

Editoriale

La scelta obbligata di un tema canonico per le nostre aree di studio come quello del Barocco e Neobarocco, lungi dall'essere mera e consensuale celebrazione di fortunate categorie critiche avrebbe voluto, nelle nostre intenzioni, diventare una sollecitazione ad aprire gli spazi di una discussione non esclusivamente teorica ma anche applicabile ai modelli della formazione socioculturale delle società iberiche e iberoamericane e alle (ri)letture di autori barocchi e neobarocchi. Al di là delle iperfetazioni critiche novecentesche sul Barocco – tanto terminologiche (“un giorno dovrò scrivere una tesi [...] consacrata solo alle variazioni della parola: avrà più di mille pagine” scherza il critico teatrale Christophe Deshoulières) quanto stilistiche (Pierre Charpentrat già nel 1967 compilando il suo ‘sciocchezzaio barocco’ che includeva l’opera di certi romanzieri come Günther Grass o Virginia des Rieux e la giocata di un calciatore, metteva in guardia sull’uso sfrenato di questo termine-contenitore) – siamo convinti della rinnovata potenzialità teorica del Barocco, nella doppia accezione storica e categoriale, quanto del Neobarocco come sua vera e propria escrescenza concettuale. Le stratificazioni concettuali che il fortunato termine barocco è andato acquisendo nei vari campi della critica – architettura, arti visive, musica, letteratura, ma anche nelle scienze sociali (Gruzinski, Maffesoli) e negli studi culturali (Boaventura de Sousa Santos) – e della teoria estetica, danno conto, da un lato della costruzione eminentemente novecentesca dell’accezione moderna del suo significato, dall’altro di quel processo di barocchizzazione che, a partire dagli anni Cinquanta, ha interessato tanto le culture europee che quelle postcoloniali.

È fin troppo noto che la novecentesca invenzione del Barocco non è solo una storia della riabilitazione di quella varietà del brutto (Benedetto Croce) o una semplice e erudita versione moderna di disputa o polemica sul XVII secolo. Terreno di scontro storiografico (disputa sulle sue origini), ideologico (rivendicazioni di esclusiva proprietà nazionale o al contrario sua ripulsa: si ricordi l’inammissibilità di un barocco francese *in nomine rationis*) e soprattutto estetico, il Barocco, come si accennava, ha prodotto nel nostro secolo quel vastissimo dibattito internazionale che ha contribuito alla revisione di certi giudizi sul secolo XVII “pieno di lezzo”, e sulla sedimentata negatività che il termine barocco sia quale stile di quel secolo, sia nella più ampia accezione di arte degenerata, si era nei secoli guadagnato. Dalla resistenza al Barocco alla sua riabilitazione. La storiografia critica del Novecento registra, in Europa come in America Latina, la formazione di un nuovo canone letterario propiziata dalla riscoperta di quella tradizione barocca nascosta, volutamente dimenticata, vilipesa; o per usare le parole di Haroldo de Campos (più attinenti alla realtà culturale brasiliana) “sequestrata”. La costituzione moderna del continente americano, quale spazio eminentemente barocco, concettualizzazione di quella

“americanização do Barroco” (secondo l'espressione di Irleamar Chiampi) – iniziata già a fine anni Cinquanta – se ha l'effetto di spostare su ambiti più vasti quali quelli di identità nazionale e culturale, di riappropriazione postcoloniale di categorie storiche, di riscrittura estetica, sancisce, anche grazie a formule di rottura come quella del cubano Lezama Lima di un barocco come “cosa nuestra”, l'inizio di una prospettiva del tutto nuova in cui ricollocare il rapporto problematico fra barocco e moderno/postmoderno: prospettiva, si dica subito, che ci aiuti – quasi che si trattasse dell'altra gamba di questo corpo problematico – a “imparare a entrare, in pieno secolo 20, nel Barocco”, per usare le parole di Guy Scarpetta.

Una ricognizione sul dibattito critico in America latina, che ha nei già citati José Lezama Lima e Haroldo de Campos, in Alejo Carpentier e Severo Sarduy, in Jorge Luis Borges e Octavio Paz, i suoi migliori teorici, ci dà conto, forse meglio di quanto è avvenuto in Europa, di come l'invenzione di una tradizione barocca sia andata di pari passo con la constatazione di un'urgenza neobarocca nella letteratura e nelle arti plastiche contemporanee. La storia della critica estetica, così come quella delle poetiche che documentano il rinnovato interesse da parte di molti scrittori al barocco, è segnata allo stesso tempo, da quella che abbiamo definito una vera e propria creazione del concetto di barocco, e dalla sovrapposizione del termine neobarocco che, come il primo, fu applicato inizialmente – quale ovvio calco sul più famoso *neo* del classicismo – dalla critica d'arte e in particolare riferito all'architettura.

Dalla riflessione sul barocco del secolo XX ne è scaturita una sul neobarocco – di certo a livello temporale leggermente differita – che ha contribuito a specificare i termini di barocco come concetto storico ma anche a ripensare le varie modalità di ritorno del barocco nel '900, ossia la possibilità che esista un “barocco moderno”. Anzi, per riprendere le considerazioni di Walter Moser, possiamo intendere col nome di ritorno del barocco quel vasto e complesso fenomeno riscontrabile, “simultanément dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et culturelle” in cui “une recrudescence des recherches” sul barocco in quanto fenomeno storico, sfociata in una nuova teorizzazione del secolo XVII, fa da contrappunto all'esistenza di una produzione artistica sotto il segno dell'estetica barocca. Se il neobarocco è un concetto aperto, che negli ultimi tempi ha finito per coincidere attraverso un tortuoso processo critico, con postmoderno – secondo le indicazioni di Omar Calabrese, presenti, del resto, almeno embrionalmente, anche in Guy Scarpetta e Gilles Deleuze – a esso è possibile ricondurre un doppio atteggiamento: un gesto negativo che si disinteresserebbe del contenuto storico del Barocco, che ostenterebbe una vera e propria indifferenza per le sue contingenze temporali e che permetterebbe, una volta destoricizzati i suoi elementi, il loro riciclaggio; ma anche un gesto positivo in grado di inventare una specifica maniera barocca grazie all'uso di materiali culturali del passato messi al servizio d'una causa artistica contemporanea.

Come è d'abitudine al primo saggio spetta il compito di definire i termini della questione e delineare i percorsi di approccio all'argomento. Il poeta Roberto Echavarren in “Barroco y Neobarroco. Un testimonio” svolge questo compito delineando il percorso culturale (personale e collettivo) che insieme al cubano José Kozer e a Jacobo Sefamí, lo ha portato nel 1996 a pubblicare l'antologia *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (Città del Messico, 1996), offrendo – contemporaneamente – una lettura delle ri-apparizioni e ri-

appropriazioni, a partire dal Barocco storico che, passando per la riscoperta della *generación del '27*, arriva a Lezama Lima e, appunto, all'*ultima* generazione di neobarocchi di cui *Medusario* costituirebbe (almeno nelle intenzioni dei curatori) una sorta di *catalogo*. Su di un punto è forse necessario soffermarsi. Echavarren, leggendo Góngora e Sor Juana, stabilisce una cronologia e – indirettamente – una gerarchia: alla fine della seconda *Soledad*, la poesia gongorina “annuncia el barroco pleno de Sor Juana”¹. In una sorta di ribaltamento *calibanesco*, il *barroco tardío* di Sor Juana diventa un barocco *pleno* e, in questo ribaltamento, l'America calibana – ricordiamo Néstor Perlongher quando parla del barocco come di un'arte “furiosamente anti-occidental”- si appropria di un linguaggio che, dopo la generazione del '27, la Spagna ha scarsamente frequentato.

È proprio a partire da Sor Juana e dall'Inca Garcilaso che il denso saggio di Facundo Ruiz prende le mosse alla ricerca di un'origine linguistica e culturale *denaturalizzata*: le radici ispaniche nella lettura di Espinosa Medrano, come nella scrittura di Sor Juana o dell'Inca Garcilaso si ‘imbastardiscono’. Come scrive Ruiz il barocco e il neobarocco sorgono nel processo che porta da una “naturalidad impuesta” a un “artificio propio”: paradossalmente, continuando l'ipotesi proposta dall'autore, il Barocco spostandosi in America ritrova la sua origine nel nodo concettuale natura/artificio che da oppositivo (o) si fa copulativo (Ruiz scrive: *y también*).

Della stessa idea di ‘americanizzazione’ del Barocco si occupa anche il saggio di Caisso che dopo un esame del sistema poetico del cubano Lezama Lima si sofferma ad analizzare i mutamenti imposti al genere nella sua versione cubana attraverso temi come l'insularità e l'ibridazione. Sempre da Cuba, ma questa volta dall'opera saggistica di Severo Sarduy, Valentín Díaz riflette, in termini globali, sulla possibilità di considerare il (neo)barocco in relazione al pensiero della negatività.

La tesi che Díaz si occupa di illustrare, grazie a un'acuta lettura contrastiva di Sarduy ed il pensiero francese – in particolar modo Roland Barthes –, è che il barocco costituirebbe una nuova forma e un nuovo limite (nel senso di orizzonte) della modernità costruendosi quindi prima che come un'estetica come un'etica. È in questo punto che, crediamo, si procede verso – evidente ma non per questo meno importante – l'*invenzione* novecentesca del Barocco. La proliferazione del (neo)barocco – un barocco al quadrato, potremmo azzardare – è stata percepita da più parti come la sua inconsistenza teorica ma è proprio nello scarto tra un Barocco-codice e un Barocco-*ethos* che si può coglierne la centralità categoriale per il pensiero contemporaneo aldilà di inutili posizioni normativistiche.

Ritornando alla questione dell'origine, Diego Cervelin ci offre una nuova declinazione barocca questa volta di area brasiliana. In questo caso (e sotto certi aspetti sulla stessa linea di Ruiz) la questione diventa leggere l'origine non sul piano cronologico ma su quello strategico: non un'origine che legittimi un presente ma una serie di punti di partenza per ripensare il presente.

Delle modificazioni e re-interpretazioni americane del barocco parla il saggio di Calomarde, presentando la (apparente) contrapposizione e ricostruzione di un barocco “a lo argentino”, una *traduzione* argentina del barocco, prodotta nella scrittura di José Bianco, nei prologhi a Virgilio Piñera, in

relazione alla proposta della “*constelación Borges*” che mirava a superare gli eccessi di soggettivismo e “decorazione” del barocco.

Nelle opere di Copi (Raúl Damonte Botana) e Perlongher analizzate da Montes, il barocco si trasforma e si re-inventa nuovamente verso estetiche postmoderne che si manifestano in un gioco di accettazione carnevalesca e allo stesso tempo negazione della cultura di massa. Il barocco esplose nella ricerca, portata all'estremo, dei dettagli e dell'eccentricità verso un mondo concepito come “teatro” in cui la scrittura si scaglia contro ogni pregiudizio ideologico che dalla “era neobarroca” si volge verso una forma “camp neobarroca”.

L'auto-definizione del poeta João Vário come esponente del barocco capoverdiano è alla base della ricostruzione e analisi stilistica che Gabriel compie sulla sua opera. I temi della morte, dell'esilio e le condizioni sociali sono messi in scena da un metaforico, oscuro linguaggio barocco quasi “metafisico” che si rapporta a un quadro teorico altamente politicizzato.

Il saggio di Contadini ci riporta nella Spagna del XVII secolo attraverso un immaginato dialogo tra un'opera di Cervantes e la reinterpretazione di questa compiuta da Calderón, in base a un topos folklorico probabilmente precedente a Cervantes. In questo caso la forma del barocco storico permea un teatro demistificatorio, diventando strumento di critica a una società attraversata da “labirinti”, “inganni” e “occultamenti”, e lingua di un “sistema di segni ambigui”.

Rimanendo in Spagna ma spostandoci al XX secolo, il saggio di Saneleuterio - che chiude la sezione monografica - affronta l'opera *Perito en lunas* di Miguel Hernández, analizzando la sua struttura comunicativa in base a una “modalización imaginativa”, che si distacca dalle altre opere di Hernández, e che prende nuovo avvio come inaugurando un nuovo barocco e un nuovo approccio al suo schema comunicativo ad ogni strofa.

La sezione miscelanea si apre con il saggio di Romeu che presenta un'interessante analisi della metafinzione come strumento di comprensione e penetrazione della storia, attraverso il romanzo *El comprador de aniversarios* di Adolfo García Ortega. Nel suo viaggio verso la conoscenza dell'Holocausto, l'autore presenta la possibilità di una ricostruzione storica che parta dall'esperienza umana in prima persona. Il viaggio come trasposizione della metafora dell'isola al mondo è il filo conduttore anche dell'articolo di Graça Gomes de Pina, in cui la letteratura capoverdiana viene riletta alla luce della ricostruzione temporale e identitaria della realtà isolana. Il contributo di Ku procede anch'esso mediante un viaggio, in questo caso linguistico e interpretativo. Un approccio quasi etno-linguistico consente all'autrice di analizzare la perdita e la modificazione di significato, non solo linguistica ma anche culturale, che si sviluppa sul testo a causa della traduzione indiretta.

La Redazione