

## Capitolo IX

### L'UNITÀ DELLA MATERIA POETICA DI GIOVAN BATTISTA ATTENDOLO

#### 1. *Classicismo e anticlassicismo*

Entrare nel vivo delle discussioni di retorica e di poetica a Napoli, nel periodo compreso tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, comporta, di necessità, una precisazione dei rapporti tra aristotelismo e platonismo, di tipo, non solo teorico, ma pratico-applicativo, soprattutto nell'intelaiatura filosofico-argomentativa che alimentò il culto del Petrarca. Le posizioni ambigue nei confronti dell'aristotelismo nella sua stessa roccaforte, cioè Padova, esprimentisi, da un lato, nel culto dell'autorità, e dall'altra nel progresso delle scienze matematiche e fisiche, fondate sulla sperimentazione del reale, e dunque su principi antinormativi, non mancò di incidere su una divaricazione, all'interno della poetica napoletana, tra rifiuto dell'*auctoritas* e un bisogno tutto classicista di irreggimentare la poesia in una casistica di principi e di norme.

Se si volge lo sguardo ai trattati di poetica napoletani, colpisce, innanzi tutto, l'alta frequenza del nome di Aristotele nei diversi testi, come per la *Lezione sopra la particella quarta della "Poetica"* di Aristotele di Giovan Battista Attendolo, la *Sposizione nella cinquantesima quarta particella della "Poetica"* di Aristotele (1618) di Camillo Pellegrino, e del Petrarca, come nel *Discorso per lo quale si mostra a che fine il Petrarca indirizzasse le sue rime e che i suoi "Triumfi" siano poetica eretica* (1592) di Tommaso Costo. In quest'ultimo testo il riferimento all'unità di azione dei *Triumfi*, entro una misura classicistica di norme, richiama il contenuto del trattato dell'Attendolo, pubblicato postumo, *L'unità della materia poetica sotto dodici predica-*

menti, esaminati nei due principi della toscana e latina poesia Petrarca e Virgilio (1724). I termini di confronto, pur nella varietà delle proposte innovative, restavano l'autorità del Petrarca, cardine della misura classicistica della poetica manieristica e barocca, e Virgilio, somma autorità nel genere del poema epico ed eroico.

L'indicazione dell'Atendolo delle tre fasi poetiche, cioè la poetica, l'oratoria e la storia, esprimeva la casistica di un itinerario sul quale già si era pronunciata la poetica rinascimentale, alla ricerca di soluzioni interpretative e argomentative per gli elementi di riferimento dei tre generi fondamentali, nei quali si sarebbe poi espressa la poesia barocca. La ricerca della verità e della finzione in poesia poggiava su una rivalutazione tutta cinquecentesca dell'arte, compresa tra l'estetica, come espressione del valore in sé della bellezza artistica, e la storia come esempio di veridicità tenuistica. Il Pellegrino ammetteva l'invenzione, ma solo come rifugio della poesia, qualora questa non riuscisse a fondarsi sulla verità, e come negazione della falsità, perché essa poggiava sul costume e sulle sentenze.

In questo ambito la confusione tra retorica e storia rivelava una palese incongruenza tra l'arte del dire e l'arte del rappresentare e del convincere, tanto che la distinzione operata dall'Atendolo, tra poetica e storia, era pari a quella tra la *elocutio* e la persuasione, restando fondamentale, anche per il Pellegrino, la confusione tra il diletto e il verosimile. La casistica dei generi, allargata alla poesia oratoria, all'idillio, alla favola pastorale o tragicommedia, necessitava di una teorizzazione, che pur se ricreava fondamentale l'obbedienza a principi normativi di fattura classica, ne inficiava, d'altra parte, il regalismo, all'interno di una rivalutazione della casistica letteraria.

Così, se per l'oratoria entravano in ballo suggestioni ermetiche, neoplatoniche e ficiniane, per gli altri due generi si ammetteva la novità della loro fondazione, ma sempre restando nei limiti del riconoscimento di una tradizione e del rispetto di norme canoniche. Non più foriera di distinzione tra il divino e il naturale, la casistica letteraria veniva argomentando relazioni sicure, non solo tra i fini educativi o dilettevoli del poetare, ma anche tra le varie forme dell'espressione, che l'uso veniva legittimando come proposte dell'arte del dire, diversamente applicate in dipendenza della significazione che si voleva ottenere.

Il passaggio dal poeta uomo di virtù, invasato dal furore e dal-

l'ispirazione divina di matrice platonica, al poeta artista, che poggiava gli elementi della sua arte sull'arte del dire, sul talento naturale, ma ancor più sull'elencazione multipla e sull'erudizione, sulla falsariga di Cicerone e di Quintiliano, indicava il contrasto tra il fine e il mezzo dell'arte poetica, per cui non solo il riferimento ad Aristotele e a Platone distanziava le varie argomentazioni teoriche, ma altre autorità, come Virgilio e Petrarca rientravano nel novero delle discussioni sulla forma.

## 2. Imitazione e invenzione

L'assimilazione del Petrarca nelle forme del petrarchismo segnò il divario tra una lettura filosofica del suo pensiero, informato ai principi del cristianesimo agostiniano e platonico, e una lettura retorica del principio di imitazione, informata al modello della sua poesia, codificata soprattutto nel 1525 da Pietro Bembo. La convergenza dei numerosi commenti cinquecenteschi sul Petrarca, a ridosso della prima edizione delle *Rime* del Bembo, e dunque sul petrarchismo lirico, teneva in gran conto le varietà dello stile dell'autore, dall'armonioso al grave, dal dolce all'aspro.

La variegata gamma di soluzioni stilistiche adoperate dal Petrarca non fu solo oggetto di una disamina attenta di una *varietas* assai spesso legata al contenuto delle rime, ma anche immagine di una articolazione tutta interna del fraseggio poetico, una volta asodato che il modello di riferimento per la poesia era diventato proprio il Petrarca.

Il passaggio, cioè, dall'apprezzamento del contenuto alla fissazione del modello lasciava emergere, nella poesia napoletana della fine del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento, sicure contraddizioni tra la ricerca dell'*affatus* lirico e le forme dell'esposizione, indipendentemente dalle numerose allusioni, nei *Rerum vulgarium fragmenta*, alla variazione degli stili nell'elaborazione delle singole poesie. Il rapporto tra contenuto e stile del Petrarca, già affrontato dal Vellutello nell'*Esposizione del Petrarca*, si ridimensionò in termini più propriamente formali nella *Sposizione* di Giovanni Andrea Gesualdo, del 1533, che tenne però ugualmente conto, nella sua disamina, delle stesse articolazioni dello stile in rapporto al contenuto, sviluppato sul duplice versante dell'elegio della donna e della infelicità del poeta.

Il gusto imitativo, celebrato a Napoli: attraverso il filtro sannazariario, tenne evidentemente conto, da un lato, di uno studio del *Canzoniere* del Petrarca, attento alla variazione dello stile, *per se* all'interno di un sostanziale monostilismo enunciato dal Contini, e, dall'altra parte, dell'assunzione del *Canzoniere* a modello sul quale operare per una dissoluzione del monostilismo, entro una libertà espressiva, che conferiva patente di originalità a un procedimento poetico troppo invischiato nella regolamentazione del Bembo, e soprattutto del Sannazaro. Insomma il dissidio era tra una lettura intrinseca del testo petrarchesco e una interpretazione mediata della sua opera da una volontà di innovazione, a stento riconoscibile nella regolamentazione del discorso poetico del grande trecentista.

Perciò, se come notò acutamente il Raimondi, il petrarchismo fu l'antefatto del marinismo, ciò lo si deve, non a una normatività poetica fondata sul principio di imitazione, ma ad una pretesa di originalità, nel novero della concretezza arguta, che riconosceva al Petrarca l'avvio di una innovazione stilistica, che faceva a pugno con la proposta bambiana, e quindi sannazariana del riconoscimento di un univoco modello. Si trattava di soluzioni stilistiche legate alla natura stessa del dissidio morale e spirituale del poeta, dall'Attendolo però non concepite come adeguamento dello stile al contenuto, ma autenticamente nelle loro ragioni intrinseche di un esercizio artificioso del dire.

Così si comprende perché, sotto l'egida aristotelica, l'Attendolo contemplò, nel Petrarca, anche l'uso del traslato, sotto il quale si intendeva appunto la favola, e delle stravaganze, da non confondere con l'abbondanza, ma con un principio interno di eccentricità. Ma accanto a questi artifici retorici, ciò che distingueva la poesia del Petrarca era la ricerca di una simmetria, di una armonia tra le parti, che caratterizzavano la struttura complessa dei componimenti. Se accogliamo la tesi del Marcozzi, per la quale «sulla *varietas* e sul polistilismo del Petrarca lirico si misura la differenza di ricezione e di gusto poetico tra l'esegesi del pieno e del tardo Rinascimento<sup>1</sup>», si agevolerà un paragone tra l'Unità della materia poetica dell'Attendolo e il commento alle *Rime del Petrarca brevemente esposti* da Ludovico Castelvetro, edito nel 1582.

1 L. Marcozzi, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del Canzoniere*, Roma, Aracne, 2011, p. 223.

Segno di un esaurimento dei commenti al *Canzoniere*, in quanto pubblicato un anno dopo l'ultima edizione del Gesualdo, e due anni prima dell'ultima del Vellurello, il commento del Castelvetro rivelava, in forme tangibili, la conformità ai principi esposti nella *Poetica* di Aristotele, attento a cogliere la *varietas* dello stile del Petrarca. Il Castelvetro si astenne da ogni interpretazione di tipo contenutistico, evitando ogni lettura allegorica e religiosa, per condurre un discorso tutto interno al testo. La lettura antimariniana del *Canzoniere* del Petrarca impediva di cogliere la conformità del tessuto espressivo a quello ternatico, consentendo all'autore di fermarsi alle forme del testo, nell'esemplarità di uno stile artificioso, coerente con le dinamiche interne di esplorazione del tessuto espressivo. La varietà della gamma lessicale del Petrarca è evidenziata dall'Attendolo, quando nel definire un termine "vago" si riallacciava o allo scambio tra i lemmi di due componimenti, o alla mutevolezza del lemma in un unico testo. In tale contesto di intellettualizzazione del tessuto espressivo, la ricerca di norme alle quali uniformare lo stile del Petrarca suonava come elemento di arguzia, nella teorizzazione dell'antitesi o della similitudine come procedimenti stilistici interni al testo.

Si viene così fissando, come sottolinea il Raimondi, l'archetipo speculario-natura, ma non nell'illusorietà idillica, bensì in quella della meditazione drammatica, che esige una nuova asprezza, entro elementi di eccezione e di eccesso. L'applicazione anche al sacro di procedure estetizzanti o di drammatizzazione esteriore denota un circolo vizioso, entro il quale si venne irrigidendo il modello petrarchesco, assunto a emblema, non solo e non tanto di dissidio interiore, ma di una lettura contrastativa di immagini e lemmi, inseriti in contesti di esteriore costruzione e simmetria del testo. Le immagini paludate della lontananza, della sofferenza di amore, della ricerca di Dio, assumono l'aspetto di sequenze contraddittorie, in cui lo psicologismo viene a parti col naturalismo della sperimentazione arguta, e non solo dell'idillico rimpianto.

Gli elementi interni di diffrazione dei testi sono quelli ai quali si abbarbica la volontà costruttiva degli autori dell'età manieristica e del barocco, attenti alle procedure formali di itinerari di iniziazione, e anche di salvezza, ma entro la *gravitas* delle soluzioni artificiose dello stile. Perciò le due linee individuate nella poesia napoletana della fine del Cinquecento e dei primi decenni del



Seicento, cioè quella sacra e quella idillica, lungi dal procedere secondo un parallelismo di soluzioni tematiche, finirono con l'intrascarsi nella conformità a richiami petrarcheschi, diversamente atteggiati a seconda degli elementi contenutistici, ma uniformati in sostanza nell'arricchimento dello stile secondo natura.

### 3. L'unità della materia poetica di Giovan Battista Attendolo

Il testo che intervenne sul *Canzoniere* del Petrarca, a ridosso di una campionatura dello stile del grande trecentista, fondata su una lettura interna del *Canzoniere*, è l'*Unità della materia poetica* dell'Attendolo, edito postumo nel 1724. Fondato su dieci predicamenti, il testo dell'Attendolo ebbe il grande merito di analizzare lo stile del Petrarca in rapporto alle sue combinazioni argute e concettose, relative a un'arte del dire già viziata dalla mediazione manieristica. Lo stile arguto non era più effetto di una *variatio* stilistica indotta dai tempi mutati, ma una caratteristica intrinseca al *Canzoniere* del Petrarca, che proprio nella strutturazione armonica dell'abbondanza della duplicazione, della contraddizione, del tralato, della stravaganza riusciva appetibile per tutti quei retori del tempo, che non concepirono il modello del *Canzoniere* come elemento statico del discorso poetico, ma come forma più innovativa e moderna di una diversa arte del dire.

In questa teorizzazione conflui la difficile convivenza cinquecentesca tra la riforma bembiana e le forme del parlato regionale, come la *Sposizione* al Petrarca del Gesualdo, e il *Commento* al Petrarca di Silvano da Venafro. L'esaltazione del Bembo per il suo linguaggio poetico petrarchesco poggiava su una alta considerazione degli *Asolani*, più che delle *Rime*, analogamente alla celebrazione delle *Rime* del Sannazaro. La complicazione, nel *Rimario* del Di Falco, tra la tenuta del volgare toscano e l'innesto dialettale, o ancora la predilezione di una lingua mescolata nel *Vocabolario* di Fabrizio Luna, rendono evidente l'assunzione antibembiana del Sannazaro a modello di un linguaggio comune, in cui potessero riconoscersi le singole parlate locali.

Gli è che, auspice il Sannazaro, si cominciava ad ammettere, nella teorizzazione poetica meridionale, il principio della libertà espressiva, a dispetto del monostilismo del Petrarca. Il passo era breve perché dalla libertà espressiva della poesia, frutto del contri-

buto di singole parlate locali, si imperniasse anche sul Petrarca una discussione intorno a una superata supremazia del toscano, complicata da una parabola di innovazioni, che rendevano il petrarchismo, non una forma atartarata di imitazione classicheggiante, ma un elemento moderno di distinzione del classicismo, nelle forme assai poco paludate della tradizione.

È così che pure nella fissazione dei modelli, vengono ammessi margini molto ampi di innovazione, tanto che, anche durante l'affermazione dell'aristotelismo a Napoli, il modello bembiano risulta snaturato dal platonismo linguistico. Come ha osservato il Sabbatino «la parabola della fortuna del Bembo a Napoli, dopo i consensi e dissensi degli anni Trenta, è giunta ormai, negli anni Sessanta, a buoni livelli di tenuta, a patto che subisca lo stradicamento dal natio platonismo e il radicamento su un terreno aristotelico, accettando una nuova veste<sup>2</sup>. Pur all'interno del principio della mimesi, lo stesso Pellegrino sarebbe venuto ammettendo l'artificio della favola, nella dilatazione della storia a suo capriccio. Tra verosimiglianza e diletto la poesia veniva accreditando formule nuove di coinvolgimento mentale, nella sovrapposizione dell'aristotelismo al petrarchismo, concepito, non come norma intransigente olue la quale non era ammessa la finzione, ma come eccentricità della poesia, nelle forme naturali dell'artificio. In tale contesto l'ammissione anche nella poesia del Petrarca, di elementi stravaganti, se rischiava, da un lato di fissare delle normative per la stesura del sonetto, ammetteva, dall'altro, una *variatio* stilistica, che rendeva la poesia del grande trecentista aperta a molteplici soluzioni formali.

Nell'ammissione della "favola", operata dagli aristotelici, Petrarca divenne, non più il poeta meditativo della scepsi anima-corpo, ma il poeta dell'eloquenza, che aveva sperimentato varie soluzioni stilistiche, che l'Attendolo dell'*Unità della materia poetica* fissò in norme. Così caratteristiche del Petrarca erano la duplicazione, ossia l'esprimere la stessa intenzione tramite due verità: la contraddizione all'interno di uno stesso sonetto, l'antitesi. Il fondamento dell'autorità di Aristotele, nell'accezione tutta dantesca del binomio vita morale-vita speculativa, azione e contemplazione, era

2 P. Sabbatino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986, p. 101.

espressa nel dialogo *Il Capace* del Corisuto, in cui, accanto a quella del filosofo poco veniva accettata l'autorità di Quintiliano nell'uso della retorica. Eppure, in questo fondamento etico-filosofico, il modello di Aristotele non era fissato come norma assoluta del buon poeta, ma come esaltazione della scienza dei retori, che trae origine dalla natura, e che necessita di ulteriori insegnamenti.

Più che l'affinità con la normativa cinquecentesca, naturalistica e insieme trascendente, il binomio Platone-Aristotele valeva come indicazione di una maniera di poetare, concretamente applicata all'esercizio della retorica, della poesia e dell'oratoria. L'Aristotele filosofo era diverso dall'Aristotele autore della *Poetica*, che alla speculazione univa procedure anti-ormative sulla validità, non solo morale, ma anche estetica della poesia. In un testo significativo, come *Il Petrarchista* di Niccolò Franco, del 1639, il modello del Castiglione, né poeta, né filosofo, era l'esempio a cui rifarsi per il monito all'onestamente amare, nella valorizzazione di una trama, che assai spesso entrava in conflitto con lo stile. Eppure l'interpretazione dei poeti come puri teologi la si ricava dal *proemio* della *Sirenide*, in cui vengono parimenti citate le autorità di Platone e Aristotele, nell'apparentamento della poesia con la scienza divina o nell'esaltazione del furore divino.

Era questo un segnale assai emblematico di una separazione tra anima sensibile, razionale e contemplativa, che all'altezza del 1603 il Regio riceneva indispensabile per accedere ai segreti della natura e del cielo. Uno iato profondo separava l'anima concupiscente da quella contemplativa, che si nutre dell'intelletto per accedere alla speculazione dell'eterno bene. In tale scala di valori era visibile il richiamo dantesco a un elemento fondamentale della *Metafisica* di Aristotele, che modulava l'esperienza terrena in vista del sommo bene, che è Dio.

L'esperienza di una poesia, che sotto la favola insegnasse e nascondesse significati riposti, non si discostava da un uso dell'intelletto, che non solo nascondeva verità recondite, ma incideva sull'arte del dire, nella coloritura metaforica del traslato e dello stile allegorico. Si faceva strada un uso strumentale delle fonti, preposte alla legittimazione teorica di un rapporto tra intelletto e fede, che trovava il suo coronamento nell'applicazione pratica di norme, non regolarizzanti in assoluto il discorso poetico, ma aperte allo scambio con le direzioni concettose della poesia. L'intelletto non era solo il mezzo per accedere alla pura contemplazione, ma

l'elemento su cui fondare un uso regolamentato delle fonti, nella dialettica di bene e male, e soprattutto nelle forme antitetiche interne alle strutture stesse dei componimenti.

Allo sradicamento del platonismo, a Napoli, intorno agli anni Sessanta e al radicamento dell'aristotelismo corrispondeva la concezione della poesia, come imitazione della natura, e dunque come sperimentazione dell'artificio. In questa temperie del riscatto della lirica, ad opera, soprattutto dell'*Arte poetica* e del *De poeta* del Minturno, che trasportarono la poesia nella Coarctiforma, il modello bembiano, reinterpretato in versione aristotelica, andò oltre il linguaggio petrarchesco, nella sperimentazione di forme argute e concettose, onde giustificare l'intervento dell'intelletto nella strumentazione armonica del detrato poetico. L'estenuazione morale della lirica non dissentiva da una logica riformatrice, pur nella fissazione di modelli, aperta ora alla pratica del *docere*, ora alla ricercatezza stilistica di un impianto moderno fondato sull'imitazione della natura, e dunque sulla strumentazione arguta del gioco illusionistico delle forme.

Nell'*Arte poetica* del Minturno, l'immagine della poesia derivata dal cielo e dagli Iddii non mancò di unirsi all'esaltazione del Petrarca, fonte dell'amorosa poesia. Ma, essendo varie le forme dell'amore, la moralità del furore divino si combinava con le procedure intellettualizzanti del gioco dell'innamoramento, all'interno della sperimentazione di nuove procedure formali. L'imitazione della natura, non sempre coerente con quella dei modelli, implicava, di necessità, l'uso dell'ornamento, che si affiancava a una materia di smodate passioni, proprie tanto del sonetto quanto della canzone. La particolarità del discorso poetico era nell'accezione, non tanto compassionevole della poesia, quanto nell'impiego di strutture retoriche, che pur riconoscendo nel Petrarca la fonte di una rimeria sentenziosa, vi abbinava un impianto formale concettivo, nella sua portata innovativa dell'adesione esteriore a modelli stilistici legati a una contrapposizione antitetica degli stati d'animo e delle passioni del poeta.

Lo stile gravoso e colto, se era proprio del divin canto:

Deh apri gli occhi e'l core, o cieco e stolto; alzale al cielo;  
ammira il divin canto; ch'eterno ivi risuona in que' sì  
colto stil di là su fra quel collegio santo. (A. De Cupiti, *Il poeta illuminato*, ott. 12, 1-4)



e si presentava in contrasto con le «rime d'alto stile e vago; /destando impuri o vani almeno amori/ ove non fu d'amor fors'anco imago» (*Ivi*, ott. 26, 2-4), non risultava solo dalla contrapposizione tra amore divino e amore terreno, ma dalla difesa ad oltranza della lirica, che, a detta dello stesso De Cupiti, aveva raggiunto a Napoli, dopo il Petrarca, il suo acme con la Colonna, il Bembo, il Rota, oltre che col «dotto Pellegrino», che mescolò Aristotele con Platone.

L'attacco ad Aristotele tentato dal Bruno con i suoi *Eroici furori* del 1585, la cui influenza era da riportare allo stesso soggioro napoletano dell'autore, tra il 1562 e il 1575, non intaccava il percorso tracciato dal Minturno, sullo sfondo di un Petrarca filtrato dal commento del Gesualdo. L'accento a una poesia sentimentale, oltre che implicare un riferimento a Platone, necessitava anche, come si evince dal titolo stesso della *Unità della materia poetica*, del richiamo a poeti dell'antichità, come Omero, Virgilio e lo stesso Lucrezio, per il quale il Preti del *Discorso intorno all'onestà della poesia* (1618) riprendeva la metafora tassiana della medicina data all'inferno con il contorno della tazza aspersa di soave liquore, per esprimere il concetto dell'utile dilettevole.

Ormai, a fine Cinquecento, a Napoli, gli interventi di poetica avevano superato la dicotomia o l'apparentamento con le teorizzazioni di Aristotele, per esprimere il dualismo tra amore terreno impuro e amore divino puro. In tale ottica il dualismo non autenticava solo ragioni di contenuto, ma si presentava intimamente connesso alla visione dicotomica della vita e dell'universo, propriamente barocca, entro una lettura contrastativa del reale, che si esprimeva nella misura interna del sonetto e della canzone, come bimembrazione del tessuto espressivo, solo esternamente proiettata verso il calco del dissidio petrarchesco. Se estranea fu, al pensiero del Petrarca, la conquista della salvezza e dell'eterno, pur nella parabola «sacra» dei *Trionfi* e in quella proiettata verso la fede dei *Renii: vulgarij fragmenta*, la lirica meridionale della fine del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento venne sperimentando tanto le formulazioni divine di tematiche religiose quanto la trama mitologica e realistica degli idilli, venendo a sperimentare, così, non solo nuovi generi, ma imponendosi per dinamiche interne di una concettosità arguta, solo in parte coerenti con una dimidiazione psicologica. Il dissidio corpo-anima, senso-ragione, di

elaborazione petrarchesca, ma ancor più di derivazione dantesca, sulle orme del pensiero aristotelico, non era più vissuto entro la visione del corpo come carcere, ma della conquista della beatitudine attraverso l'intelletto. Si trattava di una poesia allegorizzante, solo in parte esemplata sul dissidio psicologico petrarchesco, ma più verosimilmente ispirata ad una proiezione trascendente, in cui il ragionamento metaforico non costituiva solo il sovrascenso della lettera, ma la forma naturale di una intellettualizzazione della poesia. La tribolazione dell'anima non era più quella dell'uomo Petrarca diviso tra terra e cielo, ma quella dei Santi, che attraverso la sofferenza si rendevano simili a Dio.

Donde derivava la poesia del martirio, come effusione lirica di animi, che nel dolore trovavano la ragione naturale di una espansione cosmica delle meraviglie del creato, accostate alla luce alla liberazione dalle tenebre dell'inferno. Il nucleo centrale di tale mutamento di prospettiva si coglie nella quinta prosa del poema *Mergellina* del Capaccio, nella quale «si racconta di amoroso successo per conoscere la vanità dell'amore». La conclusione della narrazione è assai emblematica: «Mi rinfaccia altri che il desiderar donna che è in possessione altrui non conviene. Ma poco giovando e sdegnò e vergogna, e poco giovando il sospirare e il lacrimare ch'io facessi, vela il pensiero all'arte»<sup>3</sup>. La varietà dell'esperienza amorosa terrena, se non apriva le porte nel trasalimento estatico della fede, veniva compensata dalla ricerca dell'arte, cioè di una poesia non solo densa di contenuto, ma artificiosamente risolta nel potere evocativo dell'intelletto, sostitutivo dei sensi e propulsore di nuove energie. Il ruolo centrale ormai assunto dalla poesia, a dispetto dell'epica, della tragedia e della stessa oratoria, era richiamato dal Capaccio nelle sue *Declamazioni in difesa della poesia* (1612), in cui così l'autore veniva apostrofando: «Chi fu, chi verrà, Signore, che non consoli e affermi la poesia esser regina di tutte le arti liberali, maestra di tutte le scienze, scopo di tutte le discipline. Arte, però, che vince la natura»<sup>4</sup>.

In questa intelaiatura della sacralità della poesia, la stessa conformità alla natura veniva superata dal procedimento artistico, co-

3 G.C. Capaccio, *Mergellina*, Venezia, M. Sessa, 1598, p. 133.

4 G.C. Capaccio, *Declamazioni in difesa della poesia*, Napoli, G. Zucchi, 1612.

me forma allegorica dello slittamento allegorico dei suoi procedimenti formali, che rientravano nella casistica dell'impegno e dell'eloquio arguto. Si trattava, ormai, di un preziosismo retorico scisso dai modelli, che al massimo conveniva con Platone nell'essenza divina del furore poetico. Intervencio sull'argomento delle forme artistiche della stilizzazione poetica il Marcozzi ha giustamente puntualizzato che «nelle epoche tracce che il Commento al *Canzoniere* lascia agli inizi del Seicento, la tendenza all'approfondimento dei tratti stilistici dell'opera è ben manifesta, e nella scarsezza e disorganica esegesi seicentesca questo interesse si viene affermando come carattere comune. Ciò accade non solo perché l'esegesi biografica e linguistica si sono ormai logorate, ma anche in seguito all'affermarsi di una poesia grave e melodica, che, dal Tasso in avanti, ha avuto la prevalenza sull'imitazione ordinaria e servile del Petrarca lirico, e che dal *Canzoniere* ha tratto anzitutto la lezione fonica»<sup>5</sup>.

A tal proposito il Capaccio, nelle sue *Declamazioni in difesa della poesia*, venne così argomentando: «Non a caso mai il Torquato Tasso quanto sono condite l'orazioni con le quali agli episodi suoi dona grandezza?». Ormai il Petrarca non era più un modello assoluto, immutabile, ma forniere di variazioni e di innovazioni, perché ciò che contava non era più l'imitazione pedissequa, ma l'interpretazione critica dei suoi versi e il paludamento dell'arte. Era mutato ormai il concetto di imitazione, alla luce anche della fortuna di nuovi generi e della trasformazione del concetto di arte, entro forme innovative di esemplarità poetica e di trasmissione stilistica e lessicale.

#### 4. La congruenza del Tasso alla poetica aristotelica

Il richiamo all'autorità del Tasso, enunciato sul finire del secolo XVI a Napoli dal Pellegrino, era spia di una decantazione di poetica, in cui i commentatori volgari, Piccolomini e Castelvetro, e quelli latini, cioè Maggi, Robortello, Vettori, erano assunti a evocatori del falso contro il verosimile, nella difesa di una poesia cri-

ca e morale. Ma degne di particolare attenzione sono le *Annotazioni tassiane nel libro della "Poetica" di Aristotele*, del Piccolomini, in cui l'intervento sulla metafora non rivestiva solo un aspetto conoscitivo, ma comportava l'elaborazione di un piacere tutto intellettuale, capace di riscattare l'elocuzione da "bassezza e umiltà".

Insomma la casistica interna di un libro come *Dell'unità della materia poetica* dell'Attendolo, superando l'impostazione concettuale, rinvierdiva i procedimenti stilistici del Petrarca, nell'adeguamento di strutture tipiche dell'eloquio, coerenti con la "gravitas" del ragionamento traslato. L'uscita postuma del trattato *Dell'unità della materia poetica* di un autore morto nel 1584 lasciava intravedere soluzioni di pertinenza della stessa poetica del Tasso con le *Annotazioni* del Piccolomini, in un periodo in cui, allo scadere del 1575, il Tasso dev'è verso Siena per incontrare il 29 dicembre l'anziano Piccolomini. Ormai il volgare non era più quello cristallizzato dalle tradizioni trecentesche, ma il frutto di un adeguamento a nuove esigenze espressive.

Nello stesso confronto con la storia, la poesia era riscattata come arte autonoma, con delle proprie leggi e dei propri stileni, nella decantazione di quei principi poetici che resuscitavano ormai la poesia al rango delle discipline più elevate. La forma era un surrogato del contenuto, giustificato non più, come nel Robortello, in funzione del falso, ma coordinato in nome dell'unione di verità e meraviglia. Era tra questi due elementi cioè lo stesso petrarchismo sembrava avere concluso una parabola, per adattarsi alle riflessioni tassiane, nella riutilizzazione della sostanza conoscitiva della poesia, unita agli espedienti formali della decantazione immaginativa e intellettuale.

La stessa tripartizione delle *Rime tassiane* in encomiastiche, sacre e amoroze, evidenziava la tenuta di sottogeneri coerente con le ragioni dell'*epos* e con la maniera dell'amore lascivo, entro un impasto della filosofia platonica e di quella aristotelica. Le tradizioni inferne al contenuto atenevano a un lumeggiamento del "sacro" nelle forme dell'infusione del furore divino, cui si accompagnava un proposito lascivo di poesia amorosa, estenuata nel gioco metaforico della traslazione dei significati e dell'enunciazione arguta. La varietà dei registri del *Canzoniere* petrarchesco poggiava la sua univocità nella bellezza della lirica, per la quale appunto lo stesso Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica* prendeva a modello il poeta del Trecento. La tematica sacra, pure invischiata con

5 L. Marcozzi, *Petrarche platonico* cit., p. 232

6 G.C. Capaccio, *Declamazioni in difesa della poesia* cit., p. 232



quella amorosa, non lasciava spazio a una deflagrazione del grave nell'economia dell'*hormatus*, ma forniva l'intonazione patetica di una rimeria, che piuttosto nella materia amorosa trovava sulla scia del Petrarca, «conceri di minor gravità, ma di maggiore vaghezza e di maggiore ornamento, [...] onde ne riesce la composizione delle parole più dipinta e più fiorita»<sup>7</sup>.

La ricerca dell'armonia, attestata dalle numerose correzioni e dai tanti interventi del manoscritto Vaticano latino 3195, se mirava a superare le consonanze tematiche e stilistiche più marcate, era sostanzialmente pretesa petrarchesca di fornire un *corpus* di lirici che sostanzialmente unitario, esemplato su modelli della classicità, che pur nel convenzionalismo di talune scelte tematiche, mirava a una regolamentazione interna e strutturale dei diversi componimenti. Il successo della poesia volgare, iniziato coi Siciliani, mirava alla restituzione di una organica silloge di versi, in cui, indipendentemente dalla trama, il successo era decretato dall'apologia stessa della poesia, finalmente riscattata al rango di nobilitazione artistica, autenticata dalle singole scelte espressive formali.

Tale nobilitazione della poesia volgare consentì al Petrarca di legare la sua produzione all'attività letteraria e filologica, in cui il concorso tanto dei classici latini, quanto di quelli volgari, ne legittimava la stretta adempimento artistica. Il rischio, nella fortuna del petrarchismo, della banalizzazione poetica era certo sempre in agguato nelle procedure imitative del modello, ma fu l'apertura del Tasso all'aristotelismo, nella combinazione del concetto di verosimiglianza e del meraviglioso, a prospettare soluzioni innovative nella consuetudine imitativa, riuscendo ad arginare la poesia amorosa nei limiti di una sana educazione artistica, che si avvaleva dei principi dell'*hormatus* e del vago. Perciò a Napoli la fortuna della tematica sacra, alla fine del Cinquecento significò solo depistamento in direzione religiosa di una parabola convenzionalmente amorosa, ma l'approfondimento, negli stessi modi di un eccitato naturismo e di una sospensione argomentativa, di quegli stessi moduli per i quali la poesia scriveva, tramite le complicazioni formali, era riuscita, ad imporsi nei suoi elementi propriamente artificiosi. Donde alla vaghezza si sostituiva la *gravitas*, non nel rinnegamento della poesia amorosa, ma nel suo slittamento metalorico

verso l'arguzia e la concettosità.

E allora il Petrarca dell'*Unità della materia poetica* dell'Attendolo era quello di una regolamentazione artistica delle istanze formali del *Canzoniere*, modello assoluto di una divagazione concettuale, il cui dissidio risultava la forma esteriore di una più intima ricerca di equilibrio e di armonia. Era questo il senso di una imitazione, che si imponeva in un coacervo di soluzioni tematiche e concettuali, precludendo al marinismo dei sottogeneri della poesia eroica, come punto di arrivo di una divagazione mentale dell'araguzia, coerente con la trama idillica e con i propositi encomiastici, con le suggestioni dell'amore idillico e con l'intellettatura vagamente religiosa di un canzoniere come la *Lira*, che non a caso sarebbe stato, per le generazioni future, il modello assoluto del rilancio della poesia sullo scenario del tramonto del poema epico.

L'aristotelismo, in questa congiuntura, aveva perso la sua carica di normatività assoluta, per accedere a una fortuna del genere lirico, il cui massimo esponente, il Marino appunto, avrebbe modulato il suo esercizio poetico sul calco esteriore di una dimidiazione psicologica, coerente con il gioco delle antitesi, delle iperboli, delle contraddizioni e della metafora, in cui consisteva la peculiarità dell'esercizio concettistico. E l'intelletto serviva i sensi nel naturismo di soluzioni tutte letterarie, che lasciavano intravedere l'estrema complicazione della direzione lirica degli svariati contenuti. Si trattava, come ha sottolineato il Raimondi, di «una sostituzione di natura non solo stilistica, se è vero che i generi letterari rappresentano anche dei fatti sociali, delle interpretazioni codificate del fenomeno umano. D'altronde, l'ardente sottile presenza del Tasso, all'interno di questa trasformazione, con itinerari e centri diversi, non può avere altro senso»<sup>8</sup>.

Indipendentemente dal rapporto contenuto-forma il trattato dell'Attendolo attestava una regolamentazione del codice petrarchesco nelle sue strette attinenze con le ragioni dello stile e della forma, come espressione esteriore di un travaglio interno, giocato di rimessa con le soluzioni espressive di una complicazione intellettuale. Tali espedienti non attentavano alla sincerità di contenuti, perché l'imitazione era pari all'innovazione della trama, e si sa-

7 T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 52

8 E. Raimondi, "Il petrarchismo nell'Italia meridionale", in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1984, p. 294.



davano alla ricerca intellettuale di una mistificazione della poesia, soggetto e oggetto di percorsi labirintici nella dimensione del sacro, dell'idillio, della favola pastorale e del genere oratorio.

Le *aitioritates* indiscusse di tale evoluzione tematica e formale, cioè Platone e Aristotele, si combinavano nella riflessione tassiana e propria dell'ultimo Tasso con la giustificazione allegorica della poesia, come strumento di edificazione morale legata al furore divino e del meraviglioso, come *miratio* stilistica di un percorso di verità. E allora il canone aristotelico dell'imitazione finiva di rimanere ancorato alla mimesi dei modelli, per includere elementi di innovazione e di varietà. In questo ambito l'emulazione del Petrarca perdeva i suoi connotati di conformità dei contenuti, per diventare l'esempio della fortuna del genere lirico, dal Tasso riassunto nell'espressione dell' *Arte poetica* e del revisionismo della *Libertà*, cui corrispondeva una nuova maniera di intendere il poema eroico, giunto ormai ad un giro di boa, in favore della poesia più contrita del *Mondo creato* e del *Monte Oliveto*.

La parabola bembiana e sannazariana, giunta negli anni '60 a Napoli allo stadiamento del platonismo, giocava le sue ultime carte nell'apprezzamento del genere lirico, contro l'epica e la scenica, nell'affettazione lessicale e stilistica di una rimerita esultante ormai dal canone dell'imitazione dei modelli, per accedere a quello aristotelico della mimesi della natura, e del concetto di verosimile formatosi nell'intelletto del poeta, oggettivati in sequenze di diverso corico, ma ormai spinte oltre la classica compostezza del Petrarca. Ormai il Bembo «viene miscidato assieme ad altri, integrato con Tasso, riletto con Aristotele, commentato dal Marino», dal confronto con i quali «esce ridimensionato e ridisegnato e, assieme al Petrarca e al Casa, viene trascritto entro l'area della poesia concettuale, che può variare in tal modo illustri precedenti»<sup>9</sup>, contraddistinti dall'artificio della locuzione.

9 P. Sabbatino, *Il modello bembiano* cit., pp. 197-198.

## Capitolo X

### L'AUSTRIA DI FERRANTE CARAFÀ E LA ROTTA DI LEPANTO DI TOMMASO COSTO

#### 1. *La contemporaneità delle due opere*

In tema di articolazione manieristica dei concetti di gravità e di sublimità poetiche si inserisce la pubblicazione di due opere contemporanee, e cioè *La rotta di Lepanto* di Tommaso Costo e *L'Austria* di Ferrante Carafà, entrambe databili nel 1573, e incentrate sul tema della battaglia di Lepanto<sup>1</sup>. L'impianto storico pone alcune considerazioni sul significato allegorico di queste opere, volte alla celebrazione della cristianità contro la religione musulmana, e sul carattere celebrativo delle stesse, sulla scia di un tassiano in evoluzione. L'impianto metrico del sonetto, inoltre, impone alcune riflessioni sul contenuto allucico in cui si inseriscono le tematiche poetiche e religiose, che esulano dal circuito normalmente giocoso ed evasivo di tale istituto. Non è poi un caso che quattordici anni dopo, ed esattamente nel 1587, Vincenzo Tortalto avrebbe composto un testo teorico decisivo quale *La Veronica o del sonetto*. Impiegato, sostiene il Tortalto, da Torquato Tasso nella *Epoica*, entro una misura grave delle tematiche, ora dolorose ora piacevoli, lo stile grave rientrava, altresì, nel metaforico riquadro di una fusione di dolcezza e di gravità. Per la gravità della materia, solitamente esprimente, nel Petrarca, il dissidio interiore dell'anima, il sonetto, sostiene il Tortalto, è il più difficile componimento che possa fare un poeta, ed è diviso in due parti, l'una che contie-

1 *La rotta di Lepanto* fu ripubblicata nell'edizione *migliorata e amplificata della Vittoria della Lega*, nel 1582.