

Adone v: un modello di pedagogia barocca

Pietro Bottacini*

Il binomio *docere-delectare* è stato, sin dall'antichità greco-romana, al centro della riflessione sulle arti e sulla loro legittimità, utilità, funzione sociale. Tuttavia, se con *delectare* si è continuativamente fatto riferimento alla dimensione ludica dell'arte, al piacere estetico che essa procura, o semplicemente alla sua fruizione ricreativa, il termine *docere* ha subito nel corso del tempo interpretazioni abbastanza diverse. Una frattura considerevole, in questo senso, si verifica in quella particolare fase della storia europea, tra gli ultimi decenni del '500 e la fine del '600, che va sotto il nome di Barocco¹, quando alle mutate condizioni politiche, culturali e sociali, alle soglie di una modernità per certi aspetti incipiente, e per altri ancora molto lontana, anche le arti mutano la loro fisionomia, adattandosi alle nuove esigenze di committenza e pubblico. Rispetto alla concezione rinascimentale di un'arte "intellettuale", tesa alla spiegazione razionale di una serie di verità, rese meno indigeste e più comprensibili al fruitore grazie alla piacevolezza dello stile, subentra piuttosto il bisogno di persuadere, o di spingere all'accettazione acritica ed emotiva il pubblico dell'opera, in un contesto culturale percorso da nuove necessità di proselitismo, ed in cui legittimazione e consenso devono essere ricercati e costruiti attivamente. Ne consegue, rispetto all'opera d'arte, una nuova concezione, che «altera profondamente la natura intellettualistica del *docere*»² artistico, trasformandolo in un qualcosa di diverso: affascinare, piegare, sedurre.

Le istituzioni barocche prendono molto sul serio il problema del consenso, *in primis* popolare, con dirette conseguenze anche sulle pratiche didattiche e sulle discipline che concorrono alla formazione della classe dirigente: lo testimonia già solo l'importanza data all'insegnamento retorico all'interno dei collegi gesuiti, e, congiuntamente, la proliferazione di trattati di retorica nel corso del secolo³. Il fine, in sostanza, è quello di imparare ad agire efficacemente su di un pubblico, per dirigerne i comportamenti e provocarne l'adesione attiva al sistema valoriale che si mira a diffondere, o conservare. È proprio in questo senso che negli ultimi anni si è fatto ricorso all'espressione "propaganda

* Studente di Laurea triennale in Lettere presso l'Università di Padova e allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori.

¹ Sul concetto di Barocco come particolare *Weltanschauung* della storia europea, nonché sui relativi problemi di periodizzazione, cfr. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 13-36.

² *Ivi*, p. 129.

³ Cfr. A. BATTISTINI, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, pp. 40-45.

barocca”, come utile anacronismo per indicare l’insieme di queste pratiche persuasive⁴. Le arti ricoprono in tale contesto un ruolo cruciale, agendo in maniera duplice. Da un lato, si asseconda il gusto del pubblico, quell’“umor del secolo” su cui insiste Marino⁵; dall’altra parte, lo scopo dell’opera diviene necessariamente stupire e sedurre il fruitore, e così la capacità, da parte dell’artista, di fare leva sul sentimento e le emozioni acquista un ruolo centrale. Se lette in questo senso assumono un significato più profondo le varie dichiarazioni, spesso abusate, sulla “meraviglia” quale fine dell’opera d’arte, che infatti, oltre che nei celebri versi mariniani⁶, ricorrono con frequenza anche in trattati e scritti eruditi, in direzione di una sistemazione teorica del concetto: così, per esempio, secondo Paolo Beni «la poesia non deve essere né chiara né precisa, ma deve essere solo magnifica»⁷, mentre Pallavicino, argomentando in cosa consista il bello, in un “concetto” poetico, sostiene che esso sia «tutto ciò che dà meraviglia, e per conseguente ciò che ha molto di novità, da cui la meraviglia è prodotta»⁸. Proprio sull’importanza della novità si sofferma invece Matteo Peregrini, evidenziandone la potenza persuasiva: «Il raggio della novità è un raggio al primo incontro abbagliatore anche delle viste più acute: e la sua lusinga è tanto possente che, mentre altri non istia su l’avviso, facilmente addormenta l’uso del buon giudizio»⁹.

L’ipertrofia decorativa che contraddistingue, anche nell’immaginario comune, il barocco ha in questo quadro un peso centrale: «Né perché sia bello e vago lo stile, è egli perciò o mollemente donnesco o poco robusto alle imprese del persuadere»¹⁰, scrive Bartoli, ed anzi l’abbondanza di ornamenti e figure retoriche, così come di riferimenti colti e peregrini ammaliano lo spettatore, suscitandone l’ammirazione e conquistandolo alla propria causa. Che poi talvolta la quantità della forma sembri prevalere sulla qualità del contenuto, non va letto come indice della superficialità di questa produzione artistica, ma piuttosto come un suo elemento costitutivo, ed anzi la contrapposizione tra i due aspetti viene a perdere di senso nella misura in cui «la forma è il contenuto,

⁴ Sul concetto di “propaganda” applicato all’età barocca cfr. A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 79-87.

⁵ Cfr. G.B. MARINO, *Lettere e dedicatorie*, in ID., *Opere*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 117-118.

⁶ Il riferimento è ovviamente al celebre verso «È del poeta il fin la meraviglia», cfr. G.B. MARINO, *Versi satirici e giocosi*, ivi, p. 852, VI, v, 9.

⁷ P. BENI, citato in J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., p. 352.

⁸ S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 199.

⁹ M. PEREGRINI, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., pp. 143-144.

¹⁰ D. BARTOLI, *Dell’uomo di lettere difeso ed emendato*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 350.

poiché il messaggio si esprime proprio negli eccessi dell'apparato retorico»¹¹. Spesso, infine, a questa ipertrofia formale si associa una certa difficoltà di comprensione. Senza volermi qui soffermare sul dibattito, molto attivo all'epoca, relativo all'uso dei "concetti" e delle "argutezze", intendo sottolineare soltanto come l'oscurità concettuale sia spesso considerata, in epoca barocca, un ulteriore strumento utile alla persuasione del pubblico, soprattutto quello più popolare: «Opinione accettata dal volgo», secondo Bartoli, «è ogni oscurità essere argomento d'ingegno»¹², perciò, scrive Gracián, «sempre fu apprezzato il difficile»¹³. L'oscurità suscita rispetto e timore, ed anzi può divenire strumento didattico stimolando nell'allievo un desiderio di approfondimento della propria conoscenza¹⁴. Ovviamente non si tratta, come del resto per tutto quanto detto finora, di regole e precetti universalmente applicati, bensì di tendenze generali, che risentono dei necessari adattamenti al tipo di opera, al contesto e allo scopo che essa si prefigge di ottenere una volta immessa nel mondo.

È interessante, a questo punto, notare come questa tendenza alla stupefazione, a fini propagandistici, pervasiva nella cultura barocca (in senso ampio: artistica, politica, religiosa, ecc.) trovi talvolta rappresentazione lucida all'interno delle opere stesse, finendo addirittura per diventarne parte dell'architettura narrativa. Vorrei, in particolare, porre l'attenzione sul caso dell'*Adone* mariniano, in cui il protagonista, Adone appunto, sembra chiamato nel corso del poema a compiere una sorta di percorso di formazione, apprendendo precetti e regole di comportamento. Che tale percorso sia frammentario, digressivo e sostanzialmente fallimentare, non sono questioni che qui interessano: ciò che preme sottolineare è come esso spesso richiami da vicino le caratteristiche delle pratiche pedagogiche o persuasive sopra descritte.

Principale responsabile della formazione del protagonista è Venere, spesso assistita da Amore o da Mercurio, intenta a trasformare Adone in un perfetto amante e soprattutto a tenerlo lontano dalla caccia, sua attività prediletta. La sezione del poema in cui tutto ciò si delinea forse con maggior evidenza e, in parte, coerenza è quella costituita dai canti VI-XI, suddivisibili a loro volta in due gruppi. Possiamo infatti leggere i primi tre (VI-VIII) come dedicati alla formazione sensitiva di Adone, attraverso l'attraversamento del Giardino dei Sensi e delle esperienze qui condotte, mentre i restanti tre (IX-XI) paiono dedicati alla formazione intellettuale del giovane, seppur in maniera meno unitaria e compatta. Si noti, comunque, come l'educazione del protagonista

¹¹ A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, cit., p. 94.

¹² D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, cit., p. 333.

¹³ B. GRACIÁN, citato in J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., p. 363.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 364-365.

parta proprio dai sensi, che acquisiscono un peso anche superiore a quello dell'intelletto nel percorso compiuto dal giovinetto¹⁵.

L'educazione di Adone non è però confinata a questi canti, ed anzi, in modi e con scopi diversi, momenti educativi riaffiorano in più luoghi nel corso del poema. L'esempio più interessante, ai nostri fini, è quello del canto v: non interessa in questa sede soffermarsi sulla disponibilità di Marino ad accogliere, all'interno del poema, suggestioni, immagini, usi radicati nella pratica festiva e spettacolare dell'epoca, secondo una linea di indagine coltivata da recenti studi in merito¹⁶, quanto piuttosto evidenziare come, nel caso in questione, tali elementi vadano a costruire quasi un prototipo, fittizio, ma per questo in qualche modo ideale, di pedagogia barocca. Un'analisi ravvicinata del canto può essere a questo punto utile per chiarire questo aspetto¹⁷.

Il canto si apre con l'elogio della forza della parola umana, «uno degli ingredienti e forse lo stesso cardine teorico implicito del poema»¹⁸, seguito da una dura invettiva contro “paraninfi” e “mezani”, ruffiani di vario genere, e quindi contro la parola che, invece di esortare alla virtù, «[...] dal dritto suo fuor

¹⁵ Sulla lettura dei canti VI-XI come percorso iniziatico di Adone, cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 272-274.

¹⁶ Sull'argomento, cfr. almeno P.M. VESCOVO, *Machina versatile. (A teatro con Adone)*, in S. MORANDO, a cura di, *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 247-269; A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020.

¹⁷ Di recente una diversa analisi del canto v, e soprattutto della “Tragedia” in esso messa in scena, è stata proposta da Silvia De Min (S. DE MIN, *Il piacere dell'ékphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*, in «Quaderns d'Italià», 26, 2021, pp. 171-186). La lettura di De Min, muovendo dalla lettera prefatoria di Chapelain all'*Adone*, ruota attorno ad un'analisi in chiave ecfrastica del poema mariniano: la capacità di Marino di rendere in maniera quasi tangibile, per mezzo del suo stile fiorito, la realtà che lo circonda costituirebbe contemporaneamente una tematizzazione della forza dell'ecfrasi e della sua capacità di agire sul lettore-spettatore: la “Tragedia” cui assiste Adone, vista come un'«ékphrasis performata» (*ivi*, p. 180) nell'analisi di De Min, diviene un caso paradigmatico in questo senso. Nonostante anche De Min parli di «persuasione che deriva dalla visione» e di «potenziale affettivo dell'immagine», soprattutto «nella forma dell'immagine 'performata'» (*ivi*, p. 180), la lettura del canto v che si intende proporre in questa sede è diversa, in quanto iscrive la «digressione edificante» e la «digressione spettacolare», come De Min (*ivi*, p. 180) chiama i racconti di Mercurio e la successiva rappresentazione, in un progetto pedagogico, lucidamente portato avanti da Mercurio. Un progetto che tratta la dimensione visiva solo come uno dei possibili strumenti, e che ricalca puntualmente i meccanismi della macchina del consenso barocca, che «delle straordinarie possibilità dell'arte di muovere gli affetti» (*ivi*, p. 182) è scaltra utilizzatrice, ai fini di una smalzata politica culturale.

¹⁸ E. RUSSO, *Commento*, in G.B. MARINO, *Adone*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 521.

del dovere / in malvagio sermon torta travia»¹⁹. Terminata l'invettiva, viene introdotto Mercurio, qui (come altrove nel poema) in veste di precettore di Adone: il fatto che l'ottava segua immediatamente, senza soluzione di continuità, l'invettiva contro i ruffiani, suscita subito il dubbio che si rivolgano anche a Mercurio i vituperi lanciati poco prima contro i "sozzi oratori"²⁰. Ma a colpire è soprattutto il modo con cui il dio è descritto, tratteggiando subito il ritratto di un didatta un po' particolare, un «astuto araldo, / possente ad espugnar co' detti suoi / ogni voler più pertinace e saldo»²¹. Ad essere sottolineata qui è, tramite l'uso di un lessico guerresco, la violenza persuasiva dell'eloquenza di Mercurio, mentre dall'altra parte il destinatario dell'insegnamento, Adone, ci viene presentato come un «attonito villano»²² per la prima volta di fronte alle meraviglie della città: se la retorica «riguarda la persuasion popolare»²³, l'educando è allora equiparato proprio al destinatario ideale dell'azione persuasiva, il popolano, come a sottolinearne l'impotenza di fronte alla forza del suo precettore. Capiamo subito, allora, in che termini si strutturi il rapporto maestro-allievo, in cui Adone è destinato ad apprendere senza comprendere, vinto dall'abilità (non solo oratoria) di Mercurio.

Proseguendo nel canto, Adone, prigioniero nel palazzo di Amore, si vede circondare da una schiera di ninfe accorse ad imbelletterlo e ad adornarlo di monili e gemme. Compiuta l'operazione, tutto è pronto per l'incontro con il maestro, che inizia il racconto di cinque vicende amorose fra umani e divinità, nell'ordine: Narciso, Ganimede, Ciparisso, Ila, Attide. Lo scopo dei racconti, ci informa l'Allegoria ad inizio canto, è quello di insegnare ad Adone «con diversi essempli a ben amar Venere»²⁴, ma complessivamente, data l'eterogeneità delle storie, è difficile leggere nel loro insieme un disegno coerente, tanto che alla fine «lo stesso messaggio che dovrebbe risultarne [...] finisce per farsi sfuocato, se non ambiguo»²⁵. In parte, secondo Russo, è possibile che «la visibile segmentazione del dettato poetico [...] sia effetto di aggiunte progressive e che il Marino abbia incastonato nella struttura del poema alcune di quelle storie che costituivano il grande progetto delle *Trasformazioni*»²⁶. Tuttavia, se Marino non struttura in maniera solida la connessione fra gli "essempli" di Mercurio è anche perché ciò non gli importa troppo, ed anzi sembra di nuovo affiorare, qui, quella

¹⁹ G.B. MARINO, *Adone, ivi*, v, 3, vv. 5-6.

²⁰ Cfr. E. RUSSO, *Commento*, cit., p. 523.

²¹ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 7, vv. 2-4.

²² *Ivi*, v, 8, v. 1. La similitudine, comunque, è un recupero dantesco (*Pg* XXVI 67-69), cfr. E. RUSSO, *Commento*, cit., p. 524.

²³ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, in E. RAIMONDI, a cura di, *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 99.

²⁴ G.B. MARINO, *Adone*, cit., p. 519.

²⁵ E. RUSSO, *Commento*, cit., pp. 517-518.

²⁶ *Ivi*, p. 518.

“poetica della quantità” di cui si è avuto modo di dire sopra. Ma la “quantità” dei racconti pare agire anche sul piano narrativo: senza bisogno di soffermarsi troppo sui loro contenuti, l’allievo, in fondo, è già adeguatamente colpito dall’abbondanza delle storie, e ancor prima dal contesto di per sé stupefacente del palazzo in cui le ascolta «Incantato da’ vezzi e tutto inteso / a cose [...] si disusate e nove»²⁷. Che amore sia una forza a cui non ci si può sottrarre, Adone lo ha (o dovrebbe avere) capito dal numero dei casi riportati da Mercurio, dall’efficacia con cui sono raccontati, e, in partenza, dallo sfarzo (con l’idea di forza che così emana) del palazzo di Amore.

Ma c’è un’ultima norma di comportamento che il protagonista deve apprendere, la più cara a Venere, ovvero il divieto di recarsi a caccia, e per convincerlo (Adone rimane in fondo un provetto cacciatore, e il richiamo dell’attività venatoria agisce con forza su di lui) la semplice parola, sia pur essa quella dell’“astuto araldo” Mercurio, non basta più: si apre così lo spazio per una rappresentazione scenica, la “Tragedia” che dà il titolo al canto²⁸.

Terminati i cinque racconti, subentra, infatti, la stessa Venere, che invita nuovamente Adone ad abbandonare «quel desio di cacciar ch’a me ti fura»²⁹, per poi condurlo in un’“immensa sala” dove si darà la rappresentazione. Dopo la descrizione dello stupefacente salone, ecco aprirsi la “dorata scena”, splendente, neanche a dirlo, più della sfera del Sole. La tragedia che vi si dà è in realtà uno spettacolo tipicamente barocco, una «rappresentazione teatrale con musiche», come la definisce sinteticamente Carandini³⁰, strutturata in cinque atti intervallati da quattro intermezzi, con questi ultimi in apparenza slegati dall’azione principale, costituita dalla vicenda di Atteone. Il racconto del mitico cacciatore, colpevole di aver ammirato Diana nuda e trasformato per questo in cervo, per poi essere sbranato dai propri cani, vuole essere nelle intenzioni di Venere un esempio della crudeltà che la dea della caccia riserva ai suoi adepti³¹.

Il tutto è inserito in un perfetto spettacolo cortigiano³², in cui hanno pari peso la storia narrata e le digressioni degli intermezzi, oltre che le numerose ed ardite trovate scenotecniche, fra cui la più mirabile, quella del palco ruotante su sé stesso. È mantenuta, poi, una certa permeabilità fra scena e platea, cosicché può

²⁷ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 13, vv. 1-2.

²⁸ Alla discussione di una possibile lettura in senso tragico dell’intero poema è dedicato M. CORRADINI, *Adone: il tragico e la tragedia*, in «Studi Secenteschi», 48, 2007, pp. 39-87. Fra i racconti del canto v, incluso l’episodio narrato nella tragedia, e la vicenda tragica di Adone si istituirebbe, infatti, uno stretto parallelismo, basato sulla comune colpa punita, ovvero il mancato abbandono dell’attività venatoria.

²⁹ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 99, v. 4.

³⁰ S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 4.

³¹ Cfr. G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 111, vv. 3-6.

³² Sull’argomento, cfr. almeno A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., pp. 234-262.

capitare che lo spettatore risulti coinvolto in prima persona nelle vicende raccontate³³, mentre tutti i suoi sensi sono costantemente stimolati. Tra il secondo intermezzo ed il terzo atto, in una sorta di breve intervallo, Amore non manca di offrire ad Adone «coppe d'ambrosia e nettare ripiene»³⁴, così da non trascurare nemmeno gusto ed olfatto tra i sensi allietati dallo spettacolo.

Marino, insomma, traspone nel racconto il meglio della pratica spettacolare dell'epoca, ma non bisogna dimenticare che quella allestita nel canto quinto non è solo una rappresentazione, bensì anche il momento culminante della lunga lezione impartita al protagonista nel corso del canto. Va analizzata in questa prospettiva anche la figura di Mercurio, che ritroviamo menzionato proprio all'inizio dello spettacolo, in veste di capocomico:

Mercurio è quei che i personaggi appresta
et essercita e prova ogn'istrione,
e ciascun d'essi in lieta parte o mesta
secondo l'attitudine dispone³⁵

Se è vero che Mercurio è un personaggio polivalente all'interno del poema, una sorta di factotum dai molteplici ruoli³⁶, diversamente da quanto accade in altri luoghi dell'*Adone* la situazione che si presenta qui corrisponde solo apparentemente ad un cambio di ruolo da parte del dio, mentre in realtà egli resta ancora in tutto e per tutto il pedagogo nell'esercizio delle sue funzioni, intento all'educazione del giovane Adone. Solo che, per raggiungere il proprio fine, quello stesso pedagogo deve ora farsi uomo di teatro, *chorago*, nel lessico dell'epoca, sfruttando così le maggiori possibilità che la scena offre.

Lo "spettacolo gentil" messo in piedi ottiene infatti l'effetto voluto: il risultato è un Adone totalmente imbelles, spettatore vinto dalle lusinghe della scena, quell'«esca» che il giovane «pasce con gli occhi e per l'orecchie beve»³⁷. Ad espugnare Adone, per riprendere il lessico guerresco di inizio canto, non sono stati però i "detti" di Mercurio, la sua abilità oratoria, ma piuttosto la Scena, con le sue meraviglie e seduzioni. Non ha importanza che alla fine il giovane si addormenti, non riuscendo così a vedere il termine della vicenda, né perciò ad apprendere ciò che doveva: il sonno di Adone, questa semplice

³³ Si veda, ad esempio, l'ottava 126: «e dal palco saltar con gran diporto / damme e camozze e cavriuoli e lepri, / e parte de la dea fuggirsi al lembo / e parte a lui [Adone] ricoverarsi in grembo» (G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 126, vv. 5-8), cfr. A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., p. 251.

³⁴ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 137, v. 4.

³⁵ *Ivi*, v, 122, vv. 3-6.

³⁶ Per una sintesi dei ruoli ricoperti da Mercurio si rimanda a G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G. B. MARINO, *L'Adone*, Milano, Adelphi, 1988, vol. II, pp. 36-37.

³⁷ G.B. MARINO, *Adone*, cit., v, 137, v. 8.

«trovata narrativa [...] con cui Marino rinvia all'impalcatura del poema»³⁸, non altera le conclusioni fin qui tratte sulla funzione (e l'efficacia) pedagogica della "Tragedia" inscenata. Al contrario, come rileva Silvia De Min:

la parte conclusiva del canto v potrebbe essere letta come riprova del potere persuasivo della visione: la *mise en scène* avrebbe una capacità tale di muovere gli affetti che, se Adone avesse visto la fine di Atteone, egli non avrebbe potuto vivere il proprio destino, cosa evidentemente impensabile a livello della *fabula* del mito³⁹.

Questa idea di spettacolo trova forti risposdenze, uscendo dal poema mariniano, nella pratica spettacolare dell'epoca. Volendo rimanere concentrati solo sulla dimensione pedagogica della teatralità barocca, il luogo in cui pratica scenica e insegnamento collaborano nella maniera più diretta ed attiva è forse quello dei collegi gesuiti, in cui le rappresentazioni teatrali, realizzate tramite il diretto coinvolgimento degli allievi, vengono effettivamente sfruttate per «sviluppare le qualità mondane dei convittori» e contemporaneamente «costringere la loro fantasia entro percorsi obbligati», in linea con i valori della Compagnia⁴⁰. Si tratta ovviamente di spettacoli dal contenuto moralmente edificante, ma che non mancano di utilizzare gli strumenti più stupefacenti che la scenotecnica andava elaborando⁴¹. L'autore della *pièce* rappresentata spesso è uno dei professori del collegio, che collabora anche ad allestire lo spettacolo, in qualità di vero e proprio *chorago*, unendo assieme (come Mercurio) insegnamento e pratica spettacolare⁴². Tali rappresentazioni, poi, non esaurivano la loro funzione nella pratica didattica rivolta agli allievi, ed anzi divennero un importante strumento di promozione e propaganda per la Compagnia, trasformandosi fin da subito in una frequentata attrazione anche per un pubblico più vasto, che assisteva alle recite pubbliche: «se la prospettiva formativa del primo teatro gesuita guardava a una ristretta cerchia di iniziati, la prospettiva

³⁸ A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, cit., p. 240.

³⁹ S. DE MIN, *Il piacere dell'ékphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*, cit., p. 181.

⁴⁰ Cfr. G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, il Mulino, 2015, p. 250.

⁴¹ *Ivi*, p. 250.

⁴² Sull'argomento cfr. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., pp. 73-79, oltre al già citato G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel sei-settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, cit., pp. 248-256.

della presenza pubblica guardava oltre la cerchia cittadina per estendersi sulla scena del mondo»⁴³.

Alla “scena del mondo” guardano anche tutta una serie di altre tipologie di spettacolo, religioso e non, che, prescindendo dalla pratica didattica in senso stretto, divengono presto un mezzo ideale per veicolare sistemi di valori e messaggi politici presso un pubblico più vasto. La necessità di conquistare il pubblico alla propria causa, cui si è già accennato, trova così nel teatro una soluzione ideale. Prende forma una sorta di pedagogia di massa⁴⁴, che si traduce nella profusione di feste, tornei, spettacoli e rappresentazioni drammatiche, nonché nelle pompose funzioni religiose di vario tipo che costellano quest’epoca. Tali pratiche, intrinsecamente multimediali, tanto più stupefacenti quanto effimere, condensano in una forma altamente impressiva per il pubblico tutte le caratteristiche e tecniche persuasive finora elencate, mescolandole insieme e potenziandone l’efficacia.

La tendenza è sempre, come nella “Tragedia” apprestata da Mercurio per Adone, alla contaminazione e all’opera d’arte totale, che avvolge lo spettatore, saturandone tutte le percezioni. Gli intenti sono il più delle volte celebrativi, apologetici, propagandistici, anche tramite la presenza diretta sul palcoscenico dei detentori di quel potere che si vuole celebrare.

La teatralità diffusa che caratterizza l’età barocca in pressoché tutte le sue manifestazioni artistiche fa sì, infine, che potere ed ideologia “vadano in scena” non solo sul palcoscenico, ma anche nei cicli pittorici, nella statuaria, nella letteratura, fino alle arti applicate⁴⁵.

Con questo quadro generale sullo sfondo, è forse opportuno avanzare ancora una riflessione riguardo il canto V. Che infatti Marino abbia in mente, nell’allestire la vicenda narrata, le abitudini spettacolari sopra accennate, e i loro usi celebrativi, è stato ormai dimostrato dalla critica⁴⁶; che, d’altra parte, il canto sia nel suo complesso concepito come portatore di una riflessione meta-artistica, che di tali pratiche persuasive voglia, nelle intenzioni di Marino, mettere a nudo i meccanismi sottesi, è quantomeno dubbio. Marino attinge a piene mani, lo si è già detto, dalla realtà che lo circonda, una realtà che teorizza ampiamente l’utilità persuasiva delle arti, per poi passare alla pratica quando se ne presenta

⁴³ L. SALVARANI, *La didattica delle passioni. Peculiarità e paradossi del teatro gesuita delle origini*, in «Studi sulla Formazione», 1, 2014, pp. 205-206.

⁴⁴ Maravall, che a feste e teatro dedica buona parte del capitolo IX, parla più in generale di «azione psicologica sulla massa» (cfr. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, cit., pp. 373-410, la citazione è a p. 385).

⁴⁵ Il ruolo che le arti rivestono nel rapporto dominanti-dominati in epoca Barocca è più ricco ed articolato, riflettendo in sé l’intera antropologia del periodo, e necessiterebbe di uno spazio di discussione maggiore, impossibile in questa sede. Per una trattazione esaustiva, rimando a A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, cit.

⁴⁶ Cfr. nota 16.

l'occasione. Se visto da questa prospettiva il canto V è perciò leggibile come una sorta di modello, di fantasia, ma non per questo necessariamente infedele, che riflette l'idea del *docere* artistico nella concezione barocca del mondo.

Una tale concezione, in parte lo si è già accennato, può risultare respingente per chi, oggi, si confronti con questo tipo di produzione artistica, spesso così compromessa col potere e saturata di ideologia. Su questo aspetto si è esercitata nel tempo una tradizione critica che ha letto nel barocco letterario ed artistico i segni di una decadenza, anche morale, di un mondo «favorito dagli interessi, mantenuto nelle sue apparenze, rimbombante nelle frasi, non sentito, non meditato, non ventilato e rinnovato»⁴⁷. Vanno in direzione opposta, invece, quegli approcci che hanno puntato, soprattutto in ambito letterario, ad un recupero, sì, della produzione barocca, ma in maniera spesso poco rispettosa, «validandone una dignità tematica, anche malgrado la dispiegata intenzionalità e consapevolezza dei suoi scrittori [...], del loro stesso progetto di senso»⁴⁸.

Si tratta ovviamente, in ambedue i casi, di visioni miopi, che non tengono conto della distanza storica ed antropologica (la frattura del Romanticismo, *in primis*) che separa le società contemporanee da quelle di *ancien régime*. Invece di ridurre la produzione barocca a «morale a buon mercato, perché dietro alle parole non ci era altro»⁴⁹, proiettando retrospettivamente le nostre coordinate etiche, o all'opposto cercandone improbabili tracce nascoste, è necessario uno sforzo di relativismo, a partire dal senso dello stesso termine etica: se accettiamo che esso non indichi norme e valori morali validi in assoluto, bensì condizionati dai tempi e dai luoghi considerati, allora ci accorgiamo che anche il Barocco possiede, applicato per esempio al campo letterario, dove il giudizio critico negativo ha più pesato, un letteratura a suo modo etica, che propone e veicola un sistema di valori, ed un'etica della letteratura, che si interroga sui modi e i fini con cui essa opera nella società. Il tutto s'incarna in quella diversa concezione del binomio *docere-delectare* su cui si è insistito finora: si tratta di rispettare la natura altra di questa concezione e di «descriverla e interpretarla [...] assumendone il senso nella sua stessa distanza e alterità, incolmabili e irriducibili rispetto a noi»⁵⁰. Con questo obiettivo, mostrare l'esistenza di una didattica barocca e di una sua etica, come si è cercato di fare in questa sede, è funzionale anche ai fini di una didattica del barocco, permettendo un recupero storicamente fondato, e per questo rispettoso, di un'epoca lontana da noi, aprendola ad un confronto onesto, e, forse, scoprendola in grado di parlarci ancora.

⁴⁷ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1968, p. 636.

⁴⁸ A. QUONDAM, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, in E. RUSSO, a cura di, *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 8.

⁴⁹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 637.

⁵⁰ A. QUONDAM, *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, cit., p. 4.