

IL SEICENTO

AVVENIMENTI STORICI

Nel XVII secolo si combatte l'ultima, ma più sanguinosa, guerra di religione, la Guerra dei trent'anni (1618-1648), tra i calvinisti di Boemia e l'imperatore cattolico Federico d'Asburgo.

Alcuni Paesi come Olanda, Francia e Inghilterra si arricchiscono, altri si impoveriscono; l'Italia, sottoposta alla pesante denominazione spagnola, è colpita da carestie e da epidemie di peste.

In Francia si afferma la monarchia assoluta: il re cioè detiene tutti i poteri: Luigi XIV (1643-1715), chiamato Re Sole, per controllare la nobiltà e limitare i poteri trasferisce tutta la corte nella grandiosa reggia di Versailles, costringendola a vivere in una "prigione dorata".

Nel 1689 la monarchia inglese, con Guglielmo III d'Orange, si trasforma invece in monarchia parlamentare (il re governa con l'appoggio e il controllo del parlamento).

Il Settecento si apre con una serie di guerre di successione (spagnola, polacca, austriaca), in seguito alle quali l'Italia passa dal dominio spagnolo a quello austriaco (al nord) e a quello borbonico (al sud). Intanto si affaccia sulla scena europea una nuova potenza: la Russia dello zar Pietro I il Grande.

LETTERATURA E ARTE

Il Seicento segna l'inizio del romanzo moderno. Tra i maggiori scrittori e drammaturghi del tempo ricordiamo lo spagnolo **Cervantes** (autore del "Don Chisciotte"), il francese **Molière**, l'inglese **Shakespeare**.

L'arte, la poesia e la musica del Seicento e della prima metà del Settecento sono indicate con il termine barocco. I caratteri più evidenti di questo stile sono la grandiosità, la potenza, la teatralità e la ricerca di complicati effetti decorativi, che rispecchiano la fastosità delle nascenti monarchie assolute europee.

Nell'ambito delle arti visive e dell'architettura, caratteristiche del Barocco sono forme complesse, illusioni ottiche, stucchi, ornamenti, dorature: uno stile ricco, appariscente, spettacolare, il più adatto per celebrare il Cattolicesimo e affascinare la massa dei fedeli. Le chiese barocche sono riccamente decorate, in contrasto con la severa nudità dei templi protestanti. Anche la struttura delle città subisce l'influenza del Barocco: strade più larghe, piazze con grandi sfondi scenografici.

Anche le maggiori città italiane (soprattutto Roma, Firenze e Venezia) riescono a inserirsi con prestigio nella vita artistica europea: anzi, si può affermare che il centro più importante in tutta Europa e nel quale il **Barocco** affonda le sue radici fu proprio Roma.

Nel Seicento la nobiltà è ancora la classe dominante, ma in quest'epoca si va affermando un'altra classe, la borghesia, assai potente sul piano economico, che rappresenta la fascia produttiva (banchieri, mercanti, manifatturieri, artigiani) e che costituirà l'anello di congiunzione tra la miseria dei contadini e dei braccianti e la smisurata ricchezza dei nobili. Le corti dei nobili si affermano prepotentemente come centri dell'attività musicale. Cantanti, strumentisti, compositori, maestri di cappella e maestri di danza gravitano attorno alle lussuose residenze dei monarchi assoluti che, senza badare a spese, cercano di dare un'immagine di magnificenza e di grandezza. Ogni avvenimento importante, pubblico o privato, viene solennemente festeggiato per giorni interi e in

queste feste¹ la musica costituisce l'attrazione principale: teatro in musica, danza, balletto, musica strumentale. Il pubblico non è più costituito solo da nobili e cortigiani ma anche da ricchi borghesi, ambiziosi di prestigio sociale.

La Chiesa, nel frattempo, perde sempre più la sua egemonia in campo musicale, mentre sta per nascere un luogo che dominerà la vita musicale fino agli inizi del Novecento: il teatro².

¹ Una grande festa, il torneo offerto dalla famiglia Barberini di Roma, in onore della Regina Cristina di Svezia, durante il carnevale del 1656, con la sua spettacolarità e la meraviglia delle sue "macchine", apparati e costumi, è un tipico esempio di festa barocca. Questa la cronaca della festa riportata dallo studioso F. Clementi: **"Dopo le tre ore di notte, si cominciò la festa. I 24 Cavalieri erano divisi in due squadre. Erano questi tutti sopra generosi destrieri bardati di finimenti turchini ricamati d'argento ai quali corrispondevano vestiti e manti dello stesso colore con ricchissimi e assai bizzarri oranti rappresentanti lucidissime perle, cimieri di penne ampi e pomposi. Precedevano otto trombetti e cento e venti palafrenieri tutti vestiti con divisa ricamata d'argento sopra il turchino e con alte pennacchiere in testa, pur turchine e bianche. Veniva infine il bellissimo carro d'Amore. Era pur di color turchino e argento, tutto adorno di figure e veniva tirato da tre musicisti in abito di Dee, rappresentanti le tre Grazie. Questo carro giunto in faccia alla Regina arrestò il suo corso e le tre Grazie accompagnarono con soavissimo canto gli armoniosi sentimenti d'Amore. Dopo questo uscirono dall'apposito lato gli altri Cavalieri, i quali fingevano di essere Amazzoni tutti vestiti di rosso infocato e loro con altissime pennacchiere nei cimieri, con manti sontuosi, superbi finimenti e spiritosi cavalli, preceduti pure da otto trombetti e altri cento e venti palafrenieri, tutti vestiti di rosso e ricami d'oro con grandissime e folte penne in testa e torce accese in mano. Dietro seguiva un altro carro simile al primo, né differente in altro che ne' colori, essendo questo rosso e oro pur fregiato di medesimi intagli, tirato pur da tre musicisti in sembianze delle tre furie. Il coro dei musicisti di quando in quando faceva armoniose sinfonie e cedette al suono delle trombe dopochè i guerrieri, deposti i cimieri e i mantelli, si apprestarono al combattimento. Finita la battaglia uscì allora dal lato sinistro un altro carro, tutto dorato rappresentante quello del Sole, sopra di cui fiammeggiava, sedendo, un musicista in abito di Febo. Fermatosi questo in faccia alla Regina, richiamò alla pace le schiere nemiche e dopo aver cantato alcuni versi, per esprimere i dovuti sentimenti di Roma verso la riverita Christiana di Svezia terminò la festa, dopo la quale il Principe diede una cautissima colazione di preziose confetture alle Dame"**.

² Al teatro rinascimentale, in cui gli ospiti si accomodavano su gradoni costruiti lungo i lati di una sala e disposti a emiciclo come nell'antico teatro greco, si sostituì, nel corso del XVII secolo il teatro così detto "all'italiana". Questo modello di teatro, progettato e perfezionato da architetti italiani, è in genere caratterizzata da una platea a forma di ferro di cavallo attorno alla quale si sovrappongono su diversi piani alcune file o ordine di palchi (palchi di prima fila, di seconda fila e così via), piccoli vani a parentini radiali aperti verso la sala teatrale, costruiti in modo da accogliere piccoli gruppi di spettatori. Questo tipo di teatro, legato al trionfo e alla diffusione dell'opera in musica, finì per diffondersi in tutta Europa. Così scrive L. Alberti studioso di storia della musica: **"Luogo di incontro della società aristocratica, nel Teatro a palchetti, i nobili sono i veri proprietari dei palchetti. Li prendono "in pianta", già prima della costruzione del teatro; li affittano poi di anno in anno; ne possiedono la chiave, li arredano anche al loro personale piacimento. Per maggiore agio dei "palchettisti" i grandi teatri non di rado dispongono di un'anticamera a ciascun palchetto o di una "dèpendence", cioè di un ambiente separato, dall'altra parte del corridoio. Nei palchi e negli ambienti attigui si tiene conversazione, si scambiano le visite e i rinfreschi, si gioca. La conversazione e il gioco si allargano e nelle sale si moltiplicano si stabilisce così un singolare costume di ascolto che condiziona la stessa produzione musicale. Praticamente, solo la "prima" di un'opera è seguita per intero dall'auditorio: alle repliche gli habitués, cioè le persone che si recano spesso a teatro, possono tenere abbassato la tenda del loro palco, affacciandosi solo alle "arie" migliori (dove nei cantanti la consuetudine di variare ad libitum, cioè a piacere, di sera in sera, gli abbellimenti belcantistici, oppure i più straordinari effetti scenografici."**

La commedia dell'arte

La "Commedia dell'arte" è un genere di spettacolo teatrale che non riguarda affatto la letteratura perché non si fonda su un'opera scritta. Essa si fonda invece su un "canovaccio" che indica le linee di svolgimento dell'azione scenica personaggi con i loro peculiari caratteri, lasciando agli interpreti - che per la prima volta in Italia sono dei veri e propri professionisti - di improvvisare il dialogo, le battute, di volta in volta e a seconda del pubblico che hanno di fronte. Naturalmente gli attori si specializzavano in ruoli particolari ed ognuno, col tempo e col mestiere, finiva col conoscere a memoria un'infinità di battute già collaudate di cui si serviva all'occorrenza.

La "Commedia dell'arte" fu dunque detta anche "a soggetto" (perché il canovaccio definiva solo il soggetto) o "improvvisa" (perché condotta con l'improvvisazione degli attori).

In essa era essenziale la cosiddetta "vis comica" di plautina memoria, cioè la capacità dell'attore di suscitare continuamente il riso degli spettatori.

Il fatto che ogni attore si specializzasse in un certo "tipo" di personaggio, portò alla creazione delle "maschere", dal "Dottore" bolognese (ignorante e presuntuoso) al "Pantalone" veneziano. Le maschere di maggior successo furono però quelle dei "servi": Brighella (imbrogliatore matricolato), Meneghino (lo sciocco per eccellenza) Arlecchino (un vero artista nelle bugie); e delle "serve": Corallina, Colombina, Ricciolina, ecc.

Il melodramma

Il *Melodramma* è uno spettacolo teatrale in cui gli attori cantano e narrano vicende attraverso la recitazione e il canto. Le sue origini risalgono agli ultimi anni del Cinquecento, quando un gruppo di studiosi fiorentini denominati "**LA CAMERATA DEI BARDI**" cercò di far rivivere le antiche tragedie greche, creando spettacoli teatrali che fossero anche cantati. Nacque così un nuovo genere compositivo, il Melodramma, dove musica, poesia, costumi e scenografie si fondevano in un unico avvenimento; questo nuovo genere si affermò nelle corti, nelle feste, nelle ricorrenze, negli appuntamenti mondani; erano occasioni per allestire spettacoli sempre più ricchi e fastosi. Il primo melodramma fu la "Dafne" del Rinuccini musicata dal Peri nel 1594 al quale seguirono l'Arianna di Monteverdi sempre su testo del Rinuccini. Claudio Monteverdi fu il primo e indiscusso maestro del melodramma che con "L'Incoronazione di Poppea" raggiunse un'intensità tale da distaccarsi completamente dai primi tentativi di fusione fra la parola e la musica. Tanto grande fu il successo che nel 1637, a Venezia, venne inaugurato il primo teatro pubblico, dove lo spettatore, anche se non invitato, poteva assistere allo spettacolo acquistando il biglietto. Il melodramma continuò ad essere il più importante e diffuso spettacolo pur tutto il Seicento, il Settecento e buona parte dell'Ottocento.

Il melodramma dell'epoca barocca, spesso iniziava con un brano solo suonato dall'orchestra che prendeva il nome di **OVERTURE**, che significa "brano di apertura"; la vicenda era divisa in più momenti che prendevano il nome di **ATTI**, ogni atto presentava più scene con i personaggi che cantavano melodie denominate **ARIE**, accompagnate dall'orchestra; le arie erano introdotte, collegate e commentate dai **RECITATIVI**, parti declamate accompagnate dal solo clavicembalo; il testo (scritto su un quaderno che prendeva il nome di **LIBRETTO**), quasi sempre in versi, narrava vicende drammatiche ispirate alla storia antica e alla mitologia. Questi spettacoli erano ricchi di scenografie, effetti spettacolari, costumi sfarzosi, e riproducevano situazioni e atmosfere drammatiche. Spesso le rappresentazioni duravano molte ore. Verso la fine del Seicento gli autori, per intrattenere e divertire il pubblico, cominciarono ad inserire tra un atto e l'altro gli *intermezzi musicali*, brevi scenette che narravano in modo comico episodi

tratti dalla vita quotidiana. Questo tipo di intrattenimento era molto gradito al pubblico e, nell'arco di poco tempo, diventò un nuovo genere teatrale: l'**OPERA BUFFA**. Rispetto all'opera seria, l'opera buffa era molto più libera da schemi precostituiti: i compositori si ispiravano a vicende legate alla vita di tutti i giorni che il pubblico capiva con maggior facilità, riuscendo ad identificarsi nei personaggi.

Grazie alla diffusione del melodramma, i cantanti erano diventati una categoria di persone ricche e famose; spesso la loro notorietà bastava a fare riempire un teatro e trasformare la prima di un nuovo spettacolo in un sicuro successo. Anche i compositori, del resto, eccedevano spesso nell'uso di abbellimenti e di effetti musicali atti a stupire e meravigliare il pubblico. Tutto questo andava a discapito della stessa comprensione dell'opera: spesso, infatti, il pubblico, distratto dal prolungarsi di un'aria o di un duetto, che facevano risaltare la bravura di un cantante, "perdeva il filo" della vicenda. Nel Settecento, anche fra i compositori di melodrammi si cominciò a sentire il bisogno di maggior semplicità, realismo, equilibrio fra il testo e la musica. Il rinnovamento del melodramma nella seconda metà del secolo fu opera in particolare del tedesco **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787).

In seguito il melodramma, che aveva preso il nome di opera, acquistò molta popolarità. Il periodo più fulgido del melodramma è l'Ottocento che risplende dei nomi di Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi.

Sul finire dell'Ottocento sorse la Scuola verista, un movimento che, pur non rinunciando alla concezione tradizionale del melodramma, lo rese più vero ed aderente alla vita quotidiana. Tra i musicisti ricordiamo Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Umberto Giordano.

Il Barocco e Giambattista Marino

Col termine "**barocco**" (che nel Cinquecento e nel Seicento indicava un tipo di ragionamento assurdo e bislacco e nel primo Ottocento fu usato per designare l'arte figurativa del Seicento e di parte del Settecento considerata goffa e stravagante) si volle definire, in senso dispregiativo, la poesia del Seicento, per la **miseria del contenuto** morale che la ispirava e per le **stranezze stilistiche** con cui veniva espressa: immagini di ardita fantasia (ad es. se un uomo impallidisce dinanzi alla sua amata, vuol dire che "il cor gli manda il cener suo sul volto"), epiteti altisonanti (per esempio l'usignolo è una "voce pennuta", una "piuma canora", un "atomo sonante"), esortazioni stravaganti ("sudate, o fuochi, a preparar metalli"), metafore ed iperboli preziose quanto paradossali.

Il letterato del Seicento ha per principio che "*è del poeta il fin la meraviglia*", cioè che la poesia debba "stupire", che la fantasia non debba avere alcun limite e la libertà dell'artista alcun confine. Questo tipo di poesia, al di là degli esiti per la verità abbastanza risibili cui pervenne per l'assenza nel secolo di un grande poeta, è il segnale certamente di una crisi, ma di una crisi di sviluppo, non di una crisi degenerativa: **il Seicento fu prodigo di scoperte scientifiche in tutti i campi** (nella botanica, nella zoologia, nella fisica, nell'astronomia, ecc.) e la conoscenza dell'uomo si dilatò straordinariamente, catturando il suo interesse e polarizzandolo verso il mondo naturale. Da qui lo **scarso interesse per i sentimenti intimi**, che erano stati il nutrimento vitale della poesia precedente, e la **tendenza a carpire tutti i più riposti segreti della natura**, a descriverli con minuziosa precisione, ed infine il bisogno di esprimere quel senso di **stupore** che la **nuova dimensione del creato** ha generato nell'uomo moderno. Il quale, per le sue nuove conoscenze si considera superiore agli antichi e di questi rifiutò ogni sorta di insegnamenti, anche e soprattutto quelli di natura estetica.

La TRATTATISTICA SCIENTIFICA E GALILEO GALILEI

La trattatistica scientifica del Seicento risente dell'atmosfera controriformistica che controlla rigidamente la produzione di argomento letterario, politico, morale e scientifico. A farne le spese fu il grande GALILEI costretto all'abiura delle sue teorie.

Per esporre le sue nuove teorie, Galileo riprende la tradizione umanista dell'uso del dialogo e dell'epistola, ma rinnova completamente il genere della trattatistica, rendendolo più adatto ad una lettura da parte di un pubblico di "non esperti". Questa sua volontà di avvicinare la scienza ad un pubblico più vasto, per divulgarla, spiega anche il perché usi il volgare.

Galileo Galilei nacque a Pisa nel 1564. Si dedicò dapprima agli studi umanistici e poi a quelli di medicina e filosofia, ma, passò agli studi di matematica e fisica, nei quali eccelse ben presto in modo sorprendente: già da giovane scoprì l'isocronismo del pendolo ed inventò la bilancia idrostatica. La fama conseguita gli procurò la protezione dei Medici e la nomina di docente di matematica nell'università di Pisa. Qui elaborò il suo metodo sperimentale che fu poi perfezionato dall'inglese Francesco Bacone e dal francese Renato Descartes (=Cartesio) e che sostanzialmente è tuttora valido: esso consiste nell'intuire la probabile causa di un fenomeno della natura; tale causa deve essere riprodotta artificialmente per osservare se produce come effetto il fenomeno studiato; in caso negativo l'esperimento deve considerarsi comunque un fatto positivo perché consente di escludere una falsa ipotesi; si passa quindi a formulare un'altra ipotesi di causa che viene a sua volta riprodotta artificialmente, e così di seguito fino a quando non si è trovata quella giusta, cioè quella che, riprodotta artificialmente, dia per effetto il fenomeno che si sta studiando, a questo punto bisogna appurare se è stato un caso fortuito a produrre l'effetto desiderato e perciò bisogna ripetere più volte l'esperimento: se il risultato è sempre lo stesso, allora si procede mettendo in rapporto la causa ricercata e l'effetto prodotto (cioè quello che si voleva studiare) e da questo rapporto scaturisce la "legge" scientifica che viene espressa in termini matematici.

Galilei fu perciò contrario ad ogni dogmatismo nel campo delle scienze e fu un deciso avversario dell'aristotelismo allora imperante (secondo il quale Aristotele avrebbe detto ogni possibile verità nel campo delle scienze). Anche la Chiesa cattolica affermava il pregiudizio che tutto quanto fosse affermato nei testi sacri ad opera dei profeti non potesse che essere vero e applicando questo criterio si affermava che il Sole girasse intorno alla Terra, mentre Galilei, che aveva la certezza che fosse la Terra a girare intorno al Sole, non poteva accettare quella assurda posizione. Perciò venne in contrasto con la Chiesa e fu anche ammonito dal Tribunale di inquisizione: egli accettò formalmente l'ingiunzione per salvarsi dal rogo e fu per questo condannato solo agli "arresti domiciliari" (come si direbbe oggi), conservando la possibilità di proseguire i suoi studi.

È importante il rapporto da lui fissato fra la funzione del teologo e quella dello scienziato: il primo deve interpretare i testi sacri per definire quelle verità di fede che la ragione umana non potrebbe mai scoprire da sola; lo scienziato deve interpretare la Natura con metodo scientifico per scoprire quelle verità possibili alla intelligenza dell'uomo: entrambi si sforzano di scoprire delle verità che avvicinano l'uomo a Dio. Inoltre i testi sacri non riportano tutte verità, ma solo quelle inerenti i doni della Fede: circa queste verità da rivelare agli uomini, i profeti avevano l'ispirazione di Dio ed erano perciò giustamente da considerare infallibili, ma per tutto il resto essi usavano la loro personale cultura che, ovviamente, era quella del loro tempo e perciò possibile da rivedere e da correggere.

Galileo scrisse numerosissime opere, ma le più importanti sono il "Nuncius sidereus", il "Saggiatore" e soprattutto il "DIALOGO SUI DUE MASSIMI SISTEMI" e i "DIALOGHI DELLE SCIENZE NUOVE".

I dialoghi hanno un valore notevole dal punto di vista poetico perché riproducono, attraverso l'esposizione di tesi contrarie e fino all'affermazione della verità, l'intimo travaglio dello studioso, i

dubbi, le incertezze che lo assillarono nel suo lavoro, i momenti di scoramento, i momenti di fiducia e quelli di esaltazione per la scoperta effettuata. Egli si dimostra ancora un poeta, quando infonde ai suoi scritti - che pure trattano argomenti scientifici - i sentimenti di vivo stupore e di commossa ammirazione da lui provati dinanzi ai misteri della Natura che via via egli scopriva.

La sua prosa si avvicina più al modello classico del Cinquecento che a quello del Seicento barocco: allo scienziato occorreva infatti una espressione limpida e netta, che non consentisse alcun dubbio di interpretazione. Ciò non toglie, però, che, quando doveva esprimere il suo entusiasmo e il suo stupore di fronte alla scoperta di un nuovo segreto della Natura, di una nuova bellezza, egli ricorresse ad uno stile più scintillante, più colorito, più emozionante, di tipo barocco.

La sua prosa diede origine alla cosiddetta "prosa scientifica".