



*Classificazione Decimale Dewey:*

**809.93321822 (23.)** STORIA, DESCRIZIONE, STUDI CRITICI DI PIU DI DUE LETTERATURE SU luoghi. Regione mediterranea

FRANCESCA VALENTINI

# INTERSEZIONI MEDITERRANEE BAROCCHISMI NOVECENTESCHI

*Prefazione di*

ALESSANDRO SCARSELLA





ISBN  
979-12-218-2264-9

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA** 22 OTTOBRE 2025

*A Roberto*



## INDICE

- 9      *Prefazione*
- 11     Capitolo I  
Il Barocco. Spazi e confini di un'estetica  
1.1. *Il Barocco come oggetto di studio problematico*, 14 – 1.2. *Prospettive critiche*, 17 – 1.3. *Eoni e costanti storiche: il Barocco di D'Ors*, 23 – 1.4. *La critica in Italia*, 32.
- 45     Capitolo II  
Il Neobarocco. Architetture, scritture e *ficciones* barocche  
2.1. *Gillo Dorfles: l'architettura neobarocca*, 45 – 2.2. *Severo Sarduy: il teorico del Neobarocco*, 50 – 2.3. *Il Neobarocco di Calabrese*, 73 – 2.3.1. *Ritmo e ripetizione*, 75 – 2.3.2. *Limite ed eccesso, dettaglio e frammento*, 76 – 2.3.3. *Instabilità e metamorfosi*, 80 – 2.3.4. *Disordine e caos*, 82 – 2.3.5. *Nodi, labirinti e chioccioline*, 84 – 2.3.6. *Complessità e dissipazione*, 89 – 2.4. *La ficción barroca di Carlos Gamerro*, 92.
- 105    Capitolo III  
Barocchismi antillani. Il volto barocco della natura americana  
3.1. *Colombo: diari di viaggio tra immaginazione e realtà*, 107 – 3.2. *Ritratto antillano di Colombo*, 111 – 3.3. *Natura divina, natura barocca*, 124 – 3.4. *Lo americano: José Lezama Lima*, 132 – 3.5. *El Barroco maravilloso di Alejo Carpentier*, 140 – 3.6. *Barroco mestizo*, 148 – 3.7. *Créolisation et baroque*, 154.

|     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 173 | Capitolo IV<br>Mediterranei. Mare Nostrum e Mediterráneo Caribe<br>4.1. <i>Isole mediterranee: isolitudine e identità insulare</i> , 190 –<br>4.1.1. <i>Lettere caraibiche della Sicilia</i> , 191 – 4.2. <i>Profili urbani<br/>barocchi</i> , 194 – 4.3. <i>Linguaggi contaminati, umoristici e incom-<br/>prendibili</i> , 206 – 4.3.1. <i>Linguaggi e ideologie</i> , 215 – 4.4. <i>Mar-<br/>quetería e citazione</i> , 225. |
| 231 | Capitolo V<br>Conclusioni                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 233 | <i>Bibliografia</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

## PREFAZIONE

«Sólo lo difícil es estimulante»<sup>1</sup>: questa frase apre uno dei più celebri saggi di José Lezama Lima sul carattere barocco del continente americano e l'espressione sembra descrivere il proposito dell'analisi condotta da *Intersezioni mediterranee*. Lo studio ha come obiettivo l'arduo compito di riflettere sui caratteri del Neobarocco e sui suoi riflessi nella letteratura dei due Mediterranei: il Mare Nostrum e il *Mediterráneo Caribe*.

La prima parte del saggio affronta questioni d'ordine metodologico al fine di definire i confini del fenomeno del Barocco del Novecento; il *corpus* delle riflessioni critiche considerate comprende testi che vengono dagli esigui studi italiani sul fenomeno e opere dell'America Latina, dove, anche come riflesso della proliferazione delle forme e dei linguaggi barocchi nella seconda metà del Novecento, i critici hanno dedicato ampio spazio all'analisi di questo apparente ritorno. L'importanza assunta dal Neobarocco in America Latina e soprattutto nei Caraibi conduce a riflettere sulle motivazioni che spingono gli intellettuali a cercare un significante proliferante, in espansione, a tratti caotico, meraviglioso. L'analisi, che prende avvio dallo studio delle *crónicas*, ovvero le prime rappresentazioni europee del Nuovo Mondo, per poi concentrarsi sull'esperienza degli intellettuali cubani e martinicani e sulla loro ricerca estetica, la quale porta, necessariamente, verso forme, suggestioni e linguaggi barocchi. Lo studio prende in esame

---

<sup>1</sup> J. LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, in AA. VV., *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, a cura di L. Rafael, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010, p. 247.

principalmente le riflessioni di Alejo Carpentier e di José Lezama Lima per l'universo cubano, mentre Édouard Glissant rappresenta il Caribe francofono. La scelta di concentrare l'attenzione su Carpentier, Lezama Lima e Glissant è legata all'influenza che questi hanno avuto non solo sull'espressione letteraria delle isole delle Antille, ma, in generale, sulla letteratura dell'America Latina, culla del Barocco novecentesco. Il Neobarocco diventa, nel corso del secondo Novecento, l'estetica privilegiata attraverso la quale quello che per secoli è stato il mondo al margine dell'Occidente e la periferia dell'impero coloniale ha fatto sentire la propria voce. L'identità caraibica rivendica il proprio diritto all'opacità, al meticciato, alla diversità e lo fa attraverso tinte barocche. La predilezione per il Barocco, concepito come forma propria del continente americano, è legata alla sua anima rizomatica, al suo rifiuto di modelli e di equilibri predefiniti e considerati universali; il margine guadagna il proprio spazio nel corso del XX secolo attraverso uno stile proprio, svincolato dalle norme dominanti, accogliendo la complessità e le proprie peculiarità per secoli silenziate dal canone escludente. In questo panorama, il Neobarocco diventa l'estetica del margine, il linguaggio del *Mediterráneo Caribe* ed è proprio a partire da esso che si sviluppa la riflessione di *Intersezioni mediterranee*; il saggio mette in luce come la tendenza barocca sia l'elemento che permette di creare un dialogo tra il Mar dei Caraibi e il Mar Mediterraneo. Lo studio confronta gli esiti letterari del Neobarocco caraibico e quelli del Neobarocco siciliano per evidenziare come la tendenza barocca, pur esprimendosi attraverso forme diverse, accomuni la Sicilia alle realtà del *Mediterráneo Caribe*. I nuclei tematici affrontati, che vanno dalla rappresentazione delle architetture barocche al linguaggio che tende alla contaminazione, e gli autori presi in esame, come Consolo, Bufalino e Sciascia, consentono di seguire lo sviluppo di questo dialogo mediterraneo tra universi che, rispetto al modello dominante, hanno occupato spesso uno spazio marginale.

## CAPITOLO I

### **BAROCCO** **SPAZI E CONFINI DI UN'ESTETICA**

Lo studio ha come obiettivo quello di mostrare come il Barocco novecentesco, o Neobarocco secondo da definizione di Gillo Dorfles e di Severo Sarduy, sia stata l'espressione privilegiata delle letterature del Mediterraneo postcoloniale. L'accezione della mediterraneità considerata in questa analisi comprende il Mediterraneo Mare Nostrum e il *Mediterráneo Caribe*: le analogie tra le due frontiere fluide sono state più volte evidenziate dalla critica, la quale ha messo in luce come gli scenari storici di queste due realtà geografiche presentino evidenti affinità, in particolare perché, in entrambi i casi, il mare costituisce da una parte un elemento divisorio e isolante, ma dall'altra un punto di contatto, un mezzo attraverso il quale culture diverse si incontrano, si accavallano, si scontrano, dando vita a un peculiare meticcio etnico, ma soprattutto culturale e ideologico. Il Novecento è, per il *Mediterráneo Caribe*, il secolo dell'affermazione identitaria postcoloniale: a seguito delle indipendenze ottenute nel corso del XIX secolo e dell'evoluzione dei rapporti con l'Europa, soprattutto di quello che è il Caribe francofono, viene a delinearsi, all'interno del panorama culturale caraibico, e in particolar modo antillano, la necessità di una riflessione estetica finalizzata a plasmare una forma culturale e artistica capace di dar voce alla peculiarità di realtà per secoli soggette al giogo coloniale. La ricerca letteraria che ha dominato lo scenario caraibico ha evidenziato come gli intellettuali avvertissero l'urgenza di definire il loro linguaggio: dal punto di vista linguistico, l'eredità coloniale è un lascito pesante perché, a differenza di altre realtà dell'America Latina,

il recupero delle lingue precolombiane risulta impossibile a causa dello sterminio totale delle popolazioni indigene da parte dei colonizzatori<sup>1</sup>. Va anche sottolineato che, in generale, se all'inizio della conquista sono i sacerdoti cristiani a imparare le lingue precolombiane per favorire la conversione degli indigeni, rivelando una sorta di apertura nei confronti del Nuovo Mondo, a partire dal 1770, il regio decreto di Carlo III proibisce l'uso degli idiomi locali e obbliga l'intera popolazione a utilizzare lo spagnolo, «da quel momento in poi, sarà attraverso la lingua del conquistatore che il conquistato dovrà rivendicare il suo diritto ad essere»<sup>2</sup>. Nei Caraibi, l'impossibilità di recuperare la propria peculiarità identitaria pre-europea attraverso il linguaggio costringe gli intellettuali a ricercare un diverso uso della lingua dell'Altro. Parafrasando Alejo Carpentier, la necessità di «nombrar cosas»<sup>3</sup> ha portato la riflessione letteraria ad addentrarsi nella ricerca di una personalizzazione o di un'americanizzazione del linguaggio.

Un aspetto sul quale indugiano frequentemente gli intellettuali è la descrizione del paesaggio: dalla Cuba di Carpentier e Lezama Lima, alla Martinica di Glissant, Chamoiseau e Confiant, la ricerca intellettuale appare orientata verso la ricerca di una forma letteraria porosa e flessibile, adeguata a un contenuto che è multiforme, variegato, pro-

---

<sup>1</sup> Nel saggio *Lenguas en peligro*, per esempio, si legge: «En los estudios sobre lenguas indígenas sudamericanas, las islas del Caribe se tratan normalmente como parte de América del Sur. Las lenguas aborígenes de esta zona pertenecían a las familias de lenguas arahuaca y caribe, cuya zona principal de difusión es Sudamérica. Como este artículo trata sólo de las lenguas vivas, no es necesario analizar la región de las islas del Caribe ya que todas sus lenguas nativas están extintas. La única que sobrevive, el caribe negro o garífuna, una lengua arahuaca, se encuentra en la actualidad en Centroamérica, [...]», R. H. ROBINS, E. M. UHLENBECK, B. GARZA CUARÓN, *Lenguas en peligro*, Obra Diversa, México D. F. 2000, p. 92. «Negli studi sulle lingue indigene del Sud America, le isole dei Caraibi, generalmente, si considerano come parte dell'America del Sud. Le lingue aborigene di questa zona appartenevano alle famiglie delle lingue arawak e caraibica, che sono diffuse principalmente in Sudamerica. Poiché quest'articolo si occupa di lingue vive, non è necessario analizzare la regione delle isole dei Caraibi visto che tutte le lingue native sono estinte. L'unica che sopravvive, il caraibico negro o garífuna, una lingua arawak, si incontra oggi in Centroamerica», da qui in avanti, ove non diversamente segnalato, la traduzione è dell'autrice.

<sup>2</sup> R. CAMPRA, *America Latina: l'identità e la maschera*, Edizioni Arcoiris, Salerno 2013, p. 23.

<sup>3</sup> A. CARPENTIER, *El arpa y la sombra*, Alianza Editorial, Madrid 2013, p. 114. «Dare un nome alle cose».

fondamente diverso rispetto a quello che Glissant definisce «un ensemble très réglé»<sup>4</sup>, ovvero il paesaggio europeo. Le riflessioni teoriche problematizzano la descrizione della realtà paesaggistica come primo passo verso una decolonizzazione culturale: sottrarsi allo sguardo dell'Altro e al suo canone interpretativo appare, dunque, come un atto fondativo di una nuova identità, un momento di auto-affermazione e di rivendicazione del diritto a una voce autenticamente americana. Affermare la distanza dall'ordine e dall'equilibrio che caratterizzano il pensiero occidentale significa portare avanti la legittimità del pensiero rizomatico, che, secondo quanto si evince dalle riflessioni degli intellettuali caraibici, è un elemento endemico del territorio americano e lo specchio del complesso intreccio di culture, etnie e tradizioni che costituiscono la trama del tessuto socioculturale del *Mediterráneo Caribe*. Questa volontà di affermazione identitaria trova la propria espressione nel linguaggio barocco: proliferazione, ipertrofia, esuberanza e metamorfismo sono alla base della costruzione di un contro-modello, della definizione di un nuovo paradigma interpretativo della realtà in cui il concetto di centro viene a sfumare, in cui il tempo della storia non è lineare, in cui le opposizioni binarie, che caratterizzano il pensiero eurocentrico e che contrappongono centro e periferia, civiltà e barbarie, mondo tangibile e mondo onirico, razionalità e irrazionalità, perdono la loro portata semantica. Il Barocco del Novecento è, pertanto, il veicolo attraverso il quale questa complessità riesce ad affermarsi, è l'estetica di un margine che, rifiutando la secolare contrapposizione tra centro e periferia, irrompe sullo scenario culturale per mettere in discussione il paradigma tradizionale. Questa ricerca di un linguaggio, spesso volutamente enfatico, sfuggente, ridondante e iperbolico, come strumento di un'affermazione identitaria libera dalla gerarchica visione eurocentrica, caratterizza anche parte della riflessione degli intellettuali della Sicilia del XX secolo. La centralità del Barocco come tratto endemico della dimensione della sicilianità ricorre sia nelle pagine di Leonardo Sciascia, che in quelle di altri intellettuali come

---

<sup>4</sup> É. GLISSANT, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Paris 2020, p. 11.  
«Un insieme regolare».

Vincenzo Consolo e Gesualdo Bufalino. Se la contrapposizione tra la realtà della «sicilitudine»<sup>5</sup> e il centro si declina come distanza tra l'isola e l'Italia continentale, la metodologia critica attraverso la quale analizzarla è affine a quella che guida l'analisi del rapporto tra le ex colonie e il Vecchio Mondo colonizzatore, perché il delicato equilibrio tra le forze centrifughe e centripete che regolano le relazioni tra centro e periferie del mondo presentano costanti significative in contesti diversi e distanti, sia dal punto di vista storico che geografico. All'interno del ventaglio delle tematiche che attirano maggiormente l'interesse degli intellettuali siciliani è ricorrente il richiamo alle tappe fondamentali del Risorgimento italiano e, in particolare, all'esperienza dell'incontro e scontro tra i garibaldini e i siciliani. L'alba del Regno d'Italia viene frequentemente ritratta come una sorta di perpetuazione canonizzata della marginalità dell'isola: la presenza dei garibaldini e l'annessione della Sicilia al neonato Regno vengono pensate come una forma di colonizzazione di un universo impreparato e distante dalla visione dei patrioti settentrionali. La delineazione della realtà siciliana nelle opere degli autori del Novecento è spesso focalizzata sull'obiettivo di tratteggiare le peculiarità dell'isola e non tanto le affinità con l'identità di quelli che, frequentemente, vengono dominati «i continentali». Se l'intera storia della regione è un avvicinarsi di dominazioni straniere, l'unità d'Italia non viene vissuta diversamente; gli intellettuali del XX secolo evidenziano la necessità di un'affermazione identitaria che si costruisca sulle particolarità, sia paesaggistiche che sociali, dell'isola.

Uno degli aspetti che emerge con maggiore incisività è la natura essenzialmente barocca della Sicilia: dall'architettura alla natura, dalla società alla *forma mentis*, l'isola è uno stipo barocco che rivendica la propria unicità e la propria resistenza contro l'omologazione nazionale. Se Sciascia indugia sul barocchismo siciliano nelle sue riflessioni teoriche, mentre nelle sue prose descrive sovente l'architettura Barocca di città come Palermo o Noto, Consolo accoglie il plurilinguismo siciliano nei suoi romanzi, quale specchio della stratificazione culturale e

---

<sup>5</sup> L. SCIASCIA, *Sicilia e sicilitudine*, in ID., *La corda pazzo*, Adelphi, Milano 2021, pp. 11–18.

sociale del contesto insulare: accanto alla sintassi regionalistica, che già aveva interessato Giovanni Verga, l'autore inserisce una serie di richiami linguistici che, come evidenzia Segre<sup>6</sup>, costituiscono un *pastiche* linguistico sintesi di tutte le lingue che i siciliani, nel tempo, hanno usato; nelle opere di Consolo, inoltre, l'andamento iterativo delle descrizioni e l'accumulazione vertiginosa di oggetti, sensazioni, profumi e colori rappresentano il senso di meraviglia e di smarrimento suscitati dal paesaggio insulare e sono, al contempo, espressioni della tendenza al Barocco dell'autore e, in generale, dell'isola.

Il saggio si propone di mettere in evidenza come il Barocco novecentesco sia l'estetica privilegiata del margine, del periferico, dell'affermazione identitaria di realtà che rivendicano il loro diritto alla diversità. La complessità del tema richiede, ovviamente, una selezione di testi e di realtà da analizzare: sembra interessante mettere in evidenza come il Barocco del Novecento coinvolga in maniera particolare le realtà che si affacciano sui due Mediterranei, mondi frutto di una storia fatta di incontri e scontri di civiltà, scenari dominati dal meticcio culturale ed etnico. Nonostante il Barocco ritorni, nel secolo scorso, in molteplici contesti, è sicuramente maggiore l'incidenza dell'estetica barocca nelle culture dell'America Latina e dei Caraibi; la scelta di prendere in considerazione la produzione cubana è legata al ruolo che gli intellettuali dell'isola hanno avuto nella delineazione dei caratteri del Neobarocco, mentre lo sguardo rivolto verso la Martinica ha l'obiettivo di evidenziare come lo spirito barocco sia un fattore che accomuna i Paesi caraibici, a prescindere dalla dominazione che hanno sofferto durante l'età coloniale: se è indubbia l'influenza che la Spagna del Siglo de Oro ha avuto sugli esiti cubani, è interessante che questa propensione verso forme e colori barocchi si manifesti anche in un universo di cultura francofona<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> C. SEGRE, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, in V. CONSOLO, *Opera completa*, a cura di G. Turchetta e C. Segre, Mondadori, Milano 2015, pp. IX–XXII.

<sup>7</sup> Va ricordato che la Martinica, benché sia stata una delle tappe del quarto viaggio di Colombo, dal 1635 diventa una colonia francese. Colombo giudicò gli abitanti dell'isola ostili agli spagnoli, preferendo rivolgere le proprie mire verso le Antille occidentali.

In Italia, benché la critica sia stata in parte ancora condizionata da una visione negativa del Barocco, anche per le posizioni crociane che indubbiamente incidono sul pensiero intellettuale della prima metà del secolo, sono molteplici gli autori che si accostano all'estetica barocca — da Carlo Emilio Gadda a Ungaretti, da Lucio Piccolo a Pier Paolo Pasolini —, ma le voci barocche della Sicilia sono, indubbiamente, peculiari e influenzate in maniera innegabile dalla condizione insulare. Nonostante l'esempio siciliano non possa essere considerato un'esauritiva ed esauriente rappresentazione dell'universo mediterraneo, il quale è una realtà millenaria, complessa, multiethnica e che comprende una numerosa varietà di popoli, di storie e di culture, l'isola offre molteplici spunti di riflessione, sia sul concetto di margine che sulla sensibilità barocca propria del Mediterraneo. La scelta di limitare il campo di studio alla Sicilia è legata alla complessità del tema: la volontà di suggerire che il Mar Mediterraneo e il *Mediterráneo Caribe* condividano un gusto barocco richiede che si mettano in evidenza dapprima le affinità più eloquenti per poi procedere, in un secondo momento, all'ampliamento del *corpus* delle opere e delle realtà culturali considerate.

### 1.1. Il Barocco come oggetto di studio problematico

La tradizione degli studi sul Barocco è articolata e complessa e spesso accoglie posizioni divergenti. Il primo aspetto che si evince è che i critici, spesso, non si sono limitati a considerazioni di carattere strutturale, formale o tematico, ma hanno accompagnato le loro analisi con espliciti giudizi di valore e manifestazioni di una personale ritrosia nei confronti del Barocco: sin dal principio, questo viene guardato con sospetto, ma, mentre per correnti letterarie come il Romanticismo, a un primo distacco, corrisponde poi un generale ripensamento e una conseguente rivalutazione di aspetti giudicati inizialmente in maniera negativa, per il Barocco permane una certa diffidenza e l'analisi del movimento artistico non si è mai del tutto affrancata dal paragone e dalla contrapposizione al Classismo, condannando il Barocco a diven-

tare il secondo termine di un paragone che si articola a partire dall'assiomatica superiorità dell'equilibrio classico.

La complessità delle riflessioni si manifesta sin dall'etimologia dello stesso termine "Barocco"; come sottolinea il cubano Severo Sarduy, infatti, i critici, frequentemente, aprono le loro riflessioni teoriche proprio cercando di spiegare l'origine del lemma:

Todo texto sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra barroco. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo de génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos. [...] del *barroco* perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular — del portugués *barroco* —, el áspero conglomerado rocoso — del español *berrueco* y luego *berrocal* — y, más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, barroco aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre. [...] Los estudiosos han agotado la historia del barroco; poco se ha denunciado el prejuicio persistente, mantenido sobre todo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato<sup>8</sup>.

Il Barocco, pertanto, soffre quello che Sarduy definisce un pregiudizio persistente che marca l'intera interpretazione del movimento.

---

<sup>8</sup> S. SARDUY, *Barroco*, in ID., *Obra completa*, a cura di G. Guerrero e F. Wahl., ALLCA XX, Madrid 1999, p. 1199. «Ogni saggio sul barocco esordisce con considerazioni sull'origine del termine. Pur criticandola, reitereremo qui tale mania, tale vertigine della genesi che, con l'accreditare la filologia di un sapere-secondo, ne tradisce il quadro logocentrico. [...] del barocco permane l'immagine nodosa della grossa perla irregolare — dal portoghese *barroco* —, il ruvido conglomerato roccioso — dallo spagnolo *berrueco* e poi *berrocal* —, e, più tardi, come svestendosi di questo carattere di oggetto bruto, di materia rudimentale, senza forma, barocco appare nel lessico dei gioiellieri: rovesciando la sua prima connotazione, il lemma non andrà più a significare l'immediatezza e la naturalità, la pietra o la perla, ma, al contrario, l'elaborazione e il minuzioso, l'oggetto cesellato e l'impegno dell'orafo. [...] Gli studiosi hanno esaurito la storia del barocco; tuttavia, è stato denunciato poco quello che è il pregiudizio persistente, che si protrae soprattutto per l'oscurantismo dei dizionari, che identifica il barocco con lo stravagante, l'eccentrico o, addirittura, con qualcosa di poco valore».

Tuttavia, lontano dall'essere una mera reazione di rottura dell'ordine classico, il Barocco rappresenta un vero e proprio modo di essere: definirlo semplicemente come il "non Classico" significa assumere una prospettiva intrinsecamente a favore dell'estetica classica e interpretarlo come una pratica di decostruzione, come uno strumento di negazione e non come uno strumento di affermazione.

Se lo sguardo critico rivolto verso il Barocco del XVII secolo è carico di complessità, la problematica si complica a partire dal Novecento, perché oggi è fuorviante e incompleto inquadrare la corrente nel contesto seicentesco, ignorando quello che è considerato un ritorno al Barocco che ha interessato la cultura di diversi Paesi a partire dalla seconda metà del XIX secolo e, in particolare, durante il XX secolo. Questo fenomeno, che si può riscontrare nel *corpus* di più letterature nazionali, porta necessariamente a ripensare alle categorie interpretative che hanno cercato di delineare e definire i caratteri di una corrente eterogenea come il Barocco. Questo nuova insorgenza dell'estetica barocca, infatti, mette in discussione le posizioni nelle quali la componente storica aveva un ruolo determinante e vincolante, perché, se si possono riscontrare delle incontestabili affinità tra il Seicento e il Novecento, è evidente che le differenze abbiano un'importanza maggiore rispetto alle costanti. Sarebbe dunque limitante leggere oggi nel Barocco l'espressione artistica che sintetizza il particolare momento storico della Controriforma o della crisi del Seicento.

Come è necessario prendere le distanze da una visione marcatamente storicista per dare una lettura più ampia e completa del fenomeno, va evidenziato che sarebbe altrettanto fuorviante circoscrivere il Barocco a un determinato contesto geografico: come già evidenziato durante la celebre Disputa di Pontigny del 1931, i cui tratti salienti vengono riportati da Eugenio D'Ors nel suo celebre saggio *Du Baroque*<sup>9</sup>, elementi e tratti barocchi possono essere rintracciati in epoche storiche lontane tra loro, ma anche in luoghi diversi dall'Europa. Le letture critiche del Barocco che lo pongono in relazione al contesto europeo e che ne definiscono precise coordinate geografiche non

---

<sup>9</sup> E. D'ORS, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Editore SE, Milano 2011.

prendono in esame tutte le opere che sono state prodotte fuori da contesto del Vecchio Mondo. In particolare, trascurano gli esiti che il Barocco ha avuto, a partire dai secoli della conquista, nelle letterature dell'America Latina, sia ispanofona che lusofona, o, prima che il XVII riempisse l'Europa di ornamentazioni barocche, nelle regioni dell'Asia, dove la propensione verso l'abbondanza barocca sembra essere parte della cultura dai secoli precedenti alla nascita di Cristo.

Oggi, dunque, va ripensata la prospettiva critica assunta nell'interpretare il Barocco perché è evidente che questo non sia un episodio isolato nella storia della cultura mondiale, che non sia la mera espressione del clima europeo della Controriforma. Sarebbe forse più corretto leggere il Barocco attraverso la cartografia delle proprie migrazioni e non attraverso la dimensione storica del fenomeno e la sua rigida delimitazione geografica.

## 1.2. Prospettive critiche

Fornire una panoramica degli approcci che nel tempo la critica ha adottato nei confronti del Barocco sarebbe un'operazione non solo complessa, ma anche lunga e articolata. Se da una parte la complessità risiede del ventaglio variegato delle interpretazioni che gli studiosi hanno dato del fenomeno, un'ulteriore complicazione risiede nella natura eterogenea degli esiti del Barocco. Inoltre, un ulteriore elemento di difficoltà è dato dalla moltitudine di campi in cui lo spirito barocco si è manifestato: dalla pittura alla letteratura, dall'architettura alla musica, il Barocco ha travolto l'intera cultura e la critica non sempre ha saputo scindere l'analisi dello stile dal giudizio estetico. Le condanne più dure vengono senz'altro dalla critica letteraria, mentre la critica d'arte è stata sin dal principio più indulgente; non dovrebbe meravigliare, dunque, che, nel corso del XIX, come segnala Walter Benjamin nel saggio *Origine del dramma barocco tedesco*<sup>10</sup>, la cultura europea si riavvicini al Barocco proprio a partire dagli studi condotti nel campo

---

<sup>10</sup> W. BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 2001 [1925].

della critica d'arte. Il contributo di Benjamin, benché, come ricorda Raimondi, sia stato per molto tempo sottovalutato, ha il grande merito di aver messo in evidenza «la relazione tra l'idea artistica barocca e l'idea artistica moderna, facendo dell'allegorismo seicentesco un termine di paragone contrastivo e dialettico rispetto alla ricerca innovatrice dell'immagine poetica moderna»<sup>11</sup>. L'attenzione nei confronti del Barocco si manifesta prevalentemente in Germania, mentre l'Italia si dimostra tendenzialmente restia a ripensare alle manifestazioni artistiche e letterarie barocche.

Nel 1878, Nietzsche, in *Umano, troppo umano*, sembra riscattare il sentimento che soggiace all'estetica del Barocco, gettando le basi per un suo radicale ripensamento e per un'analisi meno condizionata dei suoi esiti:

Solo persone male informate e presuntuose proveranno a questa parola [barocco] un subitaneo senso di disprezzo. Lo stile barocco nasce ogni volta che sfiorisce una grande arte, quando le esigenze nell'arte dell'espressione classica si son fatte troppo grandi, come un fatto naturale, al quale si guarderà sì con malinconia — poiché esso precede la notte — ma anche con ammirazione per la capacità ad esso propria di trovar surrogati artistici espressivi e narrativi<sup>12</sup>.

Il Barocco, lontano dall'essere per Nietzsche solo l'espressione del tramonto e della decadenza dell'espressione classica, è uno slancio di differente creatività:

Infatti dai tempi dei greci c'è già stato più volte uno stile barocco, nella poesia, nell'eloquenza, nella prosa, nella scultura quanto, com'è noto, nell'architettura — e questo stile, benché gli manchi la più alta nobiltà, quella di una perfezione innocente, inconsapevole, vittoriosa, è stato ogni volta un beneficio anche per molti degli uomini migliori e più seri del suo tempo: — pertanto, come s'è detto, è presuntuoso giudicarlo senz'altro negativamente, sebbene possa dirsi fortunato co-

---

<sup>11</sup> E. RAIMONDI, *Il barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano 2003, p. 3.

<sup>12</sup> F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, Newton Compton Editori, Roma 2011, p. 428.