

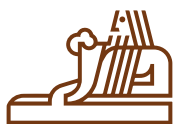
# CRITICA LETTERARIA

---

174

VALERIA GIANNANTONIO

*Contraddizioni e convergenze di poetica e poesia  
a Napoli nella seconda metà del Seicento*



PAOLOLOFFREDO

---

INIZIATIVE EDITORIALI - NAPOLI

VALERIA GIANNANTONIO

## *Contraddizioni e convergenze di poetica e poesia a Napoli nella seconda metà del Seicento*

---

La persistenza del classicismo a Napoli, già nella prima metà del Seicento con l'Accademia degli Oziosi, si evince anche dall'analisi e dal confronto dei trattati di poetica e dalle raccolte poetiche della seconda metà del Seicento, quando la rivolta masanielliana impresso una svolta alla cultura barocca.

★

The lasting influence of classicism in Naples, as early as the first half of the Seventeenth century through the Accademia degli Oziosi, becomes apparent by means of an analysis and comparison of poetic treatises and collections of poetry dating from the second half of the same century, when Masaniello's revolt ushered in a new era in baroque culture.

---

1. L'intento di sondare le contraddizioni e le convergenze di poetica e poesia a Napoli nella seconda metà del Seicento nasce, come ebbe a sottolineare lo Stigliani, da «un frazionamento degli ambienti culturali italiani nei confini municipali»<sup>1</sup> nel XVII secolo. Al momento attuale degli studi, manca ancora un'indagine completa sui centri di cultura del Barocco in molte aree geografiche e le varietà regionali della cultura barocca sono state indagate in un convegno *Le aree regionali del Barocco*<sup>2</sup>, in cui studiosi a confronto si sono interrogati sull'opportunità di indagare un intero secolo, alla luce di una considerazione geostorica della letteratura barocca. Certo si è che Napoli, non solo per la nascita e la crescita del marinismo, ma anche perché centro di passaggio di molti intellettuali del resto d'Italia, fu una città particolarmente sensibile all'incrocio di tendenze di vario genere. A dispetto di quanto sottolineò il Croce<sup>3</sup>, che cioè all'atto della fondazione dell'Ar-

---

AUTORE: Università degli Studi di Chieti; prof. associato; v.giannantonio@unich.it

<sup>1</sup> G. B. MARINO, *Epistolario*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1912, p. 7

<sup>2</sup> F. CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, p. 244.

<sup>3</sup> *Le aree regionali del Barocco*. Atti della Giornata di studio, Chieti, 6 dicembre 2011, a cura di V. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2013.

cadia ci fosse stata una crescita alternativa al Barocco, in realtà, nella seconda metà del Seicento a Napoli, il petrarchismo convisse, in molti casi, e si alternò con il classicismo, e ciò lo si evince dal rapporto e dal confronto tra trattati di poetica e opere di poesia che si pubblicarono, appunto, in quel lasso di tempo.

L'intreccio e l'alternanza di classicismo e marinismo possono essere sondati attraverso il confronto, dati alla mano, dei trattati e delle raccolte poetiche che rivelano quanto intricato fosse l'itinerario della rimeria partenopea di questo tempo, in un processo di revisione degli statuti stessi e dei lineamenti dell'arte poetica. Lo svelamento della crisi del marinismo e la constatazione della ricerca di nuove vie per la poesia barocca nella seconda metà del Seicento a Napoli sono la spia di un processo di revisione operato all'ombra del Vesuvio nella prima metà del secolo. L'eredità lasciata dall'Accademia degli Oziosi fondata in questa città nel 1611 dal Manso<sup>4</sup>, biografo del Tasso e del Marino, fu evidente nella seconda metà del Seicento, quando al modello mariniiano si contrappose quello petrarchesco filtrato dal Casa e dal Tasso. Al concetto arguto si venne sostituendo la ricerca di una sentenziosità morale, entro una considerazione della locuzione, come strumento, non come fine del discorso poetico. Si trattava, dunque, di una revisione degli statuti stessi della poetica, chiamata ora ad assumere nuove funzioni conoscitive e morali. In questo intreccio di poetica e poesia l'eredità della riscoperta del Tasso e insieme l'eredità del petrarchismo non comportano uno scarto rispetto alla tradizione marinistica, ma un nuovo modo di intenderla entro un ufficio catartico della poesia. Il rapporto con la tradizione si innestava a Napoli con la maturazione e con le enunciazioni di poetica altrove esperite nel resto d'Italia, e investì le premesse stesse di nuovi indirizzi, non alternativi, ma coesistenti con l'antico, in una alternanza e in una sovrapposizione di temi e di motivi, che implicava un vasto raggio di implicazioni e di tensioni imitative, entro un dibattito assai vivace tra l'antico e il moderno.

Se si può argomentare con il Raimondi che il petrarchismo fu l'anticamera del marinismo, si dovrà riconoscere che esso rappresentò «l'elemento, non di diffrazione, ma di sollecitazione di un nuovo modo di intendere e di giudicare la tradizione»<sup>5</sup>. Il panorama, insomma, della cultura letteraria a Napoli in questo periodo fu assai vario e ric-

---

<sup>4</sup> Sul Manso cfr. il recente P. GIULIO RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, Emil, 2015.

<sup>5</sup> V. GIANNANTONIO, *Tra angeli e dei. La parabola dell'amore e del sacro nella poesia barocca napoletana*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012, p. 257.

co, e non etichettabile in una semplice formula definitoria, perché il nuovo si innestò sull'antico, e l'antico rivisse nelle forme nuove di una poesia e di una poetica sincreticamente manifestatasi in sinergia con quanto avveniva, nello stesso torno di tempo, nel resto dell'Italia. In conclusione, la città partenopea, pur se centro propulsore del marinismo e del petrarchismo, visse la sua stagione di accidentato percorso ideologico in stretta relazione con quanto avveniva nel resto dell'Italia, per porsi sulla scia delle nuove acquisizioni in materia di poesia e di arte.

2. Se nel Seicento «la poesia mitologica e la poesia d'amore avevano riguadagnato una consistenza che metteva in dubbio la loro subordinazione alle verità della filosofia e della morale»<sup>6</sup>, nella seconda metà del secolo la materia amorosa slitta in secondo piano, almeno viene finalizzata alla sentenziosità morale, sicché il petrarchismo, alla luce della mediazione tassiana, rivive nelle «forme di uno sconfinamento della tradizione nella morale»<sup>7</sup>. Già nel primo Seicento a Napoli, la resistenza del classicismo<sup>8</sup> convisse con le tendenze all'innovazione del marinismo; nonostante il ritorno del Marino nella sua città di origine, nel 1623, nella seconda metà del secolo, si protrasse l'esercizio della nuova poesia e della poetica entro la predilezione per temi encomiastici e sacri, ed entro l'assunzione del genere del sonetto, non già in termini ludici, ma psicologicamente educati alla nuova apologia dell'etica. Le discussioni sulla poetica e sulla poesia, vertono intorno alla liceità di una poetica, quella barocca, che anche nella sua prassi più oltranzista di un Artale, con il suo *Alloro fruttuoso* (1672), cercò di forgiare un nuovo modello di arguzia, assegnando ad essa non più il compito di destare stupore, ma anche quello di esprimere verità edificanti.

Gli è che il filtro del Tasso, del Casa e del Tansillo aveva impresso una svolta alla poesia napoletana, che solo nell'esercizio poetico tardo del Lubrano, con le sue *Scintille poetiche*, approntò una maniera di poetare estremistica. L'intreccio di poetica e poesia fu particolarmente interessante, intorno agli anni '70, quando l'*Alloro fruttuoso* precedette di poco la *Poetica* del Battista (1676) e il *Ritratto del sonetto e della canzo-*

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> P. FRARE, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e indagini del Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 41-70: 65.

<sup>8</sup> Cfr. *La forza di un modello e le ragioni di una polemica: la poetica a Napoli tra Manierismo e Barocco*, in V. GIANNANTONIO, *L'ombra di Narciso*, Lecce, Argo, 2006, pp. 23-64.

ne (1677), due testi, che pur non sganciandosi, soprattutto il primo, dal passato, pur vennero enunciando nuove acquisizioni di poetica. Altrove il torinese Emanuele Tesauro acclamava il concettismo nel suo *Cannocchiale aristotelico* (1670), e ciò rivela quanto impervio fosse il cammino per le nuove enunciazioni di poetica e per l'avvio di una nuova temperie culturale.

D'altronde il Meninni aveva iniziato a frequentare il Battista, insieme all'Aprosio, a partire dal 1658, da quando cioè data la sua attività di poeta e in anni centrali per la cultura investigante (l'Accademia degli Investiganti fu interrotta nel 1656 per la peste che funestò Napoli e fu ripresa solo nel 1662, per poi essere chiusa, per la seconda volta, nel 1668, ed essere riaperta nel 1683, fino all'ultima apparizione nel 1735)<sup>9</sup>. Non è un caso che questo incrocio di date inizi a denotare quanto le due correnti, del marinismo e del petrarchismo, convivesse sullo scenario culturale degli anni '70, in una città come Napoli, che si preparava a vivere una nuova stagione culturale, ideologica e poetica. Né privo di rilievo è il fatto che il Battista<sup>10</sup> scrisse la *Poetica* negli anni della frequentazione dell'Accademia degli Oziosi, e dunque del Manso. Pertanto estranea come fu la *Poetica* del Battista all'estremismo barocco dell'Artale, essa testimonia la mancanza di vivacità nel rinnovamento poetico partenopeo, «che visse momenti di incertezza (nelle *Poesie liriche* di Antonio Caraccio e nelle *Poesie* di Basilio Giannelli, rispettivamente del 1689 e del 1690), di rifiuto satirico (in Giulio Acciano e in Nicola Capasso), di diversa definizione teorica, in senso classicistico (nella *Censura del poetare moderno* di Giovanni Cicinelli (1672), e approdò infine a un tono complessivo di leggerezza nella *Raccolta di rime di poeti napoletani* (1702) approntata dall'Avvocato Giovanni Acampora»<sup>11</sup>. A noi, in questa sede non interessa tanto insistere su acquisizioni critiche già accreditate dalla tradizione esegetica, ma piuttosto acclarare entro un intreccio e un confronto di date, quanto il percorso del marinismo e del petrarchismo fosse impervio in un lasso di tempo che vide accomunate esperienze di poetica e di poesia tanto diverse tra loro, eppure estremamente significative nella fitta trama di relazioni e di rapporti.

3. La dimensione mentalistica e razionale, di cui furono interpreti,

<sup>9</sup> P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori, 1962, p. 32.

<sup>10</sup> La *Poetica* del Battista uscì postuma presso Combi e La Nou à Venezia.

<sup>11</sup> S.S. NIGRO, *Il regno di Napoli, in Letteratura italiana, Storia e geografia. L'età moderna, II*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1147-1192: 1173.

nel quadro della cultura investigante il Buragna e lo Schettino<sup>12</sup>, già appare filtrata dalla linea Petrarca-Bembo-Casa, e se si guarda all'anno di edizione delle *Poesie* del Buragna, cioè il 1683, si noterà come fosse di sette anni anteriore al prodotto dell'estremismo barocco, e cioè le *Scintille poetiche* del Lubrano, quasi a confermare un intreccio di tendenze e di acquisizioni poetiche coerente con il nuovo retaggio petrarchesco e l'estremismo barocco, anche negli anni della seconda metà del Seicento. E che le *Poesie* del Buragna uscissero postume, è indizio che negli anni '80 del secolo il pubblico dei lettori potesse essere ancora affascinato dal petrarchismo dell'autore. Anzi, ancora di più, in anni vicini si hanno l'edizione delle *Scintille poetiche* (1690) e l'edizione delle *Rime* del Casa (1694), con soluzioni petrarchesche, non solo nelle forme, ma anche nella dimensione intellettualistica, coerente con la posizione scientifico-ideologica della cultura sperimentale. La valenza moraleggiante del furore creativo dell'ultimo barocco era un'acquisizione ormai certa di un'attestazione riformista, vuoi nella direzione del recupero della linea Petrarca-Bembo-Casa-Tansillo, vuoi nel senso del razionalismo prearcadico. Si tratta di una conferma del quadro già tracciato a Napoli intorno agli anni Settanta, da cui si deve trarre una conferma delle soluzioni dell'Artale e del Lubrano. Il virtuosismo più risentito dell'Artale, unito a certi paesaggi allucinati del Lubrano, che aveva trovato nell'*Alloro fruttuoso* dell'Artale, accanto a un'esasperazione dei temi della rimeria barocca, un'intonazione anche moralistica, assegnando all'arguzia il compito «non più solo di destare piacevole stupore, ma anche quello di rappresentare ingegnosamente verità edificanti»<sup>13</sup> si riveste di un'enfasi oratoria, che anche nei temi moraleggianti perviene a soluzioni artificiose di complicazioni estetizzanti. Perciò, anche quanto vi era in comune con le *Rime lugubri e sacre* della *Lira* del Marino, si piega a un'enfatura moralistica di un moralismo di facile consumo, lontano anche dai toni più sinceramente malinconici e tragici di certa produzione mariniana, come le *Dicerie sacre* e gli *Idilli* della *Sampogna*.

Il quadro testé tracciato conferma, ancora una volta, la tangenza di soluzioni razionalistiche di esasperato barocchismo, in anni cruciali per le sorti della poesia e alla vigilia della fondazione dell'Accademia dell'Arcadia, nel 1690. Marinismo e petrarchismo, razionalismo e arti-

<sup>12</sup> Cfr. P. SCETTINO, *Opere edite e inedite*. Edizione critica a cura di V. GIANNANTONIO, Firenze, Olschki, 1989.

<sup>13</sup> La lirica tardo-barocca dell'Artale, del Lubrano e del Dotti, in F. CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 256

ficio, mentalismo e passionalità non si fronteggiano nell'esasperazione delle tendenze, ma convivono tra di loro tanto nella poetica, quanto nella prassi versificatoria, entro un realismo, che non è solo quello dei tratti fisionomici e caratteriali della donna, ma anche dello svelamento morale delle tarde acquisizioni poetiche secentesche napoletane. L'idiosincrasia del Battista per la poesia d'amore, analogamente, si colloca sulla scia delle relazioni e della conversione moraleggiante di tanta poesia petrarchesca in questo periodo, e anche dell'enfasi retorica e oratoria dell'Artale. I soggetti della lirica vengono gradualmente mutando, incentrandosi più spesso sulla considerazione della vanità della vita e dell'esaurimento di tutte le cose (Schettino) e sul senso dell'instabilità del reale (Lubrano). Anzi questi, ai toni più marcati del barocchismo, unì la produzione di *Prediche* in latino, «che sono anche una sensibilissima testimonianza della sua vita»<sup>14</sup>, nemico della nobiltà, ma anche del potere costituito, il Lubrano è interprete di un «moralismo che ha recentissimamente una forte impronta edonistica», e che anche sul piano stilistico sostituisce all'artificiosità sintattica dell'Artale «una specie di cultismo linguistico»<sup>15</sup>.

Dunque il distacco dal Marino intorno agli anni '70-'80 avvenne a Napoli, ora nei termini di un'aspirazione ad un'enfasi moraleggiante, ora nel quadro di una esasperazione degli stilemi barocchi, considerati però come strumento, e non come fine di un epitetare fiorito e fruttuoso. Il privilegio della *elocutio* si intride di una fascinazione retorica, che, se non rifugge da ogni forma di eccesso, spesso la finalizza a concetti edificanti mentre il petrarchismo assai spesso si riduce al contrario a un puro esercizio retorico. Perciò quanto ha visto il Raimondi, che il petrarchismo non è l'anticamera del marinismo, si spiega con il privilegiamento di un gioco delle pure forma, chiamata a intrecciarsi con un finalismo concettoso, che è il risultato estremo della prassi imitativa e del gioco combinatorio delle fonti e dei modelli. D'altronde, in questo scenario di decadenza e corruzione culturale, come ebbe a sottolineare il Cicinelli, in cui pur di essere nuovi e alla moda i poeti contemporanei raggiunsero punte di inefficienza poetica, non suscita meraviglia il fatto che il Lubrano accompagni alla produzione in volgare quella in latino, e che lo Schettino divida il suo canzoniere in rime volgari e latine. L'imitazione degli antichi si combinava con il fenomeno del petrarchismo, ovverosia dell'imitazione dei modelli. La pole-

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 291-292.

mica contro gli storici epigoni del Petrarca nel '500 o contro la mancanza di sobrietà della poesia barocca fu finalizzata alla ricerca del buon gusto, auspice, in primo luogo, il ritorno al Tasso, come maestro di stile sublime applicato all'epica poesia e alla storia sacra. In tale contesto non suscita meraviglia il «riuso che del Petrarca fecero i letterati del secolo XVII, adattandolo alle tensioni poetiche coeve, ora come idolatrato vessillo classicistico, ora all'opposto come modello in-contrastato di concetti e di arguzie»<sup>16</sup>. E d'altronde in età arcadica la produzione in latino avrebbe affiancato quella in lingua italiana<sup>17</sup>. Nelle linee di una tendenza filo-cruscante Buragna e l'Accademia degli Investiganti fecero assurgere il classicismo a punta di diamante di un revisionismo poetico, che ormai tendeva sempre più ad allontanarsi dal malgusto secentesco e ad approdare al nuovo. Cosa dovesse intendersi per questo nuovo lo si deduce dai trattati di poetica dell'ambiente napoletano della seconda metà del Seicento, e cioè, come si è visto, dalla *Poetica* del Battista (1676), ma soprattutto dalla *Censura del poeta-re moderno* (1672) del Cicinelli (1672) e dal *Ritratto del sonetto e della canzone* del Meninni, scritti a ridosso del *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro, che era la Bibbia del nuovo credo concettoso e arguto. Alla ripresa tarda del petrarchismo, con l'edizione, nel 1694 delle *Rime* del Casa con le *Sposizioni* di Sertorio Quattromani, Marco Aurelio Severino e Gregorio Caloprese, del tutto coerente con la posizione scientifico-ideologica della cultura sperimentale investigante, si accompagnò, due decenni prima, la scrittura del *Ritratto* del Meninni e della *Censura* del Cicinelli, che un duro colpo infersero al barocchismo. Il Meninni scrisse il *Ritratto* dopo le sue *Poesie* (1660) (in cui non a caso due sonetti sono dedicati al Battista), entro una revisione del marinismo.

La contemporaneità del *Ritratto* a certa rimeria contemporanea, denota un rifacimento dal di dentro «delle contraddizioni e della crisi del marinismo»<sup>18</sup>. Il *Ritratto*, dunque, si pone come una revisione del marinismo, dopo che il Battista aveva formulato il binomio sublimità-concettosità. Sulla scia della posizione dantesca sulla canzone, considerata «genere alto e sublime», anche il sonetto fu elevato agli allori dell'esercizio poetico dal Meninni, entro una collocazione alta, che lo rimandava direttamente all'*auctoritas* del Tasso. Per Clizia Carminati «il fondamento del ritratto del Meninni sta nello stesso binomio che

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 298.

<sup>17</sup> M. LEONE, *Geminae voces. Poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007, p. 23.

<sup>18</sup> D. CHIODO, *Suaviter Partenope, canit*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 176.



aveva guidato la poesia del Battista, adesione piena alla scrittura concettosa, da una parte (con l'idiosincrasia verso il petrarchismo che le è propria), innalzamento della lirica a genere alto dall'altro<sup>19</sup>. Il *Ritratto* si pone, dunque, come una revisione del marinismo, dopo che il Battista aveva formulato il binomio sublimità-concettosità. Sulla scia della posizione dantesca sulla canzone, considerata «genere alto e sublime», anche il sonetto fu elevato dal Meninni agli allori dell'esercizio poetico, entro una collocazione alta che lo rimandava direttamente all'*auctoritas* del Tasso. Se il Battista aveva insistito sull'artificio concettoso, il Meninni liberò la poesia da ogni sperimentalismo estremizzante. Discorrendo di imitazione e di furto, il Meninni si discostò dal Marino. Insomma intorno alla lirica amorosa si formalizzò l'attenzione tanto del Battista quanto del Meninni unitamente alla ricerca dell'arguzia e dell'erudizione, per una poesia che si voleva elevata e sublime. La proposta di innalzamento della poesia viene realizzata dalla Carminati, prendendo come punto di riferimento tre opere di poetica seicentesche, e cioè le *Vindicationes societatis Jesu* (Roma, 1649) di Sforza Pallavicino, il *Del cane di Diogene* (Venezia, 1687) del Frugoni e l'*Istoria della volgar poesia* (Roma, 1698) del Crescimbeni. Il confronto con il testo del Crescimbeni evidenzia che il teorico si rese interprete di un rinnovamento della poesia a venire contro il malgusto seicentesco. Il Meninni non rifiuta il petrarchismo, ma ne mette in luce coloro che o se ne distanziarono o lo imitarono in modo originale. Il Crescimbeni, invece, non cessa di tessere elogi per i petrarchisti più ortodossi. Entrambi riconobbero al Casa (la cui edizione delle *Rime* risale, come si è visto al 1694), il merito di avere perfezionato il petrarchismo, ma il meridionale Meninni attribuiva al Tansillo, e dunque al petrarchismo meridionale, il merito di porsi come un antefatto della poesia marinistica. E ciò non solo per ragioni campanilistiche, ma perché il tutto rientrava in una concezione diacronica della poesia, aperta a soluzioni localistiche di crescita e di progresso. Dunque alla scelta del Tansillo e al ruolo del Casa andava ascritta, per il Meninni, la *gravitas* del Marino, che per l'autore divenne un classico da imitare.

E se si tiene conto del libro di Victor Tapié, *Baroque et classicisme*<sup>20</sup>, della metà del '900, si noterà come i due elementi venissero considerati complementari, non solo in epoca a noi più vicina, ma anche nella teorizzazione meninniana. Né è privo di rilievo il fatto che il Crescim-

<sup>19</sup> C. CARMINATI, Prefazione a F. MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, per cura di C. CARMINATI, vol. I, Lecce, Argo, 2002, p. XXIII.

<sup>20</sup> Paris, Plon, 1961.

beni, auspicando una ripresa del buon gusto, citasse proprio lo Schettino e il Buragna, entro una rimeria neopetrarchista, che aveva avuto l'indubbio merito di restaurare la vera poesia italiana. A noi poco interessa la differenza di posizioni del Meninni e del Pallavicino, se non nell'assunzione, da parte del Meninni, del Marino come di un classico da imitare, entro una nuova idea della classicità come emulazione e superamento del passato, che era poi l'enunciazione della poetica stessa del Marino quale si ricava dalla lettera IV all'Achillini premessa agli *Idilli* della *Sampogna*.

In quanto aveva attraversato la poesia di un Tansillo o di un Costanzo il Marino si poneva come un classico, l'autore, dal quale, in realtà, nessun teorico del Seicento seppe prescindere, anche per la varietà e la diversità della sua produzione poetica. La concezione del Marino come classico risiede nella stessa campionatura del sonetto, come genere alto, affiancato alla canzone, elevata da Dante al massimo grado della perfezione artistica. Entro questa complementarità tra marinismo e classicismo, moderno e antico, il classicismo del Marino veniva rivendicando la sua intergenza con i modelli, in un recupero, che significava, come si è visto, superamento dell'antico nelle forme e nei modi della modernità. E per concludere questo sguardo al classicismo marinistico del Meninni, andranno confrontate alcune date: 1672 anno dell'*Alloro fruttuoso* dell'Artale; 1676 anno della *Poetica* del Battista; 1677 anno del *Ritratto del sonetto e della canzone* del Meninni.

Intorno agli anni '70 del XVII secolo, insomma a Napoli, non si rifiuta il modello mariniano, ma o lo si considera un punto di partenza per intraprendere nuove vie, o lo si assume come un classico cui rifarsi all'interno di un principio di imitazione fondato sulla modernità e sulla contemporaneità. Insomma le distanze da sempre sottolineate tra il Marino e il Chiabrera e il Testi andavano ridimensionate in quanto poco pertinenti all'assunzione di una rimeria classica *tout court*. Analogamente la stessa distanza adombrata tra il Marino e il Chiabrera e il Testi veniva ridimensionata alla luce di una complementarità dell'antico e del moderno. Il Frare ha giustamente sottolineato che alla fine del secolo, il nemico con cui confrontarsi non era più la poesia lasciva e sofisticata del Marino, ma la poesia-algebra, per così dire, del razionalismo cartesiano: ma lo stesso studioso attribuisce al *Cannocchiale aristotelico* del Tesaurò un valore di sintesi tra posizioni tra loro tanto diverse<sup>21</sup>. In realtà, proprio dal confronto tra le date del *Cannoc-*

<sup>21</sup> P. FRARE, *Poetica*, cit., p. 69.

chiale e quelle della *Poetica* del Battista (1679) e del *Ritratto del sonetto e della canzone* del Meninni, nonché della *Censura* del Cicinelli, ci si accorge che il discorso sul marinismo non era ancora concluso all'altezza della sintesi di posizioni diverse del *Cannocchiale*. Nuove acquisizioni in materia di poetica enunciavano un riepilogo, che solo all'altezza della fondazione dell'Arcadia poteva dirsi concluso, in linea con i risultati della poetica barocca partenopea nella seconda metà del Seicento. Sono questi i fondamenti di un esercizio teorico coerente con un itinerario poetico, che a Napoli ebbe il suo centro di emulazione e di formulazione.

4. Questi principi di poetica, fondati sull'estremismo concettoso e su nuove acquisizioni di poetica, nonché su una ritrattazione del principio di imitazione, confluiscono e sono attestati, altresì, dalla *Censura del poetare moderno* del Cicinelli<sup>22</sup>, divisa dall'autore in tre discorsi, perché la poesia si fonda sulla invenzione, sulla locuzione, sulla imitazione. La linea aristotelica oltranzista viene dal Cicinelli superata con l'Invenzione nei traslati nei poeti moderni, a tutto svantaggio di quella delle favole. Il confronto, ancora una volta riguardava gli antichi e i moderni, dal momento che gli antichi avrebbero deriso la maniera concettosa e florida dei poeti moderni. Quell'accostamento tra antichi e moderni, e quella revisione del principio di autorità, che aveva contrassegnato la poetica napoletana degli anni Settanta, si fondava, nella *Censura*, nella contrapposizione degli antichi ai moderni, i primi autori di favole, e dunque di verità, i secondi artefici di un epitetare sentenzioso e concettoso. I poeti moderni, «quantunque sentono del Divino, non possono dall'errore, proprietà dell'uomo, discostarsi»<sup>23</sup>. La maniera di poetare, la più dolce e nobile, è quella degli antichi, non già dei moderni. Il divario dei moderni dagli antichi si fa più consistente nella sezione della *Censura*, riservata all'invenzione, perché i moderni ardiscono a farsi cultori di nuove forme di dire, nuove voci, nuovi epiteti e sono mossi dal desiderio di novità, e tale desiderio è figlio di una ignorante ambizione.

Il confronto con gli antichi era soprattutto con Plutarco, il cui stile soave e concettoso era ricco di facondia, moralità ed educava l'orecchio, al contrario di quello che si applicava ai traslati fanciulleschi e alla turgidezza dell'eloquio. La poesia ha bisogno di «condimenti e di artifizi, ma tali che la facciano riuscire più dolce e saporosa e non più

<sup>22</sup> Napoli, Giovanni Passero, 1652.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

aspra e meno intellegibile»<sup>24</sup>. Il tempo dedicato all'invenzione dei tralati, alla stiracchiatura delle erudizioni, dovrebbe essere impiegato nell'espressione della naturalezza della lingua, nella imitazione degli antichi, senza per questo invidiare le glorie trascorse. I poeti moderni macchiano la nobiltà della poesia con la varietà dozzinale dell'eloquio. Quanto all'imitazione, sulle orme del Mazzoni, il Cicinelli distingue una imitazione icastica che si fa per mezzo d'istrumento, ed è questa la "Raccontativa" e l'altra che si fa senza strumento ed è quella che dai Greci è detta "Drammatica". Il poeta non deve andare a caccia di allusioni o di equivoci, o ancora di metafore, ma di parole ed espressioni, in modo da far apparire la figura di Belacqua tanto calzante alla vista di chi scrive. Il paragone con Dante non suscita meraviglia, se si considera che tra le *auctoritates* passate proprio il poeta fiorentino rivestiva un ruolo assai importante nell'allineamento ai grandi del passato.

La vera poesia italiana nasceva da Dante, ancor prima che dal Petrarca. E tra le *auctoritates* questa volta del pensiero, troviamo Aristotele, per il quale bisogna imitare in tre modi: o come le cose sono, o come si dicono paiono, o come si pensa che debbano essere. La stessa suddivisione dantesca degli stili, in alto, sublime, mediocre, si adattava rispettivamente, per il Cicinelli alla materia grave, alle cose da scherzo, alle satire. Lo stile moderno può incorrere nella taccia di bassezza o di gonfio, valendosi dei caratteri di mezzano, tenue e sublime. Il concetto di imitazione, che più aveva attanagliato il Marino, si riscopre, nel Cicinelli, nell'emulazione dei poeti grandi, di coloro i quali, come il Petrarca e il Tasso hanno utilizzato il carattere mezzano e umile, tendendo sempre alla sublimazione, e non all'artificio. La poesia moderna, al contrario, ha scambiato l'elevatezza dei modi della poesia, la sublimità con l'artificio, e, dunque, ha inquinato con un oltranzismo retorico, la sentenziosità morale degli antichi. In questo processo di distacco dalla poesia degli antichi, i moderni si sono resi interpreti di una congestione tutta retorica, tanto che le tre parti del discorso retorico, cioè l'invenzione, l'imitazione, l'elocuzione, sono accomunate dal Cicinelli da un uso improprio e artificioso dell'arte del dire, ponendosi sulla scia di quello stile metaforuto tanto elogiato dal Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico*.

Battista, Meninni, Cicinelli sono le tre voci più autorevoli e solo in parte convenzionali. Il quadro testé tracciato risulta solo parzialmente

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 15.

indicativo dei generi di appartenenza di un esercizio poetico, che di lì a poco, con la fondazione dell'Accademia dell'Arcadia, e con il Muratori, il Crescimbeni, avrebbe dato i suoi frutti migliori, alla ricerca di un canone classico da imitare, in forme intellettualisticamente turgide e rigide. In tal modo, sia nella riprovazione dello stile metaforuto, che nell'accostamento dei classici ai moderni, la poesia napoletana mostrava tutto il suo spessore di un genere alla ricerca di un classico da imitare, vuoi nella coppia Anacreonte-Pindaro, vuoi nel più erudito Marino. Insomma il quadro fin qui delineato appare solo parzialmente debitore di quella poesia concettista, nelle sue forme più moderate e più scopertamente manierate, perché il nuovo non si costruiva sulla scorta del vecchio, ma appariva fruito entro una dimensione, che non scartava l'antico, ma lo riproponeva nelle forme autenticate dell'innovazione lirica. I due generi presi in esame dal Meninni, e cioè il sonetto e la canzone, erano quelli basilari di una tradizione, che si era attestata su un contenuto prevalentemente morale. Così la Carminati trova fruttuoso, tornando ad esaminare i tratti della proposta di poetica del Meninni, cercare nella *Censura del poetare moderno* insieme un'ulteriore conferma delle caratteristiche della poesia del Battista e il punto di partenza per la correzione di esse auspicata dal Meninni<sup>25</sup>. Non era il caso di confondere l'ossequio alla moda con la vera poesia, ma se si ricercavano delle *auctoritates* nel panorama poetico coevo, queste andavano individuate oltre che nella tradizione anteriore, anche nel Marino stesso.

Le linee teoriche della seconda metà del Seicento si affiancarono a Napoli all'esercizio poetico, mediato da *auctoritates* indiscutibili e particolarmente versato nel genere del sonetto e della canzone. Non è un caso che anche il Meninni, sulla scorta di Aristotele divida la poesia in epopea, tragedia, commedia e ditirambica, e che l'insistenza sull'epitetare concettoso e sentenzioso muova proprio dalla considerazione di una riforma della poesia, che pure non poteva prescindere dal classico Marino. Entro una ripresa di una similitudine tassiana Cicinelli consigliava ai lettori della poesia moderna [...] di succhiare quel dolce miele «che estimò nei carmi racchiudere», e proseguendo: «il Petrarca e il Tasso hanno talvolta utilizzato il carattere mezzano, e hanno sempre teso alla sublimità, non all'artificio»<sup>26</sup>. E d'altra parte «i poeti debbono adoprare quei condimenti, che facciano riuscire più dolce e vapo-

<sup>25</sup> C. CARMINATI, *Introduzione*, cit., p. XXX

<sup>26</sup> G. CICINELLI, *Censura*, cit., p. 116.

rosa la poesia, e ancor più aspra e meno intellegibile la poesia»<sup>27</sup>. La nobilitazione della poesia era tutt'uno con il principio di imitazione fondato sull'emulazione, sulla traduzione, sul furto. Era un principio di emulazione dell'antica poesia, quello che governava la poetica tanto del Meninni, quanto del Cicinelli, deviata sullo sfondo di una nuova temperie culturale che accreditava l'uso dell'artificio poetico come emulazione dell'*auctoritas*. Per il Nigro solo con le raccolte poetiche del Battista, dell'Artale e del Lubrano si può riscontrare un «Marino Napoletano»<sup>28</sup>. Si era così giunti a un esercizio poetico che nella pubblicazione delle *Rime* del Casa a cura di Sertorio Quattromani, Aurelio Severino e Gregorio Caloprese avrebbe sentenziato un modo nuovo di intendere la poesia. Il rifiuto del Cicinelli del momento ludico ed edonistico del testo letterario e la dimensione utilitaristica e pragmatica che il Cicinelli dà alla poesia fanno sì che nel teorico la spinta classicistica si articoli in un ambito razionalistico e che la sua prosa, a detta del Quondam, tanto carica di forza espressiva trovi poi, nelle *Sposizioni* delle *Rime* del Casa (1694), una foga espressiva troppo paludata e arcigna.

5. Il mentalismo delle *Sposizioni* non solo appare coerente con l'accademismo arcadico, ma apre nuove frontiere a un ripensamento stesso del petrarchismo, che chiude mirabilmente il procedimento imitativo dell'aretino nel XVI secolo. Il testo si pone come emblema sicuro della prearcadia napoletana, e dibatte in termini novatori il ruolo della fantasia e delle passioni e degli affetti nell'opera poetica. Il fine della verosimiglianza è quello perseguito nell'analisi poetica per il tramite della ragione e della fantasia. Il secolo, aperto dal recupero del ritorno a Napoli, nel 1623 del Marino, si chiudeva con un atto di devozione nei confronti dell'imitazione del Petrarca, chiamato ad assurgere una funzione guida nel processo imitativo della lirica contemporanea. E il secolo non poteva dirsi concluso senza la lezione del Messere *Dell'origine della poesia*, risalente al 1699. Non ci sembra il caso, in questa sede, di procedere a un elenco sterile delle opere di poesia e di poetica più significative nell'ambiente napoletano, ma certo l'intreccio di relazioni tra questi testi prova, senza ombra di dubbio, quanto il marinismo e il petrarchismo del secolo debbano a un intersecarsi di indicazioni poetiche, che nella loro reciproca alternanza delineano un quadro assai variegato di cultura. Apertosi con l'imitazione mariniana, il secolo

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 178

<sup>28</sup> S.S. NIGRO, *Il regno di Napoli*, cit., p. 1161.

si chiudeva a Napoli con l'esaltazione del Della Casa e con la dimensione retorica e oratoria del Messere, che pure pone l'accento sull'esercizio poetico come vera scienza e vera filosofia. L'idea di una poesia che diletta i giovani, rientrava in un'estetica ormai pedagogica, che aveva i suoi frutti nel mentalismo del Caloprese e nella contestazione della poesia moderna, operata dal Cicinelli. L'idea del giovamento della poesia valeva a porre la poesia moderna sulla scia di quella antica, spiegando, sulla scorta di Platone, l'impeto poetico col *divino furore*. Strumento di conoscenza e di progresso per l'uomo la poesia si apprestava, ormai, a porsi sotto l'egida del Vico, che le avrebbe attribuito un valore di educazione del popolo.

L'esercizio poetico, insomma, non andava disgiunto da un fine di pedagogismo e di civilizzazione, alla fine del percorso di un secolo, che ne aveva esaltato le capacità e le potenzialità fantastiche e retoriche. Quattro anni dopo il prodotto estremo del Barocco meridionale, le *Scintille poetiche* del Lubrano (1690), l'*Ars poetica* del Messere (1694) concludeva un ciclo secondo tendenze ed affermazioni del tutto contrastanti con l'esasperato barocchismo del Lubrano, ed apriva nuove frontiere a quella che sarebbe stata la riflessione vichiana sulla poesia e sull'arte.

Ancora una volta tendenze culturali contrastanti si accavallavano tra di loro, decretando l'itinerario di un secolo costellato di voci spesso contraddittorie, ma che convivevano nel riconoscimento, alla poesia, di un dinamismo formale e sentenzioso che ne legittimava la stessa autorità e ne riscattava la ben precisa fisionomia intellettuale. L'etica del classicismo valeva a riagganciare la tarda poesia napoletana ai fondamenti di un discorso morale, riannodando le fila di una farraginoso geografia culturale in cui l'elemento nazionale assorbe quello regionale, senza per questo annullare la peculiarità di un localismo e di un regionalismo, che si apre a una visione multicentrica delle varietà del Barocco letterario. La lirica napoletana della seconda metà del Seicento presenta dunque una tensione assemblatrice, secondo peculiari scelte tematiche, e rappresenta una valida testimonianza della virata finale verso la riforma neoclassica dell'Arcadia. Il barocco moderato del Meninni e del Cicinelli, se autorizzava incursioni nel clima prearcadico, valse a rivestire di implicazioni etiche la lezione mariniana, in un rapporto assai stretto, soprattutto nel Cicinelli, con la retorica greco-latina. Né è da tacere che lo spartiacque tra la cultura napoletana della prima metà del secolo e quella della seconda metà fosse proprio la ribellione masanielliana, non solo per le implicazioni storico-politiche, ma anche per l'intreccio di posizioni tardo barocche e di

tendenze classicheggianti. E non è un caso, come osserva il Leone<sup>29</sup>, che all'analisi dei contesti regionali spesso corrisponda una dialettica di spinte e contospinte, di impulsi innovativi e di istanze tradizionaliste. La contaminazione tra antico e moderno fu al fondo della crisi del marinismo, che si riversò tanto in poesia quanto nella trattatistica e assunse più che un valore cronologico, un aspetto categoriale, nella messa a punto di dinamiche opposte tra loro contrastanti, talaltra convergenti e assimilabili a influssi diversificati di cultura.

6. In questo quadro assai variegato di cultura, in cui petrarchismo e marinismo si intersecano nella seconda metà del Seicento a Napoli e in cui le dinamiche culturali appaiono così poco etichettabili, si inseriscono le due lezioni sull'*Arte poetica*, tenute da Gregorio Messere presso l'Accademia di Medinacoeli e conservate manoscritte presso la Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>30</sup>. Stimata dai più, secondo il Messere, una facoltà «pazza e furiosa, inutile e vile»<sup>31</sup> la poesia viene accomunata alla Filosofia, tanto che «umano sapere si ritrova in lei che non si comprenda.»<sup>32</sup> Essa, secondo un accostamento metaforico «Assisa nei cieli coll'armonia delle Muse muove la danza delle stelle, muove, col musico Tebano e col Trace i macigni, tira i delfini, placa i Lacedemoni, desta all'armi Alessandro il grande e lo raccheta»<sup>33</sup>. Ancora una volta il contenuto sentenzioso della poesia è accostato al «diletto della favola»<sup>34</sup>.

«Ella [...] insegna moral filosofia, dimostrando non potersi, senza la virtù alla vera felicità pervenire»<sup>35</sup>. Certo, sulla scorta di Platone, ad essa viene attribuito un «divino furore», «che secondo Pattone ai suoi seguaci Apolline spira, onde cantò Ovidio»<sup>36</sup>. La poetica del giovar diletando univa il diletto all'utile, coniugava un'estetica pedagogica e un'estetica edonistica, riallacciandosi a quelle posizioni, che già nella seconda metà del Cinquecento si erano maturate col Tasso nei suoi

---

<sup>29</sup> M. LEONE, *Fenomenologia barocco-letteraria, Saggi*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 32-33.

<sup>30</sup> Le due lezioni recano la segnatura coll. XII.G.58 e recano il titolo delle *Lezioni accademiche de' diversi valenti uomini de' nostri tempi, recitate avanti l'eccellente Signor Duca di Medinacoeli*.

<sup>31</sup> *Della poesia*, lezione prima del Rev. Gregorio Messere, p. 1, in *Delle lezioni accademiche*, cit.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 6.



*Discorsi*, e con il Guarini. Il saggio, dunque, è colui «al quale è toccato in sorte di ragionare»<sup>37</sup>. Nella seconda lezione il Messere si pone il problema di indagare l'origine della poesia. I primi autori furono i Greci, che la attribuiscono alle Muse, le quali vennero ad abitar la Beozia. Il Messere ammette il principio di imitazione, che è naturale all'uomo, perché con il verso diletta. L'imitazione diletta, perché, «imitando noi poniamo cosa di nuovo, cioè la similitudine». Diletta il verso «essendo il verso parte del canto perfetto»<sup>38</sup>. Che a quattro anni dalle *Scintille poetiche* del Lubrano (1690), che esprimevano la fase estrema del barocco artificioso e concettoso, si indicasse nel principio di imitazione, e nell'utilità della poesia, che deve anche dilettere, il principio di utilità della lirica, ciò denota quanto, al principio di invenzione, e al carattere arguto e artificioso il Messere venisse contrapponendo una poesia basata sul principio di imitazione, che tenda al giovamento entro il diletto. E non è un caso che in una *Lettura sopra le cinque ottave della Gerusalemme liberata. Poema del signor Torquato Tasso Fatto dal Rev.do Nicola Sersale nel 1699*<sup>39</sup> l'argomento ancora una volta prescelto fosse proprio la *Gerusalemme liberata* del Tasso, l'opera che univa alla storia l'invenzione. Delle tre parti che compongono il poema epico, e cioè la Proposizione, l'Invocazione e la Dedicazione, il Tasso le aveva rispettate tutte, ponendosi sulla scia dei dettami della *Poetica* aristotelica. Insomma alla fine del Seicento, si continuava a Napoli ad argomentare sul Tasso, quando l'astro del Marino in anni vicini alla *Lettura* del Sersale, veniva estremizzato dal Lubrano. Capacità oratorie e contenuto, ora fondato sugli artifici della *locutio*, ora sul principio di imitazione, indicavano quanto ibrido fosse il contesto della teorizzazione e della poetica a Napoli, in anni cruciali, che videro, nel 1690, contemporaneamente all'uscita delle *Scintille poetiche*, la fondazione a Roma dell'Accademia dell'Arcadia, che al Barocco voleva sostituire il buon gusto in poesia.

Ma nella città partenopea le resistenze del classicismo furono maggiori che in altri centri d'Italia e si è visto come anche per il Marino si parlasse della parola di classico<sup>40</sup>. Intanto le innovazioni che il Marino

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>38</sup> *Della poesia*. Lezione seconda del Rev. Gregorio Messere, p. 2, in *Delle lezioni accademiche*, cit.

<sup>39</sup> *La Lettura* «si legge nel ms. XII IB 71, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli».

<sup>40</sup> Cfr. *La forza di un modello e le ragioni di una polemica: la poetica a Napoli tra Marinismo e Barocco*, in V. GIANNANTONIO, *L'ombra di Narciso*, cit., pp. 23-65.

aveva portato alla lirica coesistevano nei suoi imitatori, più oltranzisti, con un epitetare sentenzioso e concettoso, assegnando, da parte di molti teorici e oratori, alla poesia il fine del giovamento. Questo quadro testé tracciato nell'ambiente culturale della seconda metà del Seicento denota quanto intricato fosse il percorso della poesia e della poetica, secondo spinte e controtendenze di varia natura, in un contesto che esprimeva il retaggio della tradizione Petrarca-Bembo-Della Casa e per converso l'esaltazione del principio di invenzione. Petrarchismo e marinismo, mentalismo e concettismo, imitazione e invenzione, sono i termini nei quali si dibatteva la teoresi e la prassi poetica di questo periodo a Napoli, patria del Marino, ma anche città che ereditava i principi di una poetica, che aveva visto nel Manso, nella prima metà del secolo, la compilazione di una *Vita di Torquato Tasso* e una *Vita di Giambattista Marino*, quasi che i due autori fossero i numi tutelari di un classicismo imitativo ora volto all'utile ora incentrato sull'estremizzazione del modello Marino. Si spiega così tanto l'oltranzismo barocco, quanto la coesistenza di un estetismo pedagogico, nell'unico versante, tanto del Marino, quanto del Tasso. Napoli, dunque, capitale del Vice-regno spagnolo, veniva indicando ed esprimendo tante soluzioni alternative al Barocco, quanto l'estremismo marinistico, e non è un caso che la seconda metà del Seicento pulluli di trattati di poetica e di lezioni accademiche, perché il confronto con quanto avveniva nel resto dell'Italia indica chiaramente una vicenda tutta a sé stante.

VALERIA GIANNANTONIO  
Università G. D'Annunzio di Chieti

*In questo numero:*

ALESSANDRO METLICA	<i>EPICA E RIVOLUZIONE MILITARE NEL '500</i>
GUGLIELMO BARUCCI	<i>TASSO: GERUSALEMME LIBERATA, X</i>
JESÚS PONCE CÁRDENAS	<i>SALCEDO CORONEL E GIAMBATTISTA MARINO</i>
ANNA MARIA PEDULLÀ	<i>MARIA MADDALENA NELLA CULTURA DEL '600</i>
RAFFAELE CAVALLUZZI	<i>G. PASCOLI: EROS E THÀNATOS</i>
FEDERICO ITALIANO	<i>G. GOZZANO - F. JAMMES - G. BENN</i>
ROBERTO GIGLIUCCI	<i>ERMETISMO E PETRARCHISMO</i>
MARIELLA MUSCARIELLO	<i>GIANNA MANZINI: RITRATTO IN PIEDI</i>
ARNALDO DI BENEDETTO	<i>SCHEIWILLER - POUND - DANTE</i>
VALERIA GIANNANTONIO	<i>POETICA E POESIA NEL '600 A NAPOLI</i>
NICOLA CONTEGRECO	<i>GESUALDO BUFALINO</i>

[www.criticaletteraria.net](http://www.criticaletteraria.net)

---

**ANNO XLV**

**FASC. I**

**N. 174/2017**

---

*Comitato direttivo-scientifico:* Giancarlo Alfano (Napoli) / Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

*Comitato scientifico internazionale:* Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Le-sourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València).

*Direzione e redazione:* Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: [direzione@criticaletteraria.net](mailto:direzione@criticaletteraria.net); [giglio@unina.it](mailto:giglio@unina.it).

*Segreteria di redazione:* Daniela De Liso ([daniela.deliso@unina.it](mailto:daniela.deliso@unina.it)), Noemi Corcione ([corcione.redazione@criticaletteraria.net](mailto:corcione.redazione@criticaletteraria.net)), John Butcher.

*Amministrazione:* Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l. - 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6.

*Abbonamento annuo* (4 fascicoli): Italia € 66,00 - Estero € 88,00 - Fascicolo: Italia € 20,00; Estero € 28,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su [TORROSSA.IT](http://TORROSSA.IT) ISSN e2035-2638

*Direttore responsabile:* Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

*Impaginazione:* Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 6 febbraio 2017.