nel teatro rivelano una ricerca di rinnovamento, di maggiore libertà soprattutto l'esigenza di nuove forme espressive. C'era un mondo, intorno, che sta cambiando, ma quel che veramente sta cambiando è il rapporto fondamentale tra conoscenza e rappresentazione.

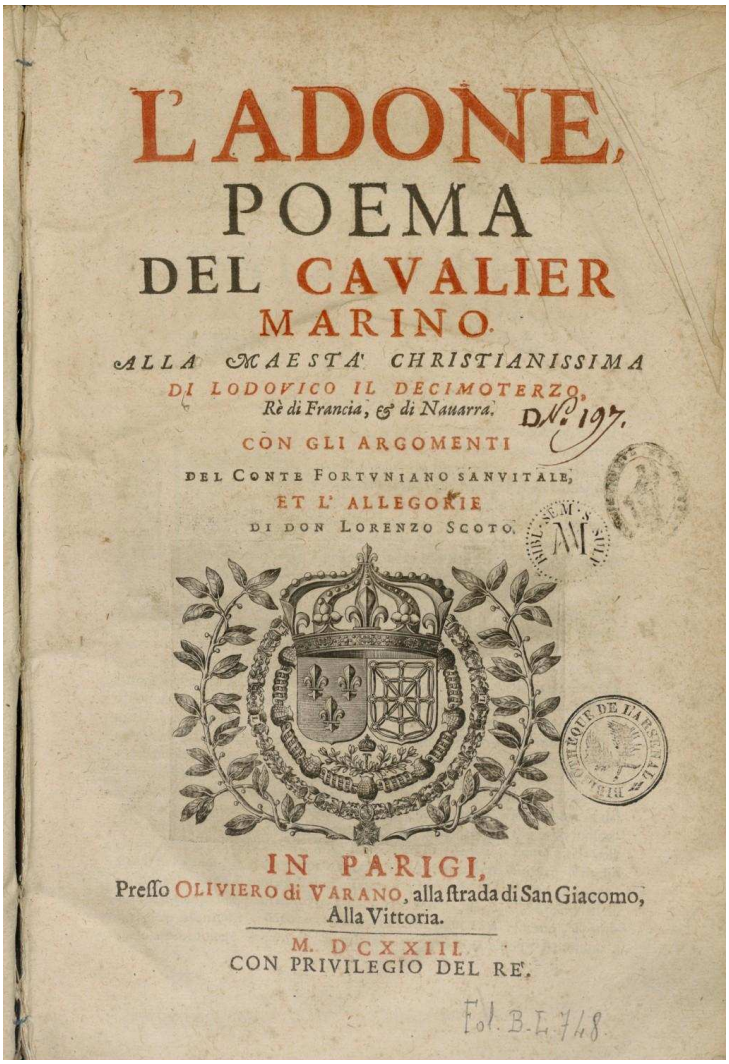
Durante l'età umanistica la conoscenza attraverso i sensi aveva assunto un grande valore positivo, in quanto attraverso l'osservazione della natura si acquisiva una nuova comprensione

del reale, e ciò aveva rappresentato un notevole progresso rispetto alla conoscenza del mondo naturale che in età medioevale era ammessa solo come riferimento o interpretazione delle Sacre Scritture.
Nel Seicento non è più così. Se in età umanistica artista e scienziato potevano essere la stessa persona (pensiamo a Leonardo) ciò non è più possibile perché la nascita delle scienze sperimentali hanno portato la conoscenza a spaziare in ambiti diversi da quelli esperibili attraverso i sensi.
Non sono pertanto i sensi, che possono ingannare, ma solo l'intelletto, la chiave per accedere al vero, e da questa inaspettata, ma inevitabile constatazione, l'arte è confinata al rango di attività che controlla solo le apparenze: un'attività finalizzata esclusivamente al decoro e al diletto.
Per molto tempo si è continuato a parlare di una cultura secentesca sorta da un degrado lento e continuo della cultura del secolo precedente fino a raggiungere posizioni opposte a quelle codificate dalla civiltà rinascimentale. Non si tratta semplicisticamente di un degrado, ma di un necessario processo di trasformazione della società, che in verità c'è stato ed è maturato insieme al progressivo mutare delle conoscenze e della sensibilità dell'uomo comune.
In questo periodo, infatti, in Italia e poi anche in Europa, sia pure con ovvie sfasature cronologiche fra una nazione e l'altra, la nuova arte presenta moduli espressivi e caratteristiche abbastanza omogenei e riconducibili ad una fisionomia comune. Assistiamo da una parte al ripudio consapevole dell'armonia compositiva codificata dal classicismo rinascimentale, dall'altra, al fascino del vario, dell'imprevedibile, dell'inusuale ma capace di stupire, e insieme notiamo un'attenzione al vero, al quotidiano, fonte anch'esso di tensione emotiva che spesso trova alimento nella passione sensuale per la bellezza.

G.B. Gaulli detto il Baciccia: *Trionfo del Nome di Gesù*
Roma, Chiesa del Gesù

Spesso i temi trattati sono ancora spesso legati alla mitologia classica, ma si osserva una nuova spiccata preferenza per la rappresentazione del movimento e del divenire, che è segno del fuggire del tempo e della morte, giocato sulla *emotività* che ne deriva e si scopre il fugace languore suscitato dell'abbandono dei sensi alla passione amorosa.
Prevale comunque in ogni manifestazione artistica un' ansia irrequieta di novità che induce a perseguire il raro, l'imprevisto, fino a confondere il bello con il difficile, l'arte con la capacità di produrre piacere e stupore.
Si sviluppa il teatro che dà illusioni di realtà inesistenti, ma emozionanti, trova grande spazio la musica che eccita la fantasia e tocca le corde più nascoste del nostro *sentire*. Nasce un'architettura suggestiva che crea spazi inesistenti: false colonne che non sorreggono niente, cupole che sembrano aprirsi verso il cielo, quinte che creano spazi illusori, una poesia, spesso priva di autentici contenuti, ma ricca di nuovi ed inediti artifici retorici volti a creare il meraviglioso.
La ricerca della *novità* talora esasperata altro non è se non insoddisfazione del passato, dalla tradizionale immagine della vita, desiderio di adeguare pensiero e arte alla rinnovata visione della realtà. E' la meraviglia il nucleo del programma poetico del Barocco rispecchia lo stupore di fronte ad un aspetto sconosciuto dell'essere, infinitamente vario e mutevole
Della poesia - scrive il Marino- *fin è la meraviglia, chi non sa poetar vada alla striglia*.

Siamo lontani in Italia da capolavori letterari del livello di Don Chisciotte di Cervantes, di La vita è sogno di Calderon de la Barca, soprattutto dei Saggi di Montaigne che già aveva compreso come, sotto i suoi occhi, stesse sorgendo una società diversa da quella che fino ad allora aveva conosciuto. *Fu un uomo consapevole per eccellenza, il prototipo del sapiente viaggiatore dentro se stesso e osservatore dei costumi e dei pensieri del mondo circostante*. Così Eugenio Scalfari definisce l'autore di *Les Essais* nel suo libro dal titolo dantesco *Per l'alto mare aperto*.


L'ADONE,
POEMA
DEL CAVALIER
MARINO.
ALLA MAESTA' CHRISTIANISSIMA
DI LODOVICO IL DECIMOTERZO,
Rè di Francia, & di Nauarra.
CON GLI ARGOMENTI
DEL CONTE FORTVNIANO SANVITALE,
ET L' ALLEGORIE
DI DON LORENZO SCOTO.
IN PARIGI,
Presso OLIVIERO di VARANO, alla strada di San Giacomo,
Alla Vittoria.
M. DCXXIII.
CON PRIVILEGIO DEL RE.

Il nostro poeta allora maggiormente celebrato, il cav. Giovan Battista Marino, famoso tanto in Italia quanto all'estero, compone un'opera di dimensione enormi (quasi tre volte la Divina Commedia), un poema antinarrativo dalla trama esilissima, che si sviluppa per digressioni, analogie che evocano la realtà ricorrendo agli effetti sensuali del linguaggio, ad immagini acute e stimolanti che mostrano le cose sotto angolazioni inedite sorprendenti e spesso paradossali.

Tale scelta conduce perciò la nostra letteratura secentesca (che pur annovera importanti storici e saggisti), ad allontanarsi da ogni serio impegno intellettuale, e ad essere intesa piuttosto al puro raggiungimento del "*diletto*" attraverso un linguaggio ricco di metafore, iperboli, ossimori, con il rischio che non solo la tensione civile si spenga, ma anche che la funzione conoscitiva della letteratura si dissolva.

Eppure il fine di tale operazione sta proprio nell'intuizione che il vero e il falso sono contigui e scambievoli. Non avendo più la funzione di strumento per la conoscenza del mondo, l'arte afferma pertanto la sua libertà e la sua autonomia rispetto al dominio dell'immaginario.

Ed è con preciso riferimento a questo cosiddetto *vuoto di pensiero*, ma anche alla scoperta del meraviglioso, della voglia continua di stupire, oltre che di *arte non più classica* che viene usato nel '700, per la prima volta con connotazione negativa, il termine *Barocco*, la cui origine, da un punto di vista linguistico, non è chiara.

Alcuni sostengono che si tratti di un aggettivo già presente nella terminologia filosofica medioevale per indicare un ragionamento, in particolare un sillogismo artificioso e capzioso, che vuole far sembrar vero ciò che non è. Altri lo fanno risalire sempre ad un aggettivo portoghese *baroco*, passato poi allo spagnolo *barrueco* e al francese *baroque*, usato per indicare un tipo di perla non sferica, ma irregolare, e quindi percepito come sinonimo di bizzarro.

Alla fine del Settecento l'aggettivo è usato, in tal senso da uno studioso il Milizia, convinto assertore del razionalismo illuminista, in riferimento a certi aspetti dell'architettura seicentesca in cui, sulla regola della simmetria e della proporzione, prevale l'estrosità e la fantasia e l'individualità dell'artista.

Tale giudizio negativo perdura ancora in tutto l'Ottocento. Abbiamo già visto il pensiero del De Sanctis, ma non mancano altre autorevoli voci di altrettanti autorevoli letterati come Goethe, Lessing, o di studiosi dell'arte come Winckelmann, concordi nel condannare le espressioni di un genere d'arte irregolare e arbitrario, ma soprattutto non rispettoso dei canoni rinascimentali.
Solo da poco il termine Barocco si è esteso a tutta l'arte del Seicento.
Nel secolo XVIII, quando si incominciò a delinearne il concetto, esso si riferiva solo a quelle manifestazioni dell'arte seicentesca che, all'estetica classicheggiante di allora, apparivano confuse, eccessive, disordinate e bizzarre. Il classicismo non rientrava in questo concetto, che proprio così inteso, mantenne la sua riconosciuta importanza quasi fino alla fine dell'ottocento. Da qui quel giudizio negativo sul Barocco considerato irregolare e arbitrario e illogico rispetto ai canoni classici.
E ancora all'inizio del '900 arriva drastico e inesorabile il giudizio di Benedetto Croce, il quale scrive *il Barocco …..è un Brutto artistico, sinonimo di non-arte…nonostante l'esuberanza delle sue forme resta solo come espressione di bravura, di esercitazione stilistica e di cattivo gusto…*
Non c'è da meravigliarsi quindi se, a partire da queste nette prese di posizione, si sia diffusa nell'opinione comune una totale condanna o rifiuto del Barocco visto e letto in contrapposizione alla grande arte e letteratura del secolo precedente fino ad identificarlo come l'anti-Rinascimento. Ma il problema non può essere risolto in questa rigida antitesi.
Già nel 1888, però era apparsa una rivalutazione del Seicento, specialmente nel campo delle arti figurative. Di fronte alla ormai fin troppo consolidata e semplicistica definizione: Barocco uguale a crisi del Rinascimento, lo studioso tedesco Woefflin sottoponeva questo tema ad un riesame e, al di là di ogni sterile polemica, proponeva una nuova definizione dell'arte seicentesca colta nella sua necessaria espressione di un mondo che si apriva, non senza difficoltà, al nuovo e al moderno.
Questa tesi, dapprima quasi ignorata è stata il punto di partenza per il raggiungimento delle posizioni assunte dai maggiori studiosi del problema, italiani e stranieri, che hanno allargato il loro campo d'indagine sul Seicento dalla letteratura, alle arti figurative, alla musica, al teatro come Massimo Mila, l'Hauser, il Petronio.
Mi sembra interessante, a questo punto, citare la posizione dello studioso di letteratura italiana Giovanni Getto che, a proposito del Barocco scrive : "*certo è che la ricerca di novità, anche se talora appare esasperata, altro non è se non insoddisfazione del passato, della tradizionale e limitata immagine della vita, desiderio di rinnovare pensiero e arte alla rinnovata visione della realtà*".
Non contrapposizione quindi, ma diversità ed esigenza di rinnovamento. E il Getto recupera l'aspetto positivo della cultura del '600 nell'autenticità del suo gusto e nella concreta adesione alla nuova sensibilità creata dalla situazione storico culturale del secolo.
Un secolo che si configura soprattutto come civiltà dell'immagine attraverso le arti figurative e in particolare attraverso l'architettura barocca, che rappresenta il settore in cui il nuovo gusto raggiunge il massimo della sua espressione.
I potenti del momento, la Chiesa romana, in particolare, appena uscita rafforzata dal Concilio di Trento, come le monarchie assolute europee, affidano, in questo secolo, all'arte la funzione di creare l'immagine della loro grandezza, un' immagine fastosa, eloquente, suggestiva, da usare come forte strumento di potere e di persuasione.
Verso la metà del secolo la lotta contro il protestantesimo è formalmente cessata; la Chiesa ha rinunziato alla sua influenza nelle nazioni conquistate dalla dottrina di Lutero e di Calvino e si sente ormai sicura in quelle che ha conservato. Il carattere pomposo e solenne di un'arte aulica prevale ora in tutto il mondo cattolico e nel mondo ecclesiastico.
Non bisogna dimenticare che già dalla fine del '500 l'attenzione dell'Europa è comunque puntata su Roma, la più grande città europea del tempo, centro di cultura, di accademie artistiche, frequentate (e lo saranno per tutto il secolo e oltre) dai maggiori pittori e scultori stranieri che

continuano a venire in Italia, come sempre, affascinati dalla nostra grande tradizione culturale, in particolare nella città che è diventata anche il punto di riferimento dell'intera cattolicità.
A Roma tocca insomma lo splendido ruolo non solo di residenza papale, ma anche di metropoli del mondo cattolico e diventa la culla del Barocco. Nella crisi generale in cui versa il nostro paese, rimane il solo centro culturale, sede del papato e della corte pontificia a mantenere un ruolo di prestigio in Europa e a rappresentare la più importante committenza artistica italiana. A Roma si apre infatti una stagione ricca, lussureggiante, follemente prodiga nei confronti degli artisti che arrivano anche dall'estero.
Con la sola eccezione, già ricordata, di Genova, che ebbe sempre, per la natura dei suoi cittadini un rapporto molto sobrio con le arti figurative, ma che proprio in questo secolo, vede realizzate, le bellissime residenze di Via Nuova, tanto amate e riprodotte da Rubens, ospite della città, come tanti altri artisti dell'epoca che hanno contribuito a celebrare la ricca e recente borghesia.
Ed è proprio la nuova Cattolicità, rafforzata, al suo interno dal Concilio di Trento, rinnovata dalla Controriforma e consolidata su posizioni di difesa della fede contro il Protestantesimo, ormai diffuso nel nord Europa, che stabilisce e si appoggia a nuove forme di comunicazione per la diffusone nel mondo della sua grandezza e della sua dottrina.
Papi e cardinali si affidano a giovani e, talvolta, geniali, estrosi artisti per convincere e rafforzare la fede in Dio e nella sua potenza, che solo attraverso la Chiesa e il suo clero può arrivare ai credenti.
Si riafferma infatti in questa fase con maggior rigore che in passato la distinzione fra la funzione docente del Clero e quella discente dei fedeli.
Ed è nel perseguimento di tal fine che assistiamo al sorgere, in gran numero, degli ordini religiosi: (i Teatini, i Barnabiti, i Cappuccini, i Gesuiti, gli Oratoriani o Filippini). Da ciò deriva il proliferare di edifici religiosi dei vari ordini, destinati al culto e una conseguente grande committenza di opere d'arte, a Roma e altrove fino al più piccolo paesino di montagna.
Non sempre di qualità, a dire il vero. Sorgono centinaia, migliaia di chiese su tutto il territorio, quasi a segnarne l'appartenenza alla cattolicità, o si trasformano, molto spesso in fretta e male, quelle esistenti secondo i caratteri del nuovo stile che ritroviamo, con caratteristiche praticamente identiche, in tutta l'Europa rimasta fedele alla Chiesa di Roma: in Baviera, in Austria, in Spagna, in Polonia, nelle Fiandre meridionali corrispondenti oggi al Belgio, meno in Francia dove il rigore del classicismo era sorretto dall'Assolutismo della monarchia di Luigi XIV che pretendeva un'arte di carattere unitario come lo stato, formalmente perfetta, chiara e corretta, sottoposta a regole assolute, come deve essere la vita di ogni cittadino.
Il fecondo rapporto tra la Chiesa e il mondo dell'arte non è una novità.
Già dai tempi dello Scisma d'Oriente, Roma si era schierata contro le tendenze iconoclaste a favore dell'uso didattico e dell'immagine sacra.
Di fatto se nell'Occidente europeo, dopo il tramonto dell'età classica, l'arte non scomparve, lo si deve soprattutto alla Chiesa che ha sempre a assunto un atteggiamento tollerante verso la creatività degli artisti con i quali stabilì sostanzialmente un rapporto improntato di tolleranza e rispetto, rapporto che si mantenne anche con l'avvento dell'Umanesimo, quando il ritorno ai principi estetici del mondo classico portò alla rappresentazione di eroi e divinità del Mito che potevano sembrare non molto ortodossi da un punto di vista religioso.
Dopo il Concilio di Trento, maggiormente, sente la necessità di ribadire il valore della sua tradizione mediante il culto delle immagini, di cui riconosce il valore didattico e devozionale.
Ora più che in passato le opere d' arte devono sollecitare, persuadere convincere, devono parlare ai fedeli nel modo più efficace possibile, devono toccare la loro emotività, ma con un linguaggio scelto ed elevato. Tutto in funzione del diffondere la fede, o meglio la dottrina cattolica. L'iconografia di tale arte si fissa e si schematizza. Scompaiono quelle splendide rappresentazioni della Madonna con il Bambino, ricche di affettuosa e materna umanità che avevamo ammirato nei secoli precedenti. La nuova iconografia predilige i temi dell'Annunciazione, della Natività, dell'Ascensione, del Calvario, o scene di martiri che muoiono, con gli occhi rivolti al cielo,

testimoniando la loro fede. Così le grandi, finte cupole che costringono lo sguardo verso l'alto aprendo alla vista la gloria del mondo celeste.

La Chiesa conosce fin troppo bene il pericolo che per essa rappresenta lo spirito critico e individualistico della Riforma protestante. Desidera che, come i teologi nei loro scritti, l'arte nelle opere figurative esprima la ortodossia della dottrina senza possibilità di malintesi o di interpretazioni arbitrarie.

E' bene ricordare che la Chiesa di Roma ha sempre chiamato a sé e protetto i più famosi artisti del suo tempo, ma non ha mai bandito per motivi ideologici la rappresentazione artistica di figure umane, nè ha mai impedito di raccontare per immagini i testi sacri.

Ora, per la prima volta viene presa una precisa posizione di controllo nei confronti delle immagini prodotte a fini religiosi, con lo stesso spirito con cui erano state unificate e informate le disposizioni in materia liturgica e di catechesi. Non mancano rari, ma eclatanti esempi di censura della Curia romana: la più famosa toccò alla Morte della Vergine di Caravaggio, la cui pittura non sempre rispondeva ai canoni edificanti richiesti dall'ortodossia controriformistica.

Caravaggio: *La morte della Vergine*

Tale opera fu rifiutata perchè ritenuta "sconveniente" per la rappresentazione molto, troppo realistica dello strazio di uomini e donne, dall'aspetto popolano, intorno ad un corpo di una donna morta, il ventre gonfio, i piedi nudi, il volto disfatto posta su un umile catafalco in un interno buio, vuoto, percorso da un drappo color sangue.

Una pittura, dunque, troppo realistica, diversa e lontana dalle composizioni auliche del Seicento, quando il quadro di devozione si presenta con formule o trionfi di beati in un paradiso fatto di luci, di nuvole e di cori angelici.

La morte della Vergine, ora al Louvre, allora fu acquistata dal Duca di Mantova per diretto interessamento del pittore Rubens, che allora si trovava a Roma.

Quali altre novità?

Scompare nelle nuove chiese la partizione in navate in favore di una navata unica. Ne è un esempio la Chiesa del Gesù, destinata ad essere oltre che luogo di culto, luogo di predicazione e permettere alla folla di assistere alle funzioni come ad uno spettacolo.

Si accentua la separazione fra Clero e i fedeli, tra azione liturgica e spazio devozionale. Le cerimonie sono destinate a creare emozioni forti. Tutto è grande, esuberante, sfarzoso per dare la sensazione di potenza e di ricchezza.

Si tratta di uno stile, il Barocco, che consente di creare effetti illusionistici, emotivi cui si arriva nelle arti figurative attraverso l'uso della linea curva. Nulla, infatti, procede per linee rette, tutto deve avere un andamento sinuoso e le curve non sono mai semplici, ma elittiche, tortili, complicate.

I soffitti delle nuove chiese sembrano sfondare il tetto e si aprono a cieli lontani, infiniti. Ogni linea conduce l'occhio oltre la parete: gli improvvisi scorci prospettici, lo scintillio dell'oro, gli straordinari effetti di luce accentuati, le repentine diagonali, e anche la musica che accompagna le celebrazioni religiose, tutto contribuisce ad a immergere i fedeli nel divino, esprime un'insaziabile brama di Infinito che porta a percepire quel *brivido metafisico* di cui parlava Pascal davanti al *silenzio eterno degli spazi infiniti.*
Il che produce quasi un straniamento dalla realtà: una realtà che è, a volte, inquietante, fatta di miseria, di pestilenze, ma anche di roghi, di processi affidati all'Inquisizione, di caccia alle streghe, di presa di distanza dagli ebrei ormai confinati nei ghetti.
Così del resto si comportano le grandi monarchie europee che affidano all'arte il compito di creare un'immagine della loro grandezza, quella che vogliono imprimere alla loro epoca, un'immagine sontuosa che vuole far dimenticare ai sudditi condizioni di vita ben diverse e piene di lacerazioni.
Roma non viene sostanzialmente trasformata negli anni del pontificato di Urbano VIII, al secolo Maffeo Barberini, eppure l'impronta lasciata dalle sue scelte artistiche fu determinante anche da un punto di vista urbanistico, grazie al fortunato incontro con scultori e architetti del livello di Bernini e Borromini cui viene affidato il compito di tradurre in forme artistiche la gloria della chiesa e il trionfo della casata Barberini.
Un anno appena dopo la sua elezione Urbano VIII dà inizio ad ambiziosi progetti come la sistemazione della basilica di san Pietro solennemente consacrata nel 1626. Con molta disinvoltura il Papa, non esitò a sacrificare la copertura in bronzo del Pantheon per la realizzazione del grande Baldacchino costruito proprio dal Bernini, nel vano sottostante la cupola michelangiolesca, al punto che i Romani coniarono, con ironia, il detto *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini.*
Si pongono, in questo periodo a Roma, le basi di una nuova concezione dello spazio urbanistico, fondato non più su "punti nodali" isolati, creati precedentemente dalle cattedrali medioevali o dall'edificio rinascimentale, ma sulla continuità monumentale e scenografica delle strade e delle piazze che ancora oggi stupiscono per la loro magnificenza e bellezza. Pensiamo al colonnato di san Pietro o alla sistemazione di Piazza Navona e di altre piazze impreziosite dai getti d'acqua delle fontane che si devono considerare le più strepitose invenzioni del Bernini. I Papi costruiscono non solo splendide chiese , ma sontuosi palazzi, ville, giardini.
I Barberini, infatti non sono un'eccezione: gli stemmi delle grandi famiglie romane legate al papato cominciano ad apparire sui grandi palazzi cittadini e sulle dimore di villeggiatura nei Castelli Romani. I Borghese, i Ludovisi, i Pamphili, i Chigi sono i più attivi mecenati dell'epoca e hanno fatto di Roma la città barocca che ancora oggi tutti conosciamo, dalla cui bellezza siamo ancora oggi coinvolti, che tutto il mondo ci invidia.

La commedia dell'Arte e la nascita del melodramma

Di tutte le attività culturali, il teatro è forse quella dove meglio si manifestano i legami con la società nelle quale opera. Un'opera teatrale non è fatta per essere letta da una sola persona, magari chiusa nelle sua stanza, ma per essere ascoltata e vista da un gruppo numeroso di persone riunite insieme, quasi un frammento della società che l'opera descrive.
E tra le manifestazioni culturali più importanti della civiltà barocca fu il teatro, anche per il carattere estroverso di quell'età, portata a vedere il mondo come uno spettacolo da gustarsi con i sensi pronti e acuti, tanto che *teatro* e *scena* furono tra le metafore più diffuse, termini emblematici di un atteggiamento mentale caratteristico degli uomini del Seicento e del loro considerare la vita con la consapevolezza dell'incertezza del reale, della apparenza ingannevole delle cose e della relatività del rapporto fra le cose stesse.
Ormai si aveva la percezione netta dell'inganno dei sensi ma anche del piacere che ne può derivare, e che cosa c'è di più ingannevole, di più falso del teatro che gioca proprio sulla finzione per emozionare divertire e stupire?
Questo senso della recita e dello spettacolo trova, inoltre, una sua espressione diretta nel gusto per la scenografia, che era diventata un elemento necessario della vita civile e di quella religiosa e componente essenziale dall'architettura e dell'urbanistica del tempo.
Possiamo affermare senza timore di sbagliare che tutta l'arte del '600, in cui elementi pittorico si fondono nella scultura, a sua volta elemento complementare all'architettura, è consapevolmente teatrale. E quindi sono destinate al successo forme di espressione, come il teatro, nelle quali più arti (poesia, musica, scenografia) possono cospirare ad uno stesso spettacolo. Le stesse ragioni, dunque, per cui la civiltà barocca amò giardini, fontane, prospettive scenografiche, edifici dalle facciate ondulate, fontane complicate da architetture e sculture e da effetti musicali.
Pertanto, nel Seicento, nell'età del Barocco, il teatro non solo fu fiorente, ma ricco di manifestazioni nuove e innovatrici, che lasciarono una larga e profonda traccia in tutta l'Europa, anche nei secoli seguenti. Del resto, tra tutte le attività culturali,
il genere teatrale veramente nuovo e caratteristico fu la *Commedia dell'Arte* detta anche commedia *a soggetto* o commedia *improvvisa* che, nata nella seconda metà del '500, presto soppiantò, nella storia del teatro e della vita sociale, la cosiddetta *commedia regolare* presente nell'epoca rinascimentale, quando i Classici erano i modelli insostituibili di ogni espressione artistica che tendesse al raggiungimento di un bello assoluto.

Vicenza, *Teatro olimpico*

Dalle arti figurative alla letteratura si era preteso, infatti, un rispetto assoluto di regole ben precise cui fare riferimento, e nel caso del teatro, delle regole aristoteliche (le famose unità di luogo, tempo e azione), mai codificate esplicitamente da Aristotele nella sua Poetica, ma a lui attribuite da Castelvetro e teorizzate da vari studiosi come lo Scaligero e dal Girali Cinzio.
Diversamente da quanto succederà nel resto d'Europa, dove pur grande seguito ebbe il classicismo rinascimentale, in Italia, purtroppo, nel caso del teatro, alla consuetudine di rifarsi

ai modelli classici, fa riscontro l'uso di una lingua aulica e letteraria, sempre più lontana dalla lingua parlata, destinata quindi esclusivamente ad un pubblico colto.
Questo vale soprattutto per la tragedia, che proponeva un tipo di umanità eroica ed ideale a cui si riteneva si addicesse un linguaggio eletto conforme all'uso delle corti, ma anche la commedia classicheggiante non si sottrasse alle regole e non produsse opere importanti.
Tuttavia, anche se il nostro Rinascimento non ci ha lasciato opere teatrali di rilievo, è pur vero che ha fatto scuola a tutta l'Europa, ed è altrettanto vero che nessun altro paese ha avuto, in quel periodo, spazi progettati e destinati esclusivamente allo spettacolo da architetti famosi (pensiamo allo Scamozzi al Bibbiena).
Con il sorgere delle Signorie, ogni Corte aveva un teatro dove si recitava alla presenza di cardinali e signori protettori delle arti, a Vicenza, che conserva ancora oggi più bel teatro del mondo: il teatro Olimpico, ma anche a Mantova, come a Firenze, a Parma, a Urbino.
Ma quali erano gli spettacoli rappresentati? Qui sta il problema. I letterati italiani credettero che, per scrivere una tragedia o una commedia, fosse sufficiente guardare ai modelli dell'antichità e rispettare le presunte regole aristoteliche.
Essi non seppero essere altro che imitatori, e come tutti gli imitatori non produssero altro che opere mediocri. I nomi di Giangiorgio Trissino, autore della *Sofonisb*a o del Giraldi Cinzio, autore dell'*Orbecche*, oggi non ci dicono assolutamente nulla.
Si tratta di tragedie *colte* prive di autentica forza drammatica, e per di più, scritte in un linguaggio raffinato che riproponeva, secondo le norme del Bembo il fiorentino del Trecento.
Non così in Inghilterra, in Francia, in Spagna dove il classicismo proveniente dall'Italia, negli ultimi decenni del Rinascimento e per tutto il secolo successivo andò ad innestarsi con i suoi caratteri di decoro, di eleganza, di compostezza, ma con molta libertà, su una tradizione teatrale, nata per un pubblico eterogeneo, formato da aristocratici e plebei che frequentavano gli stessi spettacoli, che si entusiasmavano e partecipavano a quanto veniva rappresentato sulla scena.
La lingua usata era quella parlata, a volte anche volgare, i temi trattati erano ora storici, ora amorosi, ora legati all'attualità, comunque capaci di interpretare sentimenti riconoscibili al livello del patrimonio culturale di ciascun popolo.
La diffusione dei teatri nel '600 sta ad indicare che la società era sempre più interessata allo spettacolo, sia nelle sue manifestazioni popolari che in quelle dotte, e che ciò che si cercava non era soltanto lo svago, ma anche la rappresentazione di sé e dei propri sentimenti.
A Londra, all'inizio del Seicento quando la città contava circa duecentomila abitanti esistevano già sei teatri, tra cui il famoso Old Vic dove Shakespeare metteva in scena le sue opere, alcune anche di chiara ispirazione classica o comunque italiana, senza mai, però, costringerle nelle maglie delle regole.
Mai il criterio dell'imitazione riuscì a frenare la sua genuina ispirazione e la sua fantasia nutrita dell'immaginario nordico. E questo vale per tutti gli autori di teatro dell'epoca elisabettiana.
A Parigi, un teatro famoso e frequentato da un pubblico vario e composito era l'Hotel de Bourgogne, e anche quando, nell'età del Re Sole venne di moda il teatro rinascimentale italiano, non si arrivò mai ad un rigido ossequio ad un classicismo di maniera. Il rispetto per l'antichità classica, non impedisce a Corneille o a Racine di proporre in tragedie di carattere mitologico, rigorosamente in cinque atti, in versi, situazioni psicologiche vere e riconoscibili nella loro modernità.
Per la Commedia vale lo stesso discorso. In Italia ci troviamo sempre di fronte ad una dichiarata, assoluta imitazione dei classici, ad opere rigorosamente ispirate al teatro latino di Plauto e Terenzio, oggi completamente dimenticate. E non è un caso se , nonostante la ricca produzione di commedie "regolari", l'unica opera dell'epoca ancora oggi rappresentata e conosciuta sia la *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, autore anche della *Clizia*.
Si tratta, però, di un caso isolato: l'autore prese il soggetto da una novella del Boccaccio, gli diede uno sviluppo scenico e creò un capolavoro, nato come per caso ad un capriccio di un uomo di genio che solitamente si occupava d'altro.

Ma già verso la fine del '500, in Italia, nelle piazze delle nostre città, durante le fiere di paese o le feste dei santi patroni si sviluppa un altro tipo di commedia in cui si respira un'assoluta libertà dalle regole e dagli schemi che esprime situazioni prese dalla vita reale, colta con estrema freschezza, recitato con il linguaggio parlato, con inflessioni dialettali, ricco di espressioni spesso anche volgari.
Una vera novità, la Commedia dell'Arte, così definita perché recitata prima in Italia e poi in tutta l'Europa non più da dilettanti, ma da compagnie di comici regolarmente costituite che vivevano dell'Arte loro, dove *arte* vale *mestiere* o *professione*.
In altri termini si tratta di compagnie di attori, veri e propri mestieranti, riuniti sotto la direzione di un capocomico che si spostano da una città all'altra, addirittura da una nazione all'altra e cercano, con il loro lavoro, il successo di pubblico, ma soprattutto di cassetta.
Le commedie rappresentate non partono da un testo scritto, ma da un semplice *canovaccio*, da uno spunto, una trama sommaria fornita dall'autore, che spesso è anche membro della compagnia, il quale lascia lo sviluppo dialogico e mimico all'improvvisazione degli attori. Una commedia basata, quindi, sulla fantasia e l'estro degli interpreti che, ad ogni recita, secondo il pubblico che si trovano di fronte variano le battute, i gesti , modificano con grande fantasia il ritmo e il contenuto dell'opera rappresentata.
Ma contrariamente a quanto si può pensare tale improvvisazione non era così improvvisata. Gli attori da esperti professionisti quali erano, conoscevano benissimo il loro mestiere (che spesso viene trasmesso di padre in figlio), sapevano a memoria centinaia di battute, di risposte, di scherzi, ed erano pronti ad adeguarsi ad ogni situazione. Sicuramente si servivano di trovate estemporanee vere e proprie, ma il serbatoio delle loro "invenzioni" è raccolto in "formulari", di cui possediamo vaste collezioni.
Ogni Padre aveva il suo bravo repertorio di *consigli* o di *rimproveri* per i figli degeneri e spendaccioni, gli Innamorati usavano dialoghi di *amore corrisposto* o di *amore con sdegno*. Gli attori erano professionisti nel vero senso della parola e sapevano non solo recitare, ma cantare e danzare. Abili ginnasti, avevano un'assoluta padronanza del corpo ed eseguivano piroette, contorsioni, salti mortali.
Ogni compagnia comprendeva attori specializzati in un ruolo. Pantalone, il padre avaro, il dottor Ballanzone il medico sapiente, Colombina, la giovane innamorata, il soldato spaccone. E poi i servitori Arlecchino e Brighella sempre alle prese con la fame, i cosiddetti *zanni* che riproponevano, in una veste nuova, il ruolo dei servi della commedia classica. Tutti gli attori erano subito riconoscibili dal pubblico perché caratterizzati dal costume e dalla maschera.

Maschera della *Commedia dell'arte*

Dietro situazioni e battute della commedia dell'Arte si possono ritrovare ascendenze e riferimenti alla commedia classica, il che assicurava successo e gradimento non solo presso un pubblico popolare, ma anche colto. La grande *invenzione* dei comici consisteva però nell' interpretare il ruolo del padre severo, del dotto pedante, del capitano smargiasso, delle servette furbe, del parassita, del servo sciocco, del parassita, dell'ipocrita, non semplicemente riproponendo il testo di Plauto o di Terenzio, ma offrendo richiami vivi e ben riconoscibili a situazioni e personaggi della società del tempo con un uso spregiudicato del linguaggio, che proponeva cadenze dialettali.

Il pubblico amava questo tipo di spettacolo che spesso esigeva la partecipazione degli spettatori in un intrecciarsi di botta e risposta tra gli attori e il pubblico che affollava le piazze e le fiere.
Le commedie erano comunque più basate sull' abilità degli attori che sul testo, di per sé inesistente, ma ricche di trovate, d'invenzioni, di battute a doppio senso, di *lazzi* cioè di inattesi capitomboli, di capriole, eseguite con assoluta maestria e destrezza soprattutto dagli *zanni*, capaci di creare uno spettacolo che superava le barriere di classe, sapeva divertire e suscitare il riso.
Il successo dei commedianti dell'Arte, girovaghi di professione, aprì loro ben presto le porte dei palazzi delle corti anche fuori d'Italia.
Le compagnie più famose (i Gelosi, gli Uniti, gli Accesi, i Confidenti) erano accolte con successo in tutta l'Europa tra una serie di applausi e addirittura di protezioni regali. In Francia, alla corte di Carlo IX, furono insigniti del titolo di *Comediens du Roi* e ancora furono chiamati a recitare a corte da Enrico IV. Tiberio Fiorilli, il comico interprete di Scaramouche, il soldato spaccone, sarà maestro di Molière che, fra tutti gli autori che subirono il fascino e l'influenza della commedia dell'Arte, è il più grande.
Nel 1660 i commedianti italiani si stabiliscono definitivamente a Parigi, sovvenzionati dal re, nel teatro Petit Bourbon, dove recitano alternandosi con la compagnia di Molière, ma la loro presenza è segnalata non solo in Francia, ma anche in Spagna, dove furono ammirati e, in certo senso ispirarono il grande autore di teatro Lope de Vega, e ancora in Austria, in Boemia, persino in Russia , sempre suscitando consensi e applausi.
Il fatto poi che continuassero a recitare in una lingua italiana piena di inflessioni dialettali è la riprova delle loro straordinarie capacità mimiche e gestuali.
E' il caso di ricordare che i contenuti delle commedie erano costruite su situazioni esagerate, vivaci equivoci enfatizzati al massimo, che andavano oltre la realtà del quotidiano e spesso anche oltre la morale ufficiale.
Gli attori, del resto, sempre in viaggio, in abitazioni di fortuna e in un'apparente promiscuità davano adito a commenti malevoli specialmente da parte di quelle categorie di persone che si sentivano colpite dalla loro satira.
Di conseguenza spesso nacque l'equazione: comico uguale eccessivo, volgare, immorale. Ciò spiega perché e quanto la commedia dell'Arte fu aspramente combattuta dai benpensanti e dalla gerarchia ecclesiastica, fino ad interessare anche l'Inquisizione e il bollo d'infamia cominciò ad essere collocato sulla fronte dell'attore. Anche il celebre Molière ebbe i suoi guai, sebbene godesse della protezione personale di Luigi XVI, il re Sole, ma senza l'intervento del Sovrano gli si sarebbe stata negata la sepoltura religiosa che invece ebbe luogo, all'alba, in forma privata e riservatissima.

Moliere

L'importanza della commedia dell'Arte non è nell'aver prodotto questa o quella opera, ma nel suo assieme, nella totalità della sua produzione, nel suo esistere in Italia e dall'Italia all'Europa, portando una ventata di novità nel mondo del teatro per più di un secolo. Solo quando diventò ripetitiva, e per mantenere il successo di pubblico cedette all'esagerazione e ad una certa faciloneria che rasentava la volgarità, nella seconda metà del Settecento, Goldoni sentì l'esigenza di riformare la commedia e di sostituire il canovaccio con un testo scritto e le maschere con veri e propri personaggi. Tuttavia molti elementi della commedia dell'Arte

seicentesca sopravissero nel suo teatro dando vita ad una tradizione che dalla scena popolare e dialettale arriva fino ai moderni, all'avanspettacolo e anche al cinematografo (da i De Filippo a Charlie Chaplin, a Totò).
Altro genere nuovo e caratteristico della civiltà barocca fu il melodramma, o dramma musicale, che segnò il nascere dell'opera lirica. La sua origine, o meglio il suo simbolico inizio, si fa risalire al 1582, quando a Firenze si costituì, in casa del conte Giovanni Bardi, la cosiddetta Camerata dei Bardi, che nella teorizzazione del rapporto fra parola e musica, si richiamavano a quella che avrebbe dovuto essere la tragedia greca, ma anche alla favola pastorale, un genere letterario ispirato all'Aminta del Tasso, che, a sua volta si riferiva alle Bucoliche virgiliane. La scelta dipendeva dalla predilezione per un certo lirismo amoroso, venato di una leggera sensualità, che divenne l'elemento essenziale, dopo l'Aminta, di tutte le Favole Pastorali divenute di moda lungo tutto il secolo del Barocco.
Non dobbiamo tuttavia dimenticare però che l'antefatto del melodramma (cioè l'alternanza o anche il rapporto parola-musica) era sempre esistito a livello popolare, oltre che nelle Corti, come elemento delle *feste* dove l'elemento teatrale con canti e danze era molto diffuso e amato.
Musicalmente il dramma progettato dai musicisti e letterati della Camerata sanciva la superiorità della monodia che stava sempre più sostituendo la polifonia medioevale e che era sopravissuta fino al '500. Molta attenzione era riservata alla recitazione scrupolosa della parola cantata per valorizzarne tutte le sue sfumature e valenze semantiche. In questo modo il ruolo della musica viene necessariamente subordinato al testo letterario, ma ampiamente compensata dalla cura e dalla perfezione della tecnica vocale a cui i musicisti seppero elevare il loro stile.
Primo scrittore di melodrammi fu Ottavio Rinuccini che già dai titoli delle sue opere: Dafne, Arianna, Euridice, Narciso, lascia intendere la sua formazione classicista che rivela però il carattere lirico passionale, destinato *a destar nei cor i dolci affetti,* affetti espressi con parole e musica.
Ed è proprio l'Euridice del Rinuccini eseguita a Firenze nel 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico di Navarra, il futuro Enrico IV, che consacra il melodramma come forma teatrale autonoma.
Accompagnata da un'ingegnosa scenografia e in omaggio alla felicità delle nozze, il testo si conclude, secondo la legge stilistica della favola pastorale, con un finale lieto.
Sarà però l'Orfeo di Monteverdi, rappresentato alla Corte di Mantova nel 1606 ad aprire la serie dei melodrammi, che diventeranno il modello di tutti compositori e librettisti del Seicento.
Anche a Roma, i Barberini inaugurarono nel loro palazzo, un teatro aperto agli ospiti, con un'opera scritta dal cardinal Rospigliosi, il futuro papa Clemente IX e chiamarono a Roma quello stesso Monteverdi che aveva già fatto parlare di sé per le sue novità in campo musicale.

Claudio Monteverdi

Nelle opere monteverdiane, infatti, sono già nettamente delineate alcune caratteristiche che dureranno nel tempo: da una parte la tematica pastorale amorosa legata sempre al mito, dall'altra e la distinzione precisa tra recitativo e aria, l' assunzione della forma strofica con ritornello e l'inserimento delle danze.
Il melodramma, sia pure timidamente, comincia ad uscire dal ruolo ristretto di spettacolo di corte o riservato ad una cerchia ristretta di spettatori, nei palazzi signorili, a Venezia, città dove esisteva una ricca società mercantile.

Ed è a Venezia che viene chiamato Monteverdi per eseguire una sua opera, sempre di contenuto mitologico: l'Andromeda, al San Casciano, il primo teatro, in Italia, con ingresso a pagamento aperto al pubblico nel 1637.
Felice innovazione dei compositori dell'età barocca fu quella di musicare, oltre i soggetti mitologici e pastorali, anche soggetti storici, e di lasciare convivere (come del resto fece Shakespeare nel suo teatro) elementi drammatici e comici, aristocratici e popolareschi interpretando il gusto di un pubblico sempre più eterogeneo, sempre più attratto dalla parte musicale che coinvolge gli spettatori senza distinzione di cultura e tanto meno di classe sociale. Spettatori ai quali non interessava l'amore fra Enea e Didone, o di Elena e Paride, in quanto tali, ma la suggestione della tematica amorosa espressa dalla musica.
Del resto il pubblico più che dal testo scritto, amava essere stupito e meravigliato da elaborate scenografie, dalla magnificenza delle macchine teatrali, e dal virtuosismo dei cantanti, contribuendo alla scomparsa di quel *recitar cantando* che era stato il principio base del programma della Camerata Fiorentina. .
A questo punto il rapporto tra libretto e musica si modifica a favore della musica.
I testi devono, sempre più rispondere alle esigenze dei musicisti e dei cantanti fino a diventare solo uno spunto per lasciar spazio alle aspettative di un pubblico che amava essere, ogni volta, stupito e meravigliato ed emozionato.
Questa nuova ricca complessa sensibilità non sempre, però, si risolve in una dimensione drammatica di inquietudine e tormento dei cantanti e del pubblico. Per lo più ci si arresta ad una reazione di stupore di fronte all'eccessivo, al diverso e a un atteggiamento di gioco sull'illusoria apparenza delle cose.
La lingua usata dai librettisti, anche all'estero continuava ad essere esclusivamente l'italiano. Nel Settecento, infatti, il melodramma si ***esportava*** tale e quale era stato presentato in Italia con il suo libretto, e con tutto il corredo del personale necessario per eseguirlo: cantanti, maestri di cappella, registi, poeti, costumisti, parrucchieri.
Il successo di tal genere di spettacolo presso tutte le corti europee, fino a San Pietroburgo, copre un periodo di quasi due secoli.
Perché Europa ci chiedeva musica e, tra i nostri cantanti, richiestissimi erano i *castrati*, cioè cantori evirati in giovane età che avevano acquistato capacità vocali straordinarie, mantenuta intatta la purezza della voce, insieme ad un'agilità e una potenza superiore alle voci femminili.
Già presenti nella polifonia sacra, per esempio nella Pontificia cappella Sistina, dove furono impiegati fino all'inizio dell'800, essi divennero i protagonisti assoluti del melodramma.
Alcuni di essi, ad esempio, Carlo Broschi, detto Farinello, ricoprì il ruolo di musico di corte a Madrid, fu amico del Metastasio di cui interpretò molte opere alla corte di Vienna. A Londra, chiamato da Haendel, che musicò molti libretti di autori italiani, troviamo il Senesino, molto apprezzato dal bel mondo per la straordinaria agilità della sua voce e della sua estrosa personalità finendo con il far prevalere l'interpretazione e la gestualità, il virtuosismo, insomma, sul testo e spesso anche sulla musica.
Il melodramma sopravisse al suo secolo subendo naturalmente una serie di trasformazioni che arrivarono fino all'opera romantica e oltre; sempre con grande successo e sempre conservando, i caratteri con cui si era presentato alla ribalta nell'Età barocca, cioè giocando sul rapporto parola-musica.
E l'invenzione dell'opera in musica, scrive Massimo Mila, *segnò l'inizio di una in discussa egemonia musicale italiana. In ogni paese precedono l'esecuzione di opere musicali in lingua locale, le quali mai si liberano, comunque tardi e mai completamente dall'imitazione italiana.*
Lo spettacolo basato soprattutto sulla bravura dei cantanti, che aveva raggiunto il massimo successo in età barocca, subisce modifiche nel Settecento e, negli ultimi decenni del secolo, assistiamo presso la corte di Vienna al fortunato incontro tra il librettista italiano Da Ponte e un musicista del livello di Mozart.
Come già era successo per la commedia dell'Arte, si avverte ormai nel secolo dei Lumi, la volontà, anzi l'esigenza, di ridare al testo poetico un suo valore autonomo.

Non senza difficoltà, nell'ambiente della corte viennese, tradizionalmente legata al passato, insieme essi rinnovarono il melodramma in cui portarono assolute novità, sconvolgenti sia per gli argomenti dei testi, sia per la bellezza per la profondità espressiva.
Ma se guardiamo alla rivoluzione musicale avvenuta nell'Italia del Seicento per opera del melodramma, questa arte presenta, nei primi cinquant'anni con Monteverdi e Frescobaldi, una delle più grandi altezze che essa abbia mai raggiunto.
E dà inizio ad un'epoca nuova, si può dire moderna, che continuerà in Italia nel Settecento con Corelli Vivaldi e la migliore opera napoletana e che la Germania porterà ancora più in alto con Bach.
La musica, insomma, esprime uno degli aspetti più positivi del Barocco; essenzialmente la liberazione del sentimento in forme di calda immediatezza umana, libere da schemi classicheggianti, la capacità di far emergere dall'interiorità un mondo inesplorato, la capacità di meravigliare e arrivare ad esprimere la nuova sensibilità dell'uomo che affaccia alla modernità.
Il trapasso dalla polifonia corale all'individualismo vocale rappresenta, infatti un'ulteriore scoperta dell'uomo, non solo come era avvenuta nel secolo precedente, attraverso la mediazione degli antichi, ma in un contatto diretto con la sua fisicità. La vocalità non solo umana, ma anche strumentale è, infatti, la forma stessa della musica barocca.
Nella polifonia medioevale - scrive Massimo Mila - *l'impiego collettivo delle voci, produceva un canto angelico, sovrumano, che solo nelle sue singole parti era il prodotto di voci umane, nell'effetto complessivo, no, portava al divino […].*
L'aria del melodramma seicentesco accoglie invece in sé la vocalità nel suo valore fisico e carnale e, addentrandosi nell'oscura interiorità dell'animo, riassume in sé la concezione positiva del Barocco come intuizione musicale […].
L'Italia, nonostante le gravi contraddizioni presenti nella società, (sfarzose ricchezze contro dilagante povertà, dominazione spagnola, carestia, peste, crisi politica e sociale), rivelò nell'età barocca una grande vitalità e ricchezza di interessi in un secolo di transizione molto importante in cui la nostra cultura lentamente assorbì la fine della civiltà rinascimentale e maturò le condizioni di un grande rinnovamento nel contesto europeo.

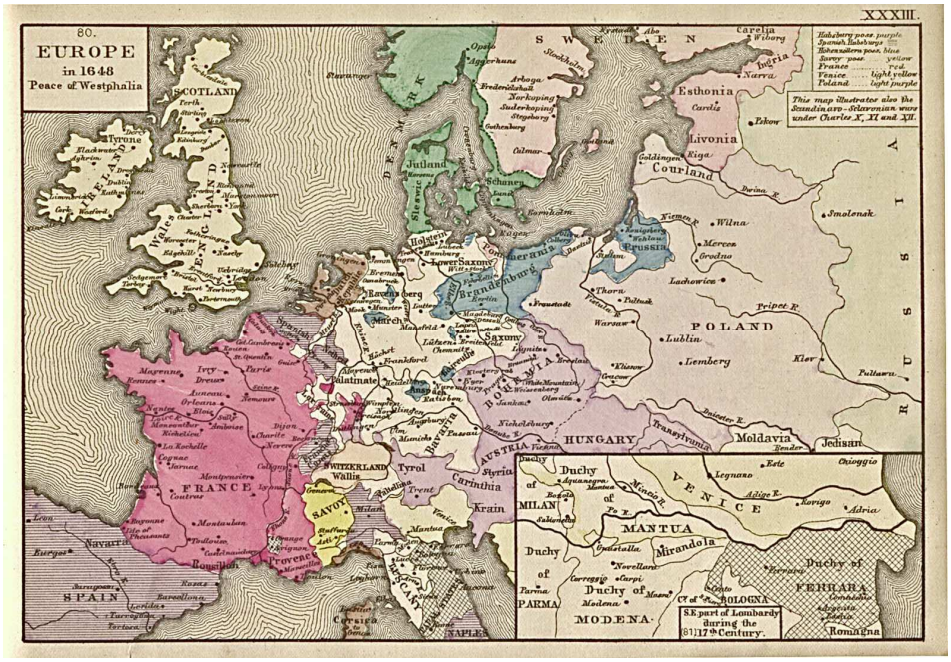
L'Assolutismo monarchico e l'Anomalia olandese

Il Seicento fu, come abbiamo già ricordato, un secolo di crisi: crisi dovuta ad una serie di cause tra le quali la grande pestilenza di cui si parla nel romanzo manzoniano, e, soprattutto le guerre che insanguinarono l'Europa. Si tratta di guerre di religione all'interno del mondo cristiano, che coinvolsero politicamente e militarmente le varie potenze europee e che depauperarono e sconvolsero intere popolazioni.

Guerra e contagio da peste, infatti, si muovevano insieme. Lungo le strade percorse dagli eserciti l'epidemia si presentava nelle forme più acute tanto che in Germania e nell'Italia settentrionale, alcune città dimezzarono la loro popolazione, mentre in tutta l'Europa già si registrava un calo demografico dovuto ad un lungo periodo di siccità e quindi di carestia.

Le guerre di religione si verificarono un po' dappertutto, ma soprattutto all'interno dell'impero asburgico, retto da sovrani cattolici, ma indebolito, al suo interno, specialmente nei territori germanici dai forti contrasti tra principati cattolici e protestanti.

Chi tentò di riaffermare l'autorità imperiale e di ristabilire il cattolicesimo là dove la marea protestante non cessava di salire da oltre un secolo, fu l'imperatore Ferdinando II, allievo dei Gesuiti che, persuaso dei suoi diritti, esercitò un'intransigente azione repressiva contro i luterani all'interno dell'Impero. A questo punto tutta l'Europa entrò in campo schierandosi sulla base di una opzione religiosa.



Da una parte gli Asburgo d'Austria e di Spagna che preconizzavano un'egemonia dinastica poggiante sul cattolicesimo, dall'altra Danimarca, Svezia, Inghilterra, i principati e i regni germanici, in genere, tutti aderenti al protestantesimo. In questo contesto troviamo anche la Francia di Luigi XIV che, pur essendo il re di un paese cattolico, temeva un rafforzamento degli Asburgo ai confini orientali e si trovò a combattere sia contro la Spagna sia contro l'Impero.

Dalle guerre del Seicento, caratterizzate da questo grande spirito di intolleranza religiosa, si arriva ad un ridimensionamento dell'Impero Asburgico il quale, pur ampliando i suoi territori con l'annessione della Boemia e dell'Ungheria, deve riconoscere l'indipendenza politica degli stati germanici luterani e calvinisti che frazionavano la Germania, inoltre ad un indebolimento della Spagna, sempre padrona di immensi territori conquistati nel nuovo continente, ma che, logorata dalla lunga guerra contro la ribellione delle Fiandre e si trova costretta a ridurre la sua influenza nelle sole province meridionali (l'attuale Belgio) e a riconoscere invece l'indipendenza delle province settentrionali (l'attuale Olanda). Nei paesi nordici si afferma la potenza della Svezia, mentre la Francia arriva a portare i suoi confini orientali fino al Reno.

E l'Italia? diventata uno dei teatri di guerra nel contrasto tra Francia e Spagna, in quella guerra *per la successione al ducato di Mantova* cui il Manzoni fa precisi riferimenti nel suo romanzo, ormai gravita in orbita spagnola

A questo punto ha inizio quella fase storica che va dalla seconda metà del seicento, fino alla rivoluzione francese, che gli storici indicano come l'età dell'Assolutismo quando cioè, dalla Russia al Portogallo, giunge a conclusione il processo di formazione di quelle che diventeranno le moderne nazioni europee, il che coincide con una situazione in cui gli odi religiosi, pur senza scomparire, si sono placati e gli Stati, (ivi compreso lo Stato della Chiesa) hanno ormai affermato in modo completo la loro autorità sovrana sul territorio e su tutte le classi della società.
Si sta realizzando cioè in Europa un tipo di monarchia *assoluta* che permetteva al sovrano, *legibus absolutus*, ad essere superiore a qualsiasi legge, dotato di un potere immenso, oggi diremo totalitario, che non è soggetto ad alcun controllo esercitato da enti giuridici o religiosi.
Il Medioevo non aveva mai conosciuto l'idea di una sovranità assoluta.
Il potere era allora policentrico: feudi, città, corporazioni possedevano un proprio ambito di sovranità all'interno del sistema gerarchico dell'Impero, che pur riconosceva l'autorità suprema del Papato di cui temeva la scomunica (pensiamo ad Enrico IV a Canossa).
Nel Seicento, invece, la norma già sancita dall'imperatore CarloV: *cuius regio, eius et religio,* (anche la religione *dei sudditi* sia *uguale a quella* di colui a cui appartiene la regione), cioè l'obbligo per i sudditi di conformarsi alla confessione del principe dello stato in cui si vive, era diventato, in mano ad un sovrano assoluto, un preciso strumento di potere e di persecuzione di tutte le minoranze religiose presenti nel suo territorio che potevano minare la sua uniformità.
Già nel 1492, in effetti, si era assistito ad una prova generale d'intolleranza religiosa in Spagna praticata non tanto dalla Chiesa quanto dalla Monarchia che la esercitava in proprio (sia pure con l'approvazione della Chiesa) nei confronti dei *diversi,* primi fra tutti i Mussulmani, ma anche degli Ebrei che, espulsi da una terra che abitavano da secoli, si erano sparsi e stabiliti nei vari paesi d'Europa, dove ora, specie in quelli cattolici, erano costretti a vivere nei Ghetti. Tale norma tuttavia non è applicata uniformemente in Europa.
L'Inghilterra, ad esempio ha una sua storia a parte: dopo aver vissuto un sanguinoso conflitto interno tra protestanti e cattolici, i quali in Irlanda e Scozia costituivano ancora la maggioranza della popolazione, dopo l'esperienza repubblicana di Cromwell, durata circa un decennio, il re Guglielmo III d'Orange aprì un periodo di tolleranza in campo religioso che diminuì il potere del clero anglicano-protestante, e , sulla base della Magna Carta promulgata nel 1250, inaugurò un tipo di monarchia che, a tutti gli effetti può definirsi parlamentare.
Così assistiamo nei cosiddetti Paesi Bassi, cioè le Fiandre settentrionali, uscite vincitrici nelle lunghe guerre, per l'indipendenza, contro la Spagna cattolica, al costituirsi di una vera e propria repubblica: la repubblica delle Province Unite, di cui parleremo tra poco, che rappresenta una vera e propria anomalia nel secolo in cui nasce e si afferma l'Assolutismo.

Robert Walker, *Oliver Cromwell*

La forma più compiuta di Stato Assoluto, inteso come progetto politico, che fece da modello agli altri stati europei, fu realizzato in Francia durante il regno di Luigi XIV, ma contagiò tutte le monarchie grandi e piccole: la Germania, per esempio dove il Brandeburgo protestante che otterrà nel 1701 dall'Imperatore la corona di re di Prussia, già si accingeva a diventare un impero e una grande potenza militare, l'Austria degli Asburgo che, facendo del cattolicesimo la forza unificante del vasto Impero ormai esteso fino ai Balcani , si dotò di organismi efficienti per garantire il potere centrale, per soffocare i dissensi e per affermare la supremazia dell'autorità

centrale, perfino la lontana Russia, fino ad allora rimasta ai margini della vita europea, che dimostrò di essere un grande paese forte sul piano militare e interessato ad essere consolidato all'interno per avere la possibilità di ingrandirsi verso l' Europa. Come avverrà durante il regno dello zar Pietro il Grande che, da vero monarca assoluto, governò fino al 1701.
La assoluta sovranità di Luigi XIV, chiamato *Re Sole* si affermò e si fece sentire nei campi più diversi: nella vita di corte, nella pubblica amministrazione, nella organizzazione militare, ma anche nella cultura e nella vita religiosa della Francia, non perché fosse molto religioso, ma perché concepiva la religione come *instrumentum regni***,** come un'ideologia che doveva essere subordinata alla finalità di rafforzare l'ordine costituito e la compattezza della società francese intorno alla monarchia. Naturalmente tutti forme di dissidenza, o ritenute tali, furono eliminate.
In base al principio che all'unità del regno doveva corrispondere una stessa fede, il sovrano esercitò un'azione fortemente repressiva contro la minoranza calvinista degli Ugonotti che furono costretti ad abiurare o a lasciare la Francia. Ma furono perseguitati come sospetti di protestantesimo anche i giansenisti del Convento di Port Royal che, in nome di un maggior rigore e una maggiore severità nel mondo cattolico, si opponevano a tutte quelle manifestazioni di devozione esteriore, in cui messe e processioni sembravano contare più di una fede intima e profonda e annoveravano tra i seguaci e simpatizzanti molti intellettuali tra cui Pascal.
Per tenere saldamente unita e omogenea la compagine dello stato e debellare ogni residuo di potere della nobiltà, il sovrano la convinse, dopo averla privata delle sue tradizionali funzioni amministrative e militari, ad abbandonare territori e castelli per trasferirsi vicino alla persona del re, unico dispensatore di onori e privilegi. Il culto della persona del Sovrano era tale che gli venne attribuito addirittura un potere taumaturgico, quello cioè di guarire dalla malattie con il tocco della sua mano.
Quando, infatti, Luigi XIV fu incoronato nella cattedrale di Reims, in un'atmosfera di grande sacralità, riprese, infatti un' antica tradizione secondo cui i sovrani, la cui autorità discendeva direttamente da Dio, avessero il potere di guarire la scrofola, un ascesso di origine tubercolare, ripetendo la formula: *Il re ti tocca Dio ti guarisce*. E nel corso del suo regno ripetè diverse volte questa cerimonia davanti a folle sterminate, accorse da ogni regione della Francia in venerazione davanti a quell'uomo circonfuso di tanto potere e di tanta sacralità.
Sempre per celebrare la sua potenza e accrescere il suo ruolo di monarca assoluto il re fece costruire a Versailles una sontuosa, straordinaria reggia, dalla bellezza fastosa, nella quale stabilì la sua residenza, circondato da una corte di circa diecimila persone e dove adottò una serie infinita di rappresentazioni della propria carismatica persona.

Hyacinthe Rigaud, *Luigi XIV*

Il complicato cerimoniale, il lusso, l'abbigliamento, l'uso delle parrucche, la bellezza del luogo, tutto doveva servire a stupire e meravigliare sia per esaltare la persona del sovrano, sia per rafforzare l' immagine della Francia presso le corti straniere, le cui ambascerie venivano ricevute con un grande cerimoniale.
Naturalmente per sostenere tutte queste spese furono fatte riforme che inasprirono il fisco con grave danno delle classi sociali più deboli e tale situazione andò ad aggravarsi nel secolo successivo fino allo scoppio della rivoluzione del 1789.
Il complesso architettonico di Versailles divenne un modello da imitare in tutta Europa: tutte le dimore reali costruite successivamente da Queluz, in Portogallo a Caserta la reggia dei Borboni

di Napoli, da Sans Souci nel Brandeburgo a Schonbrunn in Austria, le varie monarchie europee tentarono in qualche modo di imitare e gareggiare in eleganza e ricchezza con la reggia francese.
Il rigido assolutismo di Luigi XIV che fece scuola sul piano politico a tutte le monarchie europee, ha tuttavia risvolti positivi nel campo della cultura francese in genere e delle arti.
Il trasferimento di nobili, ma anche di intellettuali, dalla campagna e dalla provincia verso Parigi divenne un fatto diffuso non solo fra chi cercava il fasto e il prestigio della corte, ma anche fra coloro che cercavano nella grande città , nei suoi ambienti colti ed intellettualmente elevati, il fascino di una società ricca di interessi e di possibili scambi culturali e di possibile affermazioni personali. Fu da allora che la cultura e la lingua francese diventano genericamente in Europa tra le persone colte, e comunque nelle Corti, un modello che, consolidatosi nel '700, rimase tale fino all'inizio del '900.
Se la Francia rappresenta il massimo risultato compiuto di Stato Assoluto, che tale rimase per ben due secoli, sempre nel Seicento assistiamo *in assoluta controtendenza* ad un fenomeno politico e culturale di straordinaria importanza che rappresentò, un esempio di buon governo, di democrazia, di sviluppo economico ed artistico, di tolleranza e di creazione di una filosofia umanitaria del diritto che è uno dei più grandi contributi che entreranno nel patrimonio del pensiero politico dell'Europa moderna.
Stiamo parlando del miracolo olandese, cioè delle sette province settentrionali dei cosiddetti Paesi Bassi, originalmente formate da un *piccolo popolo* di pescatori, marinai, mercanti e contadini, che, per difendere l'indipendenza delle loro terre, con tanta fatica ed intelligenza sottratte al mare, dimostrarono di saper tenere testa ai più forti monarchi d'Europa e che 150 anni prima di quello storico evento che fu Rivoluzione francese, si costituirono in repubblica: la cosiddetta *Repubblica delle Province Unite.*
L'Europa in guerra quasi non se ne accorse, perché riteneva che la lotta che quel popolo combatteva con tanta determinazione contro la Spagna, fosse un problema interno alla monarchia spagnola e solo nel 1648, con la pace di Westfalia non potè che prenderne atto e riconoscere che in una Europa votata ormai all'assolutismo e all'uniformità, le sette provincie del Nord costituivano ormai il primo stato repubblicano dell'Europa moderna, sorretto da una costituzione essenzialmente borghese: una nuova nazione, che in brevissimo tempo sarebbe diventata un florido centro di civiltà e di cultura.
Le Fiandre o Paesi Bassi (così si chiamava il territorio che si estendeva dalle Ardenne al Mare del Nord) era diviso in 17 provincie diverse tra loro per lingua e religione: le regioni settentrionali (corrispondenti all'attuale Olanda) in cui si stava infiltrando il Calvinismo dove si i parlava una sorta di dialetto germanico: il fiammingo, mentre nelle provincie meridionali confinanti con la Francia (l'attuale Belgio) prevaleva una dialetto francese: il vallone e la religione cattolica.
Le popolazioni delle Fiandre erano di razza franco-germanica, e fin dal Medioevo si erano distinte, oltre che per la grande opera di sottrarre le terre al mare per mezzo di dighe e canalizzazioni, anche per la loro attività commerciale diretta all'importazione di lana inglese per rivenderla sui grandi mercati del continente. Frequentavano infatti le fiere di Lione e della Champagne dove compravano manufatti francesi da rivendere nei paesi del Nord Europa.
Il porto di Anversa è stato indubbiamente per tutto il Medioevo e fino alla prima metà del'500 il più attivo di tutto l'occidente: era un vero porto franco: non si pagavano dazi doganali né pedaggi: i mercanti avevano diritto di soggiorno senza dover esibire alcun salvacondotto. La stessa libertà si viveva nell'attività della Borsa per cui nella città fiamminga giungevano mercanti di tutti i paesi e capitali in cerca di lucroso impiego, il che consentiva alle grandi ditte commerciali e anche ai sovrani di prendere a prestito le somme necessarie per il loro bisogno.
Sulla facciata del palazzo della Borsa, infatti, si leggeva *In usum negotiarum cuisque nationis ac linguae*.
Entrati in seguito ad una serie di matrimoni dinastici nell'orbita spagnola, i Fiamminghi mal sopportavano i sistemi autoritari della monarchia spagnola che poco a poco aveva limitato, fino a sopprimerle, le libertà e l'autogoverno locale, infierendo con tassazioni esorbitanti, sulla

popolazione. Teniamo presente che in queste terre il Feudalesimo non aveva potuto creare il latifondo, che non era mai esistita la servitù della gleba e che già nel Medioevo esisteva il libero affitto e la piccola proprietà terriera.
La rivolta divampò nel '600 soprattutto nelle provincie del Nord, ormai protestanti, decise fino all'ultimo a non rinunciare alla loro autonomia, dove si creò un'anomala alleanza tra i contadini, in genere piccoli proprietari, la borghesia dedita al commercio e la piccola nobiltà, unite nel combattere gli Spagnoli cattolici, oppressori ed intolleranti.
Le provincie meridionali, ricondotte sotto la sovranità spagnola fedelissima alla chiesa di Roma, iniziarono allora la loro decadenza, specialmente nei commerci ed Amsterdam, olandese, acquistò grande prestigio a danno di Anversa che, tuttavia, per qualche decennio ancora visse un periodo di grande splendore artistico essendo diventata il baluardo della fede cattolica contro il protestantesimo. Sotto la protezione spinta della Chiesa cattolica e della Compagnia di Gesù, divenne, infatti, un importante centro di arte barocca. E l'architettura come la pittura, pensiamo alle splendide tele di Rubens, risentono del gusto per lo sfarzo, l'esuberanza e anche la sensualità proprio dell'arte controriformistica.
Da questo momento la civiltà e l'arte delle Fiandre, non appaiono più unitarie e le provincie settentrionali, che con la loro costituzione sostanzialmente borghese si erano organizzate in una repubblica democratica protestante, nello spazio di circa cinquanta anni diventano una grande potenza mercantile e producono una civiltà tutta loro, originale ed assolutamente autonoma.
Il commercio che è il presupposto del grande sviluppo olandese, anche se può apparire strano, inizia il suo sviluppo durante la guerra contro la Spagna. Abbiamo già detto che i Fiamminghi, il commercio, lo avevano nel sangue, ma quando Anversa passò nell'orbita spagnola, i migliori mercanti di questa città emigrano ad Amsterdam dove trovavano i migliori equipaggi e le migliori flotte d'Europa. I mercanti che da sempre avevano rivendicato la loro libertà d'azione, ed erano abituati a non subire alcuna limitazione giuridica, pretendono di poter commerciare anche con il nemico. L'Olanda garantisce loro tutto questo e nel 1602 nasce la Compagnia delle Indie: il prototipo di una società per azioni che davano profitti altissimi agli azionisti che erano gli stessi mercanti, che, avendone il monopolio, e non rappresentando lo Stato e potevano tranquillamente commerciare con tutti i paesi in guerra senza implicazioni politiche.
La compagnia non aveva come fine la conquista di nuovi territori, come la Spagna, il Portogallo o l'Inghilterra, ma di creare, senza che lo Stato ne assumesse il potere, una serie di punti d'appoggio solo ed esclusivamente per la navigazione (Città del Capo, per esempio).
Nel 1621, per contrastare e limitare i commerci della Spagna nelle Americhe, fu fondata la Compagnia delle Indie Occidentali che in breve giunse a controllare tutte le piantagioni di canna da zucchero del Brasile potendo contare, come punto d'appoggio sul porto di New York, allora chiamato Nuova Amsterdam.
La ricchezza dell'Olanda cioè della Repubblica delle Provincie Unite destava l'invidia e l'ammirazione di tutta l'Europa che non riusciva a capire come una nazione così piccola, così periferica, così priva di materie prime potesse tanto arricchirsi. Amsterdam che alla fine del 1500 contava circa cinquantamila abitanti, nel 1650 arriva a duecentomila. La sua crescita ha un significato diverso da un'altra metropoli del '600, cioè Napoli, la cui popolazione era cresciuta a dismisura per l'afflusso di contadini in miseria per la crisi agricola e la carestia. Amsterdam cresceva invece perché offriva sempre nuove opportunità a chi sapeva sfruttarle. Quando nel 1660 vennero scoperte le miniere d'argento americane e un grande flusso di questo metallo arrivò in Europa, le città olandesi ne trassero grandi vantaggi accentuando le attività artigianali e *industriali* che favorivano anche l'aumento della produttività agricola con nuovi sistemi di dighe e mulini a vento.
Inoltre la Borsa di Amsterdam assunse un'attività frenetica e divenne il centro della finanza europea.
L'olandese del '600, scrive lo studioso olandese Huizinga, *è un uomo tutto prosa e faccende. Nel suo piccolo mondo pratico non trovano posto la costruzioni grandiose, le esibizioni di lusso, il fasto delle Corti europee, e il trionfo della Chiesa cattolica. Nell'Olanda del '600 non esiste il*

Barocco con le sfarzose scenografie dei suoi solenni edifici. L'architettura delle case private rivela caratteri di semplicità e di buon gusto come le case delle Corporazioni in mattoni dalla classica facciata alta, i tetti spioventi che culminano in grandi frontoni, dove arrivano le merci da stivare nei grandi magazzini, situati sul retro, con una gru per introdurre le merci.
E ancora: *il periodo più felice per questa terra non è stata l'età dell'oro, ma l'età della pece e del catrame, dei colori e dell'inchiostro,* per sottolineare la grande operosità materiale e intellettuale di questo periodo che fece dell'Olanda lo stato più moderno d'Europa anche in campo artistico.
Mentre nelle monarchie cattoliche il genere di pittura prevalente è ancora il quadro di storia sacra o profana, senza rinunciare alla mitologia, destinati alle grandi chiese barocche o ai solenni palazzi dei sovrani o della nobiltà, le opere dei pittori olandesi (Franz Hals, Vermeer, il grande Rembrandt solo per citare i più famosi) sono destinate ad una borghesia che gode di un diffuso benessere: inesistente è la committenza religiosa e la grande pittura decorativa non interessa i committenti privati. I temi preferiti sono quelli tratti dalla vita quotidiana: il ritratto, il paesaggio, la natura morta, le scene di interni domestici, il cortile. I quadri sono di formato modesto adatto all'interno delle case borghesi anche di quelle più ricche e benestanti. Per quanto riguarda i ritratti troviamo personaggi della vita comune, in atteggiamenti quotidiani e domestici che non conoscono le pose eroiche, la rigida solennità o il travolgente sensualismo di certa pittura barocca. Le tele di più ampio respiro e misura sono destinate alle Corporazioni che amano celebrare se stesse; pensiamo a La Guardia di Notte di Rembrandt, al ritratto delle Sovraintendenti del ricovero per gli anziani di Harlem, o ai Fucilieri di Franz Hals, Corporazioni che continuano, dal Medioevo, ad avere molta importanza nella vita delle città., ritratte tutte con grande realismo, che esprimono una sana e orgogliosa soddisfazione del loro ruolo e del benessere conquistato.

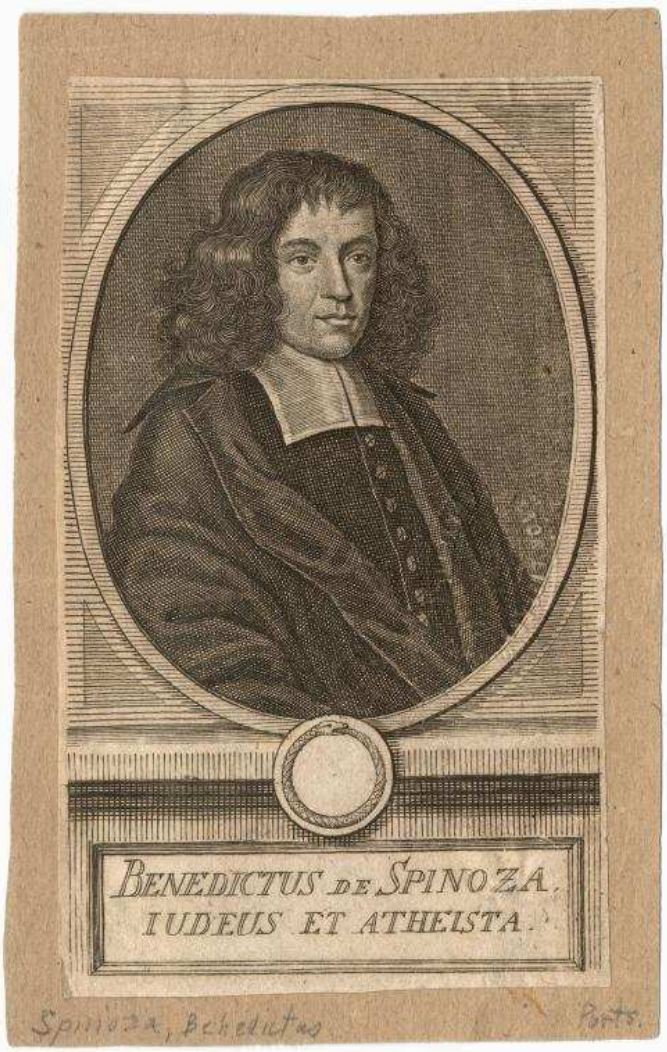
Michiel Jansz van Mierevelt, *Huig van Groot (Grozio)*

In un periodo di grandi lacerazioni dovute alle guerre, al fanatismo religioso, l'Olanda, libera dalla dominazione e dal cattolicesimo intransigente spagnolo, sposò e teorizzò la causa della pace e della tolleranza. Mentre in Germania ancora a metà del '600 un professore dell'Università di Lipsia si vantava di aver mandato a morte una grande quantità di streghe, mentre Richelieu, in persona, intervenne per far condannare quell'Urban Grandier, accusato di aver stregato le Orsoline di Loudun, mentre in Scozia e in Svizzera ci furono processi e condanne per stregoneria fino a metà del '700, in Olanda l'ultimo processo che terminò con un'assoluzione avvenne nel 1610, dopo di che si smise di perseguire streghe e maghi.
Questo per il clima culturale che si era creato. Il liberalismo economico, infatti ha avuto i suoi risvolti in campo culturale e ha prodotto una cultura laica, senza dogmi, affrancata da ogni condizionamento religioso che invece fu determinante nel resto d'Europa.
A tal fine importantissima fu l'influenza di un grande pensatore del secolo precedente: Erasmo da Rotterdam, vissuto in piena Controriforma, la cui opera rappresenta ancora oggi un grande esempio di umanista sereno e critico che dimostra di aver ben interpretato l'autentico messaggio della Chiesa di Cristo insieme alla grande lezione della classicità. Come filosofo credeva nella bontà della natura umana sostenendo uno spiritualismo di tipo cristiano. Anche in politica

perseguiva un ideale di pace universale e propose che la morale dei principi fosse ispirata alla saggezza degli antichi e alla tolleranza. Nel momento in cui si disgregava il vecchio universalismo medioevale, che vedeva uniti nella guida dell'Umanità il Papato e l'Impero, egli sognava un'Umanità nuova permeata da un comune sentimento di pace e di rispetto delle diversità.

Un'altra figura straordinaria del Seicento olandese fu Huig van Groot, il cui nome fu latinizzato in Grotius, pensatore e giurista, che si riallaccia nei suoi scritti di Diritto al pensiero di Erasmo e propone un nuovo ordine mondiale basato sul Diritto e non sulla forza, sui privilegi, o sul diritto divino. Anche il suo concetto di una natura umana, che tende spontaneamente ad una convivenza pacifica e che condanna la guerra contraria alla ragione e alla natura, corrisponde perfettamente al pensiero del suo maestro. Afferma quindi la necessità di un diritto internazionale che deve subentrare alla visione del mondo medioevale basato sui privilegi e sul potere universale della Chiesa garantito dal volere divino.

Nel 1609 pubblicò un suo libro *Mare Liberum* in cui teorizza la libertà dei mari**,** contro ogni forma di controllo e di monopolio, in favore del diritto per ciascun popolo di percorrere le sue rotte marittime per soddisfare i suoi bisogni. Inoltre afferma che in caso di controversie tra i vari Stati, si debba ricorrere alle trattative e non alla guerra. Comunque, in caso di guerre il diritto internazionale deve prevalere sulla forza e sulla potenza delle armi: tale affermazione si radica nella convinzione comune a tutti gli uomini che solo ciò che è giusto secondo ragione si identifica col volere di Dio.



La tolleranza e il pacifismo di Erasmo lasciano traccia anche in uno dei più importanti filosofi del Seicento: l'ebreo Baruch Spinoza. Rifugiatosi in Olanda per sfuggire all'Inquisizione portoghese, ebbe degli scontri con i dotti della Sinagoga da cui fu bandito e isolato per le sue idee. Riuscì a sopravvivere perché era olandese, non per diritto di sangue, ma per diritto politico perché viveva in un paese che gli garantiva la libertà di essere se stesso, indipendentemente dalla sua razza, dalla sua religione e dalle sue idee politiche e filosofiche. Egli stesso teorizzò nelle sue opere la concezione dello Stato il cui fine, egli scrisse, non è la tirannide, ma il rispetto della dignità e della libertà di ogni individuo.

Fu grazie al pensiero di questi uomini, oltre alla naturale disposizione d'animo dei sui abitanti che l'Olanda divenne un paese estremamente tollerante, mentre altrove regnava un'intolleranza che mieteva vittime illustri. Erano gli anni del rogo di Giordano Bruno e della condanna di Galileo Galilei che, ridotto quasi alla cecità, a Firenze era costretto a vivere con umilianti restrizioni e l'obbligo a non parlare *con chi che sia della sua dannata dottrina*. L'Ultima sua opera: *Discorsi intorno alle due nuove scienze*, scritta dopo l'abiura nel 1638, fu pubblicata in Olanda (ufficialmente a sua insaputa) e precisamente a Leida città diventata, grazie alla sua Università un centro di libertà di pensiero per tutti coloro che in Europa, perseguitati per le loro idee, trovavano rifugio e

protezione. Tra questi, ricordiamo Cartesio che proprio in questa città, senza condizionamenti ideologici poteva continuare lo svolgimento della sua opera.
Il pregio e la modernità dell'Università di Leida dipendeva dal fatto che l'insegnamento non era gravato da residui medioevali. Ciò non vuol dire che la filosofia scolastica fosse abolita; Aristotele continuava ad essere un maestro del pensiero, ma gli studi erano aperti anche ad altri rami del sapere. Non si studiava solo teologia, ma anche Anatomia, Botanica, Astronomia che ormai si distingueva dalla medievale Astrologia e la nascente Chimica.
Torniamo al tema iniziale di queste conversazioni sul Seicento che è il secolo della nascita della modernità e della Scienza che, sorretta dallo sviluppo della tecnica in questa Olanda, da sempre terra di dighe, di canali e di mulini a vento, portò alla realizzazione di grandi risultati in numerosi campi dall'ottica, (pensiamo al famoso cannocchiale di Galileo), all'orologeria, alla costruzione degli astrolabi, alle navi che solcavano tranquillamente gli oceani, il che ci dimostra, ancora una volta come lo spirito olandese del '600 fosse volto all'osservazione del reale, al concretezza della vita, insomma all'uomo.

Indice

- La nascita del moderno……1
- Il barocco e la Roma della controriforma……9
- Il teatro e la nascita del melodramma……16
- L'assolutismo monarchico e l'anomalia olandese……23

Le opinioni espresse negli articoli impegnano unicamente la responsabilità dell'autrice.

In copertina: *Gian Lorenzo Bernini*: Apollo e Dafne (1622-25). Galleria Borghese, Roma
Finito di stampare in proprio nel mese di febbraio 2013