

***I Luoghi dell'immaginario barocco. Atti del Convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999, a cura di Lucia Strappini, Liguori, Napoli, 2001, 610 págs.***

**Giusi Baldissoni**

**Università del Piemonte Orientale**

[Reseña]

Para comprender la riqueza de este volumen y la complejidad del congreso que la ha sustentado, acaso baste con reparar en los escenarios por los que se extiende el imaginario barroco. Teatros, bibliotecas (tipografías y casas editoriales), salones nobiliarios y colegios de jesuitas, plazas de Italia, academias literarias y musicales se arraciman como en una pasmosa escenografía para dibujar paisajes de lectura y acontecimientos artísticos y literarios que en su mezcla contribuyen a definir la cultura barroca.

Las cuestiones esenciales se abordan «desde ángulos diversos y se ofrecen conexiones poco habituales», advierte Lucia Strappini en la introducción, subrayando, con merecido orgullo, la reunión en un mismo volumen de los especialistas más autorizados y de jóvenes investigadores cuyas contribuciones son fruto de becas de investigación.

De esta manera, las seis secciones del libro (Teatro, Instituciones, Melodramma, Imprenta, Coleccionismo, Narrativa) destiejen una tupida trama de novedades y variaciones que no solo benefician nuestro conocimiento de lo literario, común a muchas formas de la cultura del Quinientos y el Seiscientos, sino que también ilustran en profundidad otros itinerarios, por lo general poco transitados.

En el Barroco, por vez primera, y anticipándose al Futurismo y a las demás vanguardias del siglo XX, se afirma el concepto de comunicación artística como teatralidad. La 'teatralización' de la cultura alcanza, quizá, la innovación más importante en el plano del lenguaje: es como si no solo los géneros literarios y artísticos, sino también cualquier forma de pensamiento buscara la mejor manera de expresión a partir de las posibilidades intrínsecas al drama, de recursos dinámicos pero fijados por la convención, cerrados en su propia estructura, elementos que basta con promover, animar, poner en movimiento y en escena para que fructifiquen en todos los sentidos posibles.

A menudo, el significado profundo de la poética de la maravilla radica sobre todo en la revelación de esta capacidad dramática de un texto. Tales reflexiones me parecen oportunas frente a un libro como éste en el que se descubre, a medida que avanza la lectura, que el verdadero hilo que recorre y vincula cada uno de los ámbitos propuestos es precisamente el del teatro, antes que el definido tradicionalmente como literario. No por casualidad el volumen se inicia con un texto de Arabella Pauly que analiza algunas claves de lectura del Barroco señalando relaciones esenciales entre aquella cultura y las vanguardias del Novecientos, en tanto que en la sección dedicada al teatro se

Avisos. Noticias de la Real Biblioteca, IX, 32 (enero-marzo, 2003)

incluyen contribuciones como la de Roberto Ciancarelli, muy breve y muy convincente, sobre este mismo argumento.

Por otra parte, la importancia de estudios como el de Andrea Gareffi sobre la *Adelonda di Frigia* de Federico Della Valle es fundamental para comprender el largo camino que va del texto a las imágenes, al movimiento de las propias imágenes: se trata de sendas que «recorren necesariamente el complejo laberinto donde las imágenes, en un principio, son la escritura y solo después se convierten en dibujo; donde primero se abstraen y después se recuperan las imágenes incluso más secretas, que son necesariamente las de los dioses, donde lo ignorado adquiere la forma de lo conocido, es decir, donde lo divino adquiere forma humana».

Desde el texto escrito y pintado a la verdadera representación, muchos elementos teatrales intervienen para dotar de capacidad comunicativa al acontecimiento: música, entremeses, animaciones con autómatas y baldaquinos reales donde los augustos espectadores eran parte de la puesta en escena. «En la Adelonda la fraternidad de las artes pasa de dos a muchas más, como conviene al destino teatral».

También en Della Valle (*La Reina di Scotia*) y en el Ermenegildo de Pietro Sforza Pallavicino, se centra el trabajo de Lucia Strappini, dedicado al ejemplo en el teatro barroco. La distinción entre mártir e inocente perseguido (tema también abordado en el trabajo de Sarnelli), la relación entre héroe trágico y mártir, el nexo entre martirio y dolor, presentan la trama de la que se pretenden extraer los hilos: «No es, de hecho, casual que debamos a la Compañía de Jesús la voluntad de llevar esta cuestión a terreno católico desarrollándola tanto en su vertiente teórica y doctrinal como en sus posibilidades escénicas y dramáticas». Es evidente el recurso a esta temática en la preceptiva misionera, con toda la fuerza, constancia y agresividad ligada a ella. Sobre la ejemplaridad del binomio vida-muerte se invocan las reflexiones de Giacomo Leopardi en el Zibaldone: «puede decirse que los antiguos, viviendo, no temían a la muerte y los modernos, sin vivir, la temen».

Al teatro de los jesuitas, en su aspecto novedoso pero muy convincente del parentesco que mantiene con la Comedia del Arte, dedica su texto también Adele Blundo, mientras Nicola Michelassi reconstruye la puesta en escena del Trionfo della povertà de Ferdinando Mancini a partir del examen de los bocetos escenográficos incluidos en el manuscrito de la Biblioteca Laurenziana de Florencia que recuerdan algunos, incluso de tipo cómico, presentes en la Biblioteca Casanatense de Roma.

La convivencia de lo trágico y lo cómico a menudo se dan cita en el tratamiento de los temas religiosos, propiciando experimentos temerarios e inusuales, a veces directamente derivados de la tradición más antigua de la representación sacra, como prueba el trabajo de Maria Pia Pagani sobre san Alexio, o el de Piccinini sobre el carnaval y su teatralidad.

Por otra parte, se nos recuerda que el personaje que mejor «representa el siglo del barroco», es decir, Don Juan, es creación contradictoria y tragicómica por excelencia. Muy oportunamente la contribución de Franca Angelini examina la simetría del personaje de Don Juan con el de Judith tras considerarla en las fuentes bíblicas, literarias, iconográficas y teatrales como personaje outré, que conviene antes que al

Avisos. Noticias de la Real Biblioteca, IX, 32 (enero-marzo, 2003)

teatro a la pintura, espacio menos censurable, menos escandaloso a la vista (recordemos con Artaud que «el teatro es la peste»): Vida-muerte, ver-no ver o ver con la vista fortalecida por la imaginación.

El teatro resuelve ahora -en la sumisión general al principio de contemplar únicamente lo lícito- los límites de lo visible que se ofrece al espectador: «un teatro que sitúa sus imágenes entre la vida y la muerte, que continuamente pone esos dos términos en relación dialéctica, que establece una censura interna, capaz de potenciar el carácter imaginario del texto, próximo al sueño y a la alucianación».

El teatro, en cualquier caso, alcanza también a las instituciones, a las vigilias académicas y a los discursos lúdicos de toda Europa (Capaldi) sin que sus recursos le sean ajenos al control político institucional (Infelise) ni al pedagógico (Baffetti). También está presente, y es curioso, en las «guerras de escrituras» de cuantos, como los embajadores, combatían las guerras «incluso con la voz» (De Vivo).

En una ocasión histórica como la del Interdicto de Venecia fue precisamente el dramatismo de los gestos y de la voz el que definió la comunicación semioficial entre Roma y Venecia durante 1606 y 1607. En tal periodo las competencias del embajador abarcaban simultáneamente todos los campos de producción cultural, desde el «consejo de Estado», hasta «la cátedra de los predicadores, los libelos y el teatro de los comediantes» (Hotman de Villers, *De la charge et dignité de l'ambassadeur*). También Frajese parece coincidir con esta idea cuando describe los pasos del acusado de herejía ante el tribunal como una especie de teatrillo del alma que se desenvuelve entre la alternativa de la sumisión y la resistencia, una batalla que acaba por resolverse, lenta pero inexorablemente, en la muerte.

La misma fortuna corren los libros en las opciones de ser libros que se deben corregir, o expurgar, o enviar a una suerte de purgatorio y libros destinados a la hoguera. No olvidemos que en la cultura barroca nace el melodrama. A este tipo particular de «recitación cantada» se dedican algunas contribuciones originales.

Entre los trabajos más estimulantes se cuentan los dedicados a la imprenta: Marco Santoro, Maria Cristina Misiti, Paola Zito, Federico Barbierato, Fabio Tarzia, Caroline Callard ofrecen una escenografía de bibliotecas animadas de libros figurados, concebidas mucho más para poner en escena la historia de toda una familia y de una sociedad que para ofrecerse como lectura horizontal y silenciosa. Por otro lado, los grandiosos teatros de los libros, con palcos y telones, que son las propias bibliotecas elegidas para hospedar la segunda parte del congreso sobre el Barroco, la celebrada en el año 2000 en la Biblioteca Angelica y en la Biblioteca Casanatense de Roma, bastan para entender a fondo el sentido de la lectura como espectáculo de libros. El mismo que después se encontrará en las villas concebidas «como representación del mundo» (Vazzoler), ya sean genovesas o venecianas o elevadas junto al Brenta; el mismo de las innumerables telas que representan las famosas naturalezas muertas, «el espectáculo del alimento» subdividido en varios géneros pictóricos (Laura Tonelli). Así se comprende cómo la narrativa del Seiscientos, inspirada y limitada por el propio sentido del espectáculo, podía ser objeto de críticas por su misma naturaleza. La contribución de Davide Conrieri se sirve útilmente de la carta de Tommaso Stigliani al señor Rodrigo\*\*\*: «hubo un tiempo en que los lectores se contentaban con una lectura no del todo mala, después quisieron la excelencia, luego pretendieron maravillas y hoy

Avisos. Noticias de la Real Biblioteca, IX, 32 (enero-marzo, 2003)

buscan asombros; pero, tras haberlos encontrado, les han producido cansancio y aspiran a estupores y a pasmos». Incluso el texto de Lucinda Spera sobre las novelas italianas del Seiscientos acaba por sucumbir a un lenguaje exquisitamente teatral para describir la comunicación literaria: términos como público, platea, performances, se repiten en su análisis de los destinatarios a los que se dirigen las producciones de los Incogniti, según nos confirma el trabajo de Cannizaro sobre Casoni.

Si además pensamos en cuánta teatralidad se ha infiltrado en la concepción del género de la novella, nacida de la oralidad, de la gesticulación, de su propia naturaleza de comunicación breve de una noticia que merece ser transmitida, podemos concluir con Ragone:

Al ejercicio manierista, que postula fundamentalmente una emulación o un reflejo entre las prácticas de los personajes en el texto y el aprendizaje de las maneras cortesananas o sublimes por parte del lector [...] lo sustituyen primero [...] la academia de bellas composiciones, donde se juega a mecanizar, a descomponer y a recrear el discurso [...]. Después, la relación emulativa del espejo se transfiere a la técnica de los libros, a las novelas heroicas y galantes. Y en seguida, en la emulación se filtra, casi de manera natural, el espectáculo: [...] los libros se convierten en lugares donde se entra para observar [...] libres de obligaciones y directamente inmersos en el mundo funcional donde se forma seriamente la conciencia.

En los espacios del imaginario barroco, por tanto, se nos reclama en calidad de espectadores interactivos frente a una serie infinita de géneros que requieren un esfuerzo más activo que el de la simple lectura. El mérito de este libro consiste, especialmente, en la visión de conjunto que logra transmitir sobre este particular modo teatral de la fruición en una época que todavía hoy se nos antoja como un enorme laboratorio de experimentación de los lenguajes.

Avisos. Noticias de la Real Biblioteca, IX, 32 (enero-marzo, 2003)