

travaglierebbe troppo il considerar quanto sia sempre bene quella preghiera particolare sotto quella particolar lode. Ma per riverenza della regina che vien lodata e pregata, dobbiamo astener ricalcando alla buona gioventù, con la grazia di Dio in altre canzoni del Petrarca per risvegliamento d'ingegno. Gli altri predicamenti, come il comune, il parlato, il traslato, e volgare il proprio e l'improprio e l'extravagante sono esame di cose particolari, più tosto che di universali, e però siano contenti di questi. Le materie universali sono di redenzione, di penitenza di giustificazione o con miglior numerazione diremo di lode, di penitenza e di intercessione. La loda e celebra di lume, di grazia, di splendore, di bellezza di maternità divina, di prontezza, di aiuto, di misericordia, di regno celeste, d'avvedutezza, di prudenza, di lume, di esempio, di protezione d'affetti, di mitigazioni d'affetti, di consiglio di purità, d'integrità, di relazioni sopra umane; illuminatrice d'adornamenti dei cieli, che sia stata mezzo d'incoronazione, che eletta a ciò, che benedetta, che consolatrice dei danni d'Eva, beata infinitamente coronata in cielo; la loda di santità, di pienezza di grazie, d'umiltà, la celebra dall'eccellenza del parto, purissimo, giustissimo, di sembiante il mondo e dall'esser madre del Redentore, dall'esser sopra ogni esempio, dall'esser stata ricevuta dal verbo, dalla pietà della dolcezza, dall'essere lume e guida in questo mar procelloso di vita, sensata, potentissima, umanissima, di pregio grandissima. La penitenza contiene l'esprobazione del primo amore e la cognizione della propria miseria: L'intercessione contiene chi ama la guida, i voti provocativi, o ricordo della passione del figlio, che patì per noi, il pregarla che preghi lei, che riceva lo spirito suo nella regione eterna. L'universale è che la creatura si ricava dalle forme del mondo, invece delle forme del mondo alla prima forma, con mezzo intercessione. La sentenza universale si girerà intorno ai capi: guerrieri delle stanze particolari delle lodi e della penitenza, e della intercessione, che la Vergine fosse il mobilissimo soggetto di tutto il sesso femminile, che tutto per madre di Dio, che in cielo sia gloriosissima, che pasca la vanità del mondo e la concupiscenza sua, che la creatura umana ragionevole conosca ultimamente il Creatore suo al quale aspira.

Fine

Capitolo VIII

LA VIA PETRARCHESCA AL MARINISMO NAPOLETANO:
LA LEZIONE SOPRA LA CANZONE DEL PETRARCA
"VERGINE BELLA" DI GIOVAN BATTISTA ATTENDOLO

1. Il petrarchismo tra classicismo e fonti sacre

L'orditura classicistica del petrarchismo napoletano, orientato nella direzione del riferimento a modelli dell'antichità che avvalorarono le scelte poetiche del Petrarca, si evince dalla *Lezione sopra la canzone del Petrarca "Vergine bella"* di Giovan Battista Attendolo. L'opera, pubblicata come si è già detto postuma a Napoli per i tipi dello Stigliola, nel 1604, e segnalata come irripetibile dal Quondam, è conservata manoscritta, presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, con segnatura XIV D 2. In tale manoscritto l'autore, dopo avere istituito un confronto con la cattiva reputazione della canzone petrarchesca ad opera del Castelvetro¹, ne segnalò la nobiltà nella sua stessa collocazione a chiusura del *Canzoniere*, al modo dei classici antichi come Pindaro, Omero, Orazio e del Petrarco secolare ad Apollo e Diana. Scelta giudiziosa, quella del Petrarca, dettata da «vera e cristiana poesia», essa agevola, per l'Attendolo, una serie di considerazioni, in merito al soggetto, allo stile, al genere del dire, al numero delle stanze, all'inverzione e all'imitazione, all'unità della materia e all'universale allegoria. La prima considerazione riguarda il soggetto dello stile, doppio, cioè «divino e umano». Il divino è l'esaltazione di Maria Vergine, condotta con tutti i crismi dei riferimenti biblici e scritturali, mentre l'umano riguarda il peccatore umiliato, che è l'autore. La configurazione binaria del dramma del Petrarca è rispettata nell'insisten-

1 Nel 1582 il Castelvetro fu autore delle *Rime del Petrarca brevemente esposte*.

za del richiamo a Maria Vergine, nominata, non a caso, due volte in ogni stanza, entro uno stile esegetico, e non drammatico, come il sonetto *A pie' de' colli ove la bella vesta*², in cui la prigione d'amore è accentuata dalla visione del corpo come carcere, e non vista come nella canzone *Una donna più bella assai che 'l sole*³. Che l'esegesi fosse quella più adatta a cantare le cose sacre, lo dimostra l'uso savio che di essa fecero gli Ebrei, i Caldei e Orfeo nel canto secolare. La conformità del tessuto stilistico al dramma interiore indicava la gravitas dell'enunciazione poetica petrarchesca, entro una intralciatura del sacro, che dalla forma esteriore della scelta metrica a quelle interiori del dissidio dell'anima riproponeva lo schema binario del conflitto psicologico e dell'antitesi metrica. Si trattava di una linea suffragata dagli esemplari della classicità, con una garanzia della tenuta grave del componimento, oltre naturalmente ai numerosi richiami biblici e scritturali, che ne arricchivano la trama e le immagini.

La conformità dell'endecasillabo all'eroico latino e greco documenta una attivazione di procedure classicheggianti, coerenti con il messaggio sacro del Petrarca, che non rinunciava alla gravitas dei riferimenti metrici e stilistici. Parafrasando San Gregorio, 291, al v. 13 il Petrarca esprimeva il dissidio terra/cielo (ben ch'io sia terra/ et tu del ciel regina)⁴, che è sostanza di una distinzione tra l'anima vinta dal peccato e l'elevazione a Maria, nell'intelaiatura sacra del dramma esistenziale, che aveva costellato tutti i *Remum vulgarium fragmenta*. Perciò le argomentazioni classiche non valgono a depistare il sacro verso la mitologia, ma a surrogare di esemplarità grave un cammino di fede, cui si addiceva perfettamente la sistemazione della canzone *Vergine bella* a conclusione del *Canzoniere*, quasi a sancire un punto d'arrivo di un itinerario di peccato e redenzione. Il richiamo alle fonti bibliche, oltre che a quelle classiche, inerisce a un processo di conversione, posto a monte di un cammino di redenzione nella valenza di testo sacro. Nella considerazione del genere del componimento l'Attendolo si sofferma sull'ambientazione della materia amorosa, entro una

2 È il sonetto VIII dei *Remum vulgarium fragmenta*.

3 È la canzone CXIX dei *Remum vulgarium fragmenta*, in cui la seduzione è esercitata dalla Gloria.

4 È il verso 13 della canzone *Vergine bella*. L'espressione è anche nell'Artifona *Reginae coeli*.

trama di azione, che inerisce alla celebrazione delle lodi della Vergine, e dell'inazione, che riflette l'errore del peccatore.

2. I metri

Nella considerazione del numero delle stanze il richiamo dell'Attendolo è al salmo davidico *Beati immacolati in via*, ispirato al godimento della legge di Dio, come espressione di una materia, da cui deriva il bene. Ma, essendo il bene concuistato all'amore, ed essendo il sacro diviso in due parti, la perfezione del numero dei versi delle stanze di otto viene così motivato call'Attendolo, «nel numero ottonario dei versi che forma la stanza accordavi il principio o misura sopraceleste», dimostrando la superiorità di Venere rispetto alla Carità, come principio di amore. La divinizzazione del principio di amore, entro una casistica mitologica, segna lo scarto da «quell'amor che il ciel governa» (*Pd I, 4*) dantesco, come qualità di quel Dio verso il quale l'anima tende come suo naturale punto di arrivo. Connesso alla filosofia e alla teologia, nella *Divina Commedia*, il principio di amore si diversifica, nel Petrarca, in una tensione terrena, che non investe solo la bellezza dell'amata, ma si incardina su un moto eternatore di sentimenti umani, e che «spinge a dir di te parole». Tra «l'amore dell'anima» e l'amore universale di cui parla Dante nel *Convivio*, è propriamente l'amore universale che predispose ad amare.

Il rapporto tra la numerologia e il simbolismo biblico, invece, era un'operazione già dantesca di piena corrispondenza della perfezione ai multipli del tre, dato che «nove ordini di creature spirituali la Chiesa tiene e affrena» (*Convivio*, II, IV, 6). Anche nell'Attendolo il numero ternario è allegoria della totalità e della perfezione e principio di conversione delle anime, spostando l'attenzione dalle Intelligenze angeliche al piano umano di una *mutatio vitae* conseguente al pentimento. In un binomio di terra e cielo, carne e spirito, si radica anche la superiorità di Venere rispetto alla Carità, come spia dell'incontro tra il classicismo e le fonti sacre, perché l'esperienza petrarchesca, rispetto a quella dantesca, fu espressione di una liberazione dal tema rituale del «giovane errore», non entro un itinerario progressivo di liberazione dal male e di conquista del divino, ma all'interno di una umana richiesta di perdono.

Il numero delle stanze di *Vergine bella*, escluso il commiato, è di dieci, «numero in fine famoso per tanti precedenti delle leggi, per altrettanti cieli perfetto». In questa sottolineatura del numero dieci occorre forse vedere un'eco del *Dialoqus de tribus quaestionibus* di Sant'Emmeramo, che, in quanto collocato dopo il nove, giustifica il dieci conclusione della prima serie dei numeri e inizio della seconda. D'altronde, in riferimento ai concetti agostiniani di principio e fine, per cui ogni principio ha una fine e un mezzo, l'Attendolo giudica il tre il numero perfetto, «perché egli è tutto avendo principio e fine». L'uno e il due, congiunti, formano il tre, che è numero che segue altri. Indipendentemente dalla tradizione patristica e scritturale, che vedeva nel numero tre il simbolo della Trinità, tre sono i «dolci e cari nomi», raccolti nella Vergine, di madre, figliuola e sposa⁵. Ma, se vistose affinità si colgono tra la tensione beatificante dantesca e quella inerente alla richiesta di perdono del Petrarca, l'Attendolo non tarda a precisare la configurazione bimestre del componimento petrarchesco, diviso tra «la perfezione del sonario e la celebrità del settenario». Essendo il primo tra i perfetti, il Petrarca adombrò nel scenario «la lode della essa madre di essa sapienza di Dio», mentre nel settenario la miscela e la penitenza dell'uomo, che deve liberarsi dai suoi errori e dai peccati.

La costruzione bimestre delle stanze della canzone esemplifica, cioè, sul piano metrico, il dissidio petrarchesco tra terra e cielo, entro una accentuazione dei due termini dettata dall'assunzione in cielo di Laura, «vera beatrix», e dalla stanziosità del poeta, che vede ormai prossima la morte. Il canzoniere petrarchesco non si conclude, come la *Divina Commedia*, con la visione di Dio, ma con un inno di pace, che era stato il fondamento dell'aspirazione al divino di Dante, e dello stesso messaggio universale del suo poema. Il dramma umano di Dante, già adombrato nella *Vita nuova*, si converte, nel Petrarca, nell'intonazione della conquista della vera grazia, per ottenere il perdono di Dio, e soprattutto per infondere nel proprio cuore quella dimensione di pace, che sola può

rendere l'uomo superiore al proprio dramma, e immerso in un senso di appagamento e di beatitudine. La congruenza tra vita morale e abito letterario della canzone *Vergine bella* non indicava solo un percorso di redenzione, ma esprimeva la stretta conformità del tessuto spirituale all'andamento espressivo, entro il quale la cultura del Barocco si sarebbe pienamente riconosciuta, nella disposizione contrastativa delle trame poetiche. Perciò il richiamo dell'Attendolo all'autorità di Aristotele, Platone, dei patriarchi, suonava come certificazione delle fonti, in un processo, che, dal culto del Petrarca, conduceva a una interpretazione dicotomica della meraviglia, insieme stupore davanti al creato e modello di una sensibilizzazione laica e terrena.

3. La conformazione bimestre delle stanze

La conformazione bimestre delle stanze trovava la sua perfezione, a detta dell'Attendolo, nel paragone con le specie delle note musicali, che sono appunto sei, e con il loro principio, che è la consonanza. Il settenario si compone dell'unità, che è Dio, ed emula le parti dell'uomo, che sono appunto sette per estensione, tra cui ossa, midolla, nervi, arterie, carne e pelle. Un principio naturalistico si combina con un intento teologico, nel comprendere, sotto il numero di sette, gli esempi di remissione e di penitenza, oltre a quelli della grazia sovrabbondante. L'inno petrarchesco alla Vergine, se non utilizza un campionario tutto divino e teologico di enunciazioni celebrative, si avvale di una serie di manifestazioni numinose, come chiaro riferimento alle vicende della vita di Cristo e di Maria.

Innanzi tutto il principio di unità, di cui si compone il settenario, che si identifica con Dio, collima con l'attributo della «Vergine saggia, et del bel numero una/de le beate vergini prudenti», seguendo l'antifona del *Breviario Romano*, con chiare allusioni alle Vergini scioche e alle Vergini sagge, quale si ricava da *Matteo XXV*. Con significativo riguardo nei confronti della letteratura esametrica meridionale, l'Attendolo ricorda come sotto il sugello del sei fu creato il mondo e soprattutto fu operata la salvezza dell'Universo ad opera del Padre e del Figlio, «in su li extremi giorni», che coincidono, non a caso, con la sesta età di Cristo, non l'ultima, secondo gli *Atti degli Apostoli* II, 17 e l'*epistola a Timoteo* di

5 Cfr. v. 28 di *Vergine bella*, parafrasi di Paj XXXIII, 1: «figlia del tuo figlio» e *Breviario Romano*: «Vergine Maria [...] generasti chi ti generò». In Petrarca: «del tuo parto gentil figliuola e madre». Cfr. anche v. 47: «madre, figliuola et sposa», espressione anche di San Pier Damiani.

San Paolo (IV,1) e agli Ebrei (I, 1-2). Ma, oltre alla nascita, anche l'ora in cui Cristo vincerà la morte è, secondo molte *Vitae Sanctorum et legendae*, l'ora sexta, in sintonia con le stesse indicazioni, che provengono dai Vangeli sinottici, per i quali la passione e la morte di Cristo avvennero *feria sexta*. Il suggello delle fonti scritturali apre l'innocenza alla Vergine al tema del sacro, e non solo del dolore e dell'espiazione, ma anche a quello della redenzione in Cristo, che culmina con una fine, non solo legata al corpo, ma anche alla creazione dell'Universo, che vede nel settimo giorno l'approdo a uno stato di quiete e di riposo. Quanto al sistema rimico, questo prevede la consonanza tra il prepenultimo e l'ultimo verso, e soprattutto rispetta un ordine e una simmetria irterri, che è in stretto accordo con la grazia del Signore.

L'insistenza, in questi aspetti numerosi della numerologia, sul principio di unità, risiede nel fatto che l'Unità è l'origine di tutti i numeri e attributo della natura divina. Entro una struttura laudativa, che spesso confonde i temi immortali dell'elogio della Vergine, che anche nella *Divina Commedia* aveva interesse presso Lucia e Beatrice per la salvezza di Dante, con quelli laici e terreni di Laura, il Petrarca si avvale, per l'Attendolo, delle fonti scritturali, non solo come supporto testuale per la divinizzazione della madre di Dio, ma anche come intelaiatura sacra, onde fare emergere più vivamente il contrasto tra cielo e terra, il divino e l'umano. Il legame del poeta alle cose e ai sentimenti terreni, di cui si lamenta nel decimo settenario della stanza di *Vergine bella*, lascia emergere il dono della grazia divina, nell'incanalare l'esperienza terrena del poeta verso il cammino della redenzione e della salvezza.

L'immagine luminosa di Beatrice, nella *Divina Commedia*, sostituita da quella umana di Laura, non impedisce, però, al Petrarca, secondo l'Attendolo, di rifarsi alla simbologia della realtà biblica, ricca di numeri, a partire dal tema della Creazione, che avviene in sei giorni, al racconto del riposo divino, nel settimo giorno, che diventa, secondo il Martinelli, per il cristiano

il modello fondamentale da usare per la cronologia (le sette città del mondo, a cui deve succedere la settimana, finale), per la biografia (se: sono le età dell'uomo), e per esprimere l'organizzazione della giornata (sette sono le ore canoniche del giorno: mattutino, prima, terza, sesta, nona, vespro,

completorio) e della vita spirituale (sette sono le virtù teologali e cardinali)⁶.

Profondamente calato nel suo tempo e in una cultura sacra, Petrarca trasformò, per l'Attendolo, il suo inno di lode alla Vergine in una esaltazione simbolica degli attributi luminosi della Redenzione e della Grazia, inserendosi così nel vivo di una tradizione escatologica, di profonda derivazione medioevale. Ma pure in questo connubio di sacro e di profano l'insegnamento del Petrarca, più di quello di Dante, poteva essere assunto a modello della poesia manieristica e marinistica, grazie all'intelaiatura allegorica delle forme di un dissidio, che lo stesso Tasso era venuto attualizzando, negli ultimi anni della sua vita, pur entro la più decisa simbolizzazione sacra della sua ultima produzione poetica.

Riassunta nell'esemplarità lirica dell'ultima canzone del *Canzoniere* petrarchesco, la dicotomia terra-cielo investiva tanto i piani della religiosità, quanto quelli della natura lasciva e peccaminosa dell'amore. Il gioco di boa dell'ultimo decennio del Cinquecento a Napoli, estremamente prolifico di produzione sacra, attestava la complementarità dei due registri, quello laico e quello religioso, di fatto incompatibili tra loro, ma contaminati con un petrarchismo ossimorico, nella sua caratterizzazione di sapore sapienziale e sentimento amoroso. L'amore verso Dio e la Vergine e la paura della dannazione costituiscono i due estremi entro i quali si muove l'intera lirica penitenziale cinquecentesca, con la prevalenza del sentimento angoscioso dell'approssimarsi della morte, che comportava il pentimento e la confessione dei propri peccati. Non solo la ricerca lessicale e metaforica, ma il simbolismo medioevale del moto penitenziale petrarchesco incise, a fine Cinquecento e primi decenni del Seicento, su una macerazione spirituale, che non escludeva il Petrarca da modello di un dissidio interiore, modulato sull'esemplarità escatologica del cammino introspettivo e del proposito celebrativo. Nel nome di David, Platone, Agostino, Petrarca, l'Attendolo si rivedeva portavoce di un messaggio serio e grave, entro una dimensione spirituale, che la rimeria sacra meridionale veniva autenticando in un processo diacronico, tanto di stabilizzazione metrica, formale e stilistica, quanto di edificazione morale.

6 B. Martinelli, "L'ora di Beatrice. Genesi del simbolismo numerico nella 'Vita nuova'", in *Critica letteraria*, XXIII, 86/87, 1995, pp. 29-67: 56-57.

4. *Tra catechesi e devozione*

Il carattere elogiativo della Vergine è sottolineato dall'Attendolo, il quale le attribuisce anche una forma di intercessione presso Dio, in favore del penitente. La maternità di Maria, «madre del figlio», sottolineata parafrasando San Bernardo nella seconda *Omelia* e in un inno del *Breviario Romano*, si accompagna all'universale evidenza con Dio, fonte di grazia eterna. Ma il tono elogiativo, con tutti gli attributi scritturali e gli echi biblici della elevazione della figura di Maria, non contrasta con i tratti umanissimi della sua persona, rilevati al v. 13: «ben ch'io sia terra, et tu del ciel regina». L'umanità della Vergine è un attributo, che ben si combina con la sostanzialità del peccatore, in preda ai dolori dello spirito, e immortale nell'atto della penitenza. Nel computo dei versi l'irritazione dantesca di *Voi ch'intendete il terzo ciel moiete*, formato da quattro stanze di tredici versi ognuna più un commiato finale, emblematica il carattere divulgativo di una poesia di devozione, che, contrariamente alle raccomandazioni del Bembo e del Minturno, per i quali non bisognava superare la misura di undici versi, privilegiava forme già esperite nella tradizione letteraria. La stessa imitazione, da parte del Petrarca, della rima di mezzo, posta nel terzo e sesto verso, rappresentava una indicazione metrica di ferma gestione poetica.

La lode alla Vergine, che rientrava nella ricca campionatura del tempo, di larga fortuna nella poesia mariana, se autorizzava incursioni nel simbolismo medievale dell'agiografia e delle *legendae sanctorum*, veniva impostandosi su un carattere fortemente mediativo, che autorizzava la presenza di un «ideale lettore, cui il discorso si rivolge per dargli la possibilità di specchiarsi nel racconto delle liriche, divenendo partecipe, tanto dei momenti di contrizione, come amore delle eccitazioni estatiche»⁷.

Su un binomio propriamente scicentesco, di interiorizzazione del dramma umano e di rivolgimento esteriore di un immaginario sacro, il Petrarca era l'autore, che ancor più di Dante, era ve-

nuto confinando nella sua poesia, tanto l'eccitazione laudativa, quanto l'innatismo psicologico di un percorso di redenzione, non verticalizzato nell'ascesa a Dio, ma collocato sullo stesso piano della umanizzazione del sacro. In tale ambito, la precisa dicotomia del dissidio interiore si realizzava nella campionatura esteriore del metro, vero e proprio elemento di divaricazione psicologica, e dunque strettamente legato alla parafrasi biblica e laica della dimidiazione sacra e profana. Riferire il contenuto allo schema metrico era un espediente di retorizzazione del sacro, che legittimamente rientrava nel profilo teorico di un modo nuovo di intendere l'arte e la poesia.

5. *La bellezza e la preghiera*

Sempre in merito alla struttura bimembre delle stanze di *Vergine bella*, suddivise in eterno e in effimero, il Castelvetro, osserva l'Attendolo, non giudicò coerente la prima con la seconda parte, cioè con le lodi della Vergine e l'anelito alla liberazione dall'amore per Laura. Le due parti delle stanze, in realtà, osserva l'Attendolo, non risultano contrastanti, perché tra le lodi principali della Vergine vi è la potenza e la pietà, e il poeta pone la relazione che la madre di Cristo ha con Dio, ed è dunque figlia, madre, sposa, e con l'uomo, nell'elargizione della misericordia. In questa parabola il Petrarca non si dimostra lontano dagli stessi predicatori della Chiesa greca, come il Damasceno, e il riferimento a quest'ultimo suona come elemento di storicizzazione del dramma petrarchesco, nel solco di una tradizione predicatoria di ascendenza classica. Tra i personaggi classici, lo stesso Orfeo praticò la lode e la preghiera, mentre Orazio, nel canto secolare, alla lode di Diana e Apollo fece seguire la preghiera per la salute e la grandezza del popolo romano. Se poi si passa dal mondo antico a quello cristiano, lo stesso *Pater noster* non contiene solo inni di lode. «Il centro, o radice universale – prosegue l'Attendolo – è doppio: uno della lode, l'altro della preghiera». La prima stanza esalta la bellezza, oltre agli attributi della misericordia della Madonna, che si volge in preghiera. Quindi l'invocazione del soccorso, nella seconda stanza, è argomento principale che indirizza la Madonna, nella quinta stanza, ad essere scorta del Petrarca, e a non lasciarlo solo nell'estremo passo (nona stanza) e come nel *Trionfo dell'eternità*, 46, a volgerlo

7 F. Tomasi, «Letteratura di devozione e catechesi: il caso di Giovanni del Bene (1513-1559)», in AA.VV., *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. 55-102: 93.

a «miglior guado» (decima stanza). La Madonna deve elargire la grazia al suo figliolo, lenire le piaghe di Cristo, simili a quelle del peccatore. Queste espressioni, che sono anche di un'Antifona della Chiesa e del *Carne pasquale* di Sedulio, nel componimento del Petrarca generano l'analogia tra il Cristo penitente e il poeta, consumato dalle piaghe d'amore, in cui l'oggetto dell'amore, cioè Laura, diventa fonte di perdizione e di penitenza.

Il centro di tutte le stanze è, per l'Attendolo, l'attributo dato alla Vergine, e il centro universale era *Vergine bella*, «perché la bellezza, come genere antitrascendente, contiene tutti gli altri attributi». La verginità diventa, in Petrarca, oggetto primo della lode, anche se non sempre al nome della lode unisce un attributo. Ma tutte le stanze concorrono alla grandezza della madre di Dio, nel mistero della redenzione, della concessione del verbo, e della professione del concetto di amore, intimamente legato a quello di dolcezza, e che nella prima stanza indulge all'«amore della divinità», come proiezione della «bellezza della Vergine». La varietà di attributi rende particolarmente denso il dettato poetico del Petrarca, in cui si riscontrano un recupero della laudistica meridionale. Nel contesto laico dell'esperienza amorosa petrarchesca l'Attendolo inserisce proprio nozioni della laudistica, parafrasando la canzone alla Vergine come un testo di «esercizio spirituale», una meditazione sul ruolo di Maria di intermediazione tra l'uomo e Dio. L'aumento di *pathos* è proporzionale, nel commento dell'Attendolo, al rapporto tra l'intensità del dolore provato dalla Vergine per la morte del figlio, e quello del Petrarca, che attribuisce alla Vergine aggettivi divini, felicemente introiettati in un discorso lirico personale. Il richiamo andrebbe sostituito con *R. v. f. (Pace non trovo e non ho da far guerra)*⁹, in cui il binomio pace-guerra è simbolo di una contesa tra rovina e ansia di redenzione. Nella stessa sesta strofe il tema petrarchesco del naufragio trova consolazione nel motivo dell'eterno, mentre la morte spirituale, tema tipicamente barocco, si accompagna alla suggestione del *memento mori*. Il sentimento tragico del tempo devastatore, tipico della timeria barocca, trova, nella forma laudistica del Petrarca una connotazione edificante e moralistica. L'accesso al Barocco attraverso il petrarchismo era, dunque, misurato, non solo di una intensità metaforica, ma anche di una congiunzione ossimorica dei con-

8 È il componimento 1134 dei *R. v. f.*

trari, nello scarto tra la bellezza e l'orrore, la dolcezza e l'asprezza, il senso della labilità dell'essere e la poesia dell'eterno. Il contrasto petrarchesco, interno a una poetica psicologica, acquistò, così, tramite i teorici del Barocco meridionale, un'esemplarità religiosa, patri, non all'elevazione dell'uomo verso Dio, ma all'opera di redenzione, che il sacro esercitava sull'umanità derelitta e sconsolata.

La conformità dell'amore alla bellezza e alla dolcezza è l'attributo principale delle lacrime, mentre l'unità della materia, che è del particolare, è in contrasto con l'universale, sirionimo di abbondanza e duplicazione. Le forme peculiari del petrarchismo, che sono legate alle strutture formali dell'abbondanza e della duplicazione, bispartiscono la materia nel tono celebrativo della Vergine e nell'assenza del peccato, rendendo estremamente articolato il discorso poetico. La duplicazione riguarda anche il primo scenario delle tre stanze, la prima, la terza e la quinta, nel dire che Maria innamorò il cielo di sue bellezze, secondo espressioni in altri componimenti già riferite a Laura, che fu eletta, tra tutte le altre donne terrene, e che piacque al sommo Sole, con chiaro equivoco, riferito al componimento 306, del sole che è Laura, che ritorna al sommo sole, che è Dio. Le relazioni tra la quarta e la quinta stanza atengono al riferimento, nella terza stanza, al canto XXXII del *Paradiso*, «del tuo parto gentile figliola e macrea», e ai tre attributi della Vergine nella quarta stanza, secondo espressioni già care a Pier Damiani: «madre, figliuola e sposa». Quindi una corrispondenza lega la terza alla quarta stanza, quando, dopo avere sottolineato l'opera redentrice della Vergine dal peccato originale, ne esalta il parto del «fonte di pietate/ et di giustizia il sol»¹⁰, come si legge anche in Sant'Anbrogio e in Sant'Anselmo. La duplicazione, cioè, caratteristica delle ripetute lodi alla Vergine, lega tra di loro le stanze, non solo nella corrispondenza della bimestrazione, ma pure in quella dell'intenzione dell'elogio. Anche il commiato, col v. 3: «Vergine unica et sola», fa da *pendant* al primo verso della quinta stanza: «Vergine sola al mondo senza exempio». Ma anche nella seconda parte della strofe, cioè nel settenario, esistono, per l'Attendolo, indubbe corrispondenze e duplicazioni, oltre alla ripetizione della parola Vergine per due volte all'interno della stessa stanza.

9 Cfr. v. 28.

10 Cfr. vv. 43-44 di *Vergine bella*.

La corona di stelle di *Apothisse XII, 1* attiene alla coronazione di Regina, come elogio della maternità di Maria in riferimento a Cristo, per cui ella è madre di vita e madre di misericordia. La distinzione tra il particolare e l'universale è relativa all'unità e alla varietà della materia poetica, come d'altronde viene precisato nel testo *L'unità della materia poetica*, in cui si afferma che, presso l'Attendolo, «viene considerata nelle particelle del poema, e non in tutto il poema»¹¹. Nello stesso testo l'Attendolo considera la duplicazione come caratteristica del Petrarca, «che con due verbi dice la stessa intenzione»¹². Riferita alla corrispondenza tematica tra le parti, essa varia il dettato poetico in un intrico di soluzioni, che sembrano il concetto in due parti, creando una simmetria tra gli enunciati delle stanze. Dopo essersi dilungato sui casi di duplicazione, l'Attendolo procede a definire il significato di alcune espressioni, come «corona di stelle», che, sebbene imitata da San Giovanni, inerisce al significato della maternità e dell'incarnazione del verbo, che infuse in lei il lume, mentre il nome di Regina attiene a un attributo della Vergine. Gli attributi di figliolanza e maternità sono chiaramente in relazione con Cristo e con l'enumerazione di uno stato vitale e di misericordia, contrapposto a quello del peccato, simboleggiato nel nome di Eva. Tra le altre caratteristiche della Vergine, spicca il binomio *unica e sola*, in cui appaiono condensati i concetti di verginità e di maternità. La verginità è il mistero della maternità, e dunque del parto. L'argomento della maternità di Cristo appare molto sfruttata dai poeti all'interno delle loro favole, ma l'idea del parto di Cristo è, dunque, di un uomo sceso tra gli uomini per redimerli dal peccato, pur restando vergine, è certo solo argomento dei teologi, dei profeti, che hanno insistito sulla compresenza, nella Vergine, di coro e di anima, e dello stato angelico, secondo S. Geronimo e Gregorio Nazareno. Il termine di guerra, con cui il Petrarca designa lo stato di combattimento spirituale del poeta, è relativo alla lotta contro la fortuna e la morte, perché l'azione del poeta vive nello splendore della grazia e della redenzione. Pur nella bitembrazione delle stanze in termini oppositivi, uno stesso stato di vita e di beatitudine promana dall'elogio della Vergine e dall'immagine del combattimento

11 G.B. Attendolo, *L'unità della materia poetica*, Napoli, E. Ricciardi, 1724, p. 5.
12 Ivi, p. 10.

spirituale. Due immagini tipiche della tradizione letteraria, e cioè l'essere il poeta insieme navigante e pellegrino, tornano nella canzone ad esprimere la condizione dell'errore dello spirito, che è in balia del peccato e del male.

Nella seconda stanza l'espressione del v. 25 *Volgi al mio dubbio stato* si integra perfettamente con quella della quarta, *onde miei pregi ascolti* del v. 42, entro un rapporto di corrispondenza tra la Vergine e il peccatore. La duplicazione di materia e di parole è, dunque, una specie di abbondanza, e nella canzone in questione essa si riferisce alla parola Vergine e si chiama replica. In questo caso non è né viziosa, né artificio grammaticale o retorico, perché l'oggetto della lode è la Vergine. Una rigida sequenza di significati allusivi e simbolici determina il sottofondo elogiativo del componimento, in cui gli artifici retorici rispondono a un bisogno di sottolineatura dell'elemento laudativo e a una struttura contrastativa, che nelle forme tutte petrarchesche del dissidio, emblematica il ripiegamento interiore del poeta e il bisogno tutto umano della fede. Riferimenti dottrinali e scritturali imprecisano il dettato poetico, avvalorando il percorso iniziatico del poeta, che nell'artificiosità barocca della struttura contrastativa delle immagini, esprime un itinerario umano di fede. Gli elementi strutturali e la disposizione bitembre delle strofe rivestono la semplice funzione di una intellaiatura esteriore, nella quale si inserisce un dramma tutto interiore di perdizione e di salvezza, coerente, non solo con le procedure medievali dell'itinerario salvifico, ma anche con strutture retoriche di supporto di una formalizzazione contrastativa delle vicende dell'animo.

6. I temi e lo stile

A margine della varietà delle soluzioni bitembri e della duplicazione compare anche l'equalità, che si manifesta nell'iniziare sempre le stanze con «Vergine», e nel replicare questo nome nel nono verso. L'equalità è un principio di simmetria, che si combina con la duplicazione e con la replica. Entro la disposizione universale si coglie la contaminazione delle stanze, che non deve essere storica, ma poetica. A parte il discorso sulla lode, l'Attendolo si dilunga su quello della preghiera, nell'invocare la tranquillità dell'anima, nel desiderio di depurazione dell'intelletto, nella richiesta

della grazia di illuminazione. La perdita di I.aura si trasforma in gioia, se il poeta vede drizzati a buon fine i torti, e se, uscendo di procella, tende a sicuro porto, trasformando il proprio travaglio in letizia.

Tutta la speranza del poeta è nell'ottenere le lagrime della penitenza. Anche la preghiera di soccorso alla guerra del poeta, della prima stanza, prosegue nella lode della seconda a Dio, perché non solo salvi l'umanità dal peccato, ma consegua vittoria. La preghiera della nona stanza, *Scorgimi al miglior guado* (v. 129), affinché cioè la Vergine faccia da guida al poeta perché questi trovi il miglior guado per passare da questa ad altra vita, che è immagine che torna nel *Trionfo dell'Eternità*, presuppone la guida della Madonna nella sesta stanza, come stella di mare e «fidata guida» ad ogni fedel del nocchier» (v. 68). Il confronto con l'inno *Ave maris stella* non riporta a situazione esposta nella settima solo nell'ambito di una topica figurazione dell'animo sbattuto dalle procelle dell'avversa fortuna, ma anche nel quadro di un inno di lode, in cui l'idea della salvezza si ancora a un'immagine encomiastica di sicuri effetto e presa. Entro la differenza tra particolare e universale l'Attendolo considera sotto la giurisdizione del particolare gli altri procedimenti, come il comune, il traslato, l'extravagante, che rientrano nella configurazione barocca dello stile.

Come enunciato nel *Dell'unità della materia poetica*, se il particolare talvolta risulta dall'antitetico, il traslato si pone come una specie di metafora, mentre la stravaganza non è una forma di abbondanza semplice, ma di principio e fine tra loro discordi. Le forme del poetare rispecchiano, dunque, nell'Attendolo, modi privilegiati di complicazione stilistica, entro una varietà di codificazioni formale e di estenuazione poetica, che rifugge da elementi piani del discorso poetico. In questa varietà di soluzioni l'eccentricità tematica aderisce a modalità complesse di espressione lirica, cadenzanti il ritmo antifrasco del dualismo psicologico petrarchesco. Le lodi ineriscono alla bellezza della Vergine, alla maternità divina, come mezzo dell'incarnazione, alla santità, al ruolo di guida della Madonna nel mare procelloso della vita, all'umanità della sua condizione, particolareggiando, in tal senso, un messaggio universale, che procede dalle forme del mondo alla prima forma. Principio di grazia, modello di virtù, esempio di guida, la Madonna è il presupposto della fede, grazie al suo ruolo di intermediaria tra l'uomo e Dio, riconosciute anche da Dante. Più che la santità

assoluta, più che la completa essenza del divino, più che le modalità trascendenti di un itinerario salvifico, contava, per l'Attendolo, il percorso umano di un disegno provvidenziale, inerente alla grazia e al perdono. Le forme della predestinazione sono esautorate dalla conquista individuale della salvezza, frutto di un cammino personale di redenzione, che, più che contare sulla volontà divina dell'espiazione, del peccato, si fonda sulla volontà individuali di un itinerario iniziatico.

Modulata, così, su una conferma della fede e della grazia, nel ritmo assoluto della complicazione estetizzante e formale, il petrarchismo dell'Attendolo coniugava tanto istanze tematiche, quanto procedimenti stilistici, recuperati in margine alle leggi della varietà e della stilizzazione poetica. La coerenza del dettato poetico, in questa forma petrarchesca di approccio al Barocco, non risparmiava la profondità di un discorso eccentrico sulla fede, che, intendendo il peccato come negazione della grazia e della salvezza divine, lo risolveva, poi, in misura positiva di un percorso intimo di fede, coerente con le qualità sovranaturali della Vergine. La configurazione varia delle stanze e le leggi di simmetria esistenti tra di loro costituiscono la trama, non solo formale, ma anche esistenziale, di un procedimento autetico di salvezza e di costruzione spirituale. Non la conformità della trama allo stile, ma dell'lo stile alla trama, motivava la genuinità del messaggio poetico petrarchesco, non solo salvando la fisionomia del poeta teologo, ma autenticando quelle procedure tematiche di elevazione dello spirito a Dio, sul terreno dell'umanizzazione del peccato e della redenzione. L'artificio, così, serviva la naturalezza e la linearità della sublimazione religiosa dell'esperienza laica del Petrarca, riunendo, nella canzone alla Vergine e nell'interpretazione fornita di essa dall'Attendolo, tutte quelle qualità accessorie dello spirito del petrarchismo cinquecentesco, che diventavano punti di riferimento costanti dell'espressione del messaggio poetico. Il petrarchismo cinquecentesco, con le sue punte di complicazione artificiosa di taluni espedienti retorici, finiva, con l'Attendolo, di diventare un procedimento accessorio di estenuazione formale, per complicarsi di istanze umane ancorate alla fede. Quanto alla sincerità degli stessi itinerari spirituali dei poeti seicenteschi napoletani, molto c'è ancora da approfondire e da argomentare, ma certamente l'Attendolo costituì per loro, in quella complessa stagione di contaminazione del sacro e del profano, tra fine Cinquecento e primi de-

cenni del Seicento, il modello di un adattamento dello stile al contenuto. E che questa conformità di trama e di stile si fosse esperita proprio nel commento a una delle più significative canzoni petrarchesche, come *Virgine bella*, la dice lunga sulla serietà di un discorso critico accostato all'espressione del linguaggio poetico del più grande trecentista della poesia italiana. Ormai il Petrarca, auspice la mediazione bembiana e sannazariana, non era solo un modello esteriore di raffinamento del linguaggio e di elaborazione di strutture retoriche, quanto anche e soprattutto il poeta della modernità, capace di assecondare lo stile al contenuto, nell'attualità del suo messaggio umano, poetico ed esistenziale. Poeta dell'eterno dubbio, il Petrarca incarnava non solo la conflittualità di un'epoca dimidiata tra la carne e lo spirito, ma le istanze umane di una veridicità testimoniale, assunta a modello, non solo di una imitazione formale, ma dell'autenticazione spirituale di quella complessità psicologica, di cui si intride la civiltà del Barocco. La via petrarchesca al Marinismo diventa, con l'Attendolo, esplicitamente di consunzione morale, in un secolo in cui la corruzione del diletto sembrava per sempre avere minato le basi della utilità.

Dal tono concettoso della trama morale a quella gioiosa, e insieme drammatica, della produzione amorosa, la tessitura lessicale si articola, nel Petrarca dell'Attendolo, in una serie di antitesi, intimamente correlate tra di loro, che realizzano, non divagazioni fantastiche, ma una logica discorsiva coerente con lo sviluppo *in itinere* della trama. Si perviene così alla rimarcatura della funzione eternatrice della poesia, capace di redimere e salvare il poeta, nell'economia di una poetica a torto ritenuta unicamente astratta e artificiosa, ma che si impregna di una sentenziosità concettosa e di una forma unitaria di estrinsecazione del messaggio poetico. È d'altro modo lo stesso Attendolo a richiamare l'attenzione sul carattere poetico, più che istoriale, di un aggancio alla verità e alla serietà, ottenuto attraverso una distribuzione della materia, incanalata in strutture armoniose del discorso poetico.

7. Lo snodo culturale della Lezione dell'Attendolo

Lo snodo culturale rappresentato dal commento alla canzone petrarchesca *Virgine bella* dell'Attendolo illumina sul contesto celebrativo e di amplificazione della logica del prelievo, in cui la me-

diuzione tassiana dispone i vari elementi entro uno schema arguto e artificioso. Alle caratteristiche artificiose ed enfatiche del genere epico, e all'ambito scientifico-naturalistico in cui si inserisce la poesia pastorale napoletana entro la linea Rota-Capaccio si fa strada ormai, ai primi decenni del Seicento, nella poesia amorosa, un'operazione antitetica e metaforica, che non si discosta dai livelli più diffusi dell'esercizio petrarchesco. Tra l'altro l'angustia dello spazio riservato nella *Libra* alla sezione amorosa rispetto alla larga proliferazione di marittime e boscherecce dimostra il recupero di una tradizione diversa del petrarchismo, lungo la linea Sannazaro-Rota-Reggio-Capaccio, e almeno la trasposizione del tema amoroso dall'ambito rituale petrarchesco a un contesto marittimo e pastorale. Del *Canzoniere* petrarchesco rimangono la descrizione della vicenda di un travagliato rapporto amoroso, fino alla celebrazione della conversione in Dio, inserendo situazioni tipiche in un ambito di amplificazione e di enfaticizzazione. I due momenti della scrittura, come oratoria e come gioco, alludono alla campionatura essenzialmente dualistica del contesto lirico, filtrato dall'osservanza classicistica, da un lato, e da un'espressione retorico-artificiosa esasperata nella linea De Cupiti-Passero, che pure si esprime nella susunzione del poeta illuminato, come artefice di una poesia seria e tematicamente motivata.

L'Attendolo, con la sua accentuazione del carattere aristocratico della scrittura poetica, dispone il petrarchismo nelle linee della pluralità e dell'accumulazione, uniformando l'itinerario umano a moduli di una prevaricazione degli elementi formali, enfatizzando il petrarchismo nella misura dell'accelerazione dinamica dei suoi connotati stilistici. La composcorza classica cede alle soluzioni artificiose di una dialettica espressiva fondata sulla ripresa, sulla replica, sull'elencazione multipla e sulla variazione aggettivale del modulo della ripetizione, avanzando il petrarchismo nelle forme dualistiche, ora della contrapposizione, ora della replica. Certo l'orditura arguta delle soluzioni stilistiche esaltate dall'Attendolo nel Petrarca passò per il travestimento religioso dell'originario rapporto petrarchesco, che alla celebrazione delle qualità e delle virtù della Madona aveva sostituito quella del martirio, come fonte di gioia e di soavità. Non è un caso che l'eccitazione religiosa, nelle forme contrite del ripiegamento interiore, o in quelle dinamiche dell'esemplarità religiosa, abbia costituito la trama su cui articolare i richiami scritturali e i rinvii alla teologia, enfatic-

zando l'itinerario petrarchesco in una logica stilistica di sicura elaborazione retorica.

Ma proprio perché applicato a un testo di ispirazione religiosa, quale *Vergine bella*, il procedimento retorico sfugge a una diffrazione della stessa retorica della poesia, per incardinarsi su un percorso spaziale e di sicura efficacia enunciativa e concettuale. Perciò, al di là della radicalizzazione estremistica del petrarchismo in una moda stilistica centrata sul gioco della metafora, dell'allitterazione e del concettismo, l'adeguamento della forma al contenuto nell'interpretazione di *Vergine bella* suscitava reazioni complesse nel rapporto contenuto-forma, in margine alla configurazione del petrarchismo come anticamera del marinismo. L'itinerario marinario, che dal poema di guerra doveva portare al poema di pace, pur entro una susunzione tragica della trama mitologica, era quello o che trasformava il percorso sacro in gioia del martirio, o che suscitava reazioni di pace dopo un lungo travaglio, e che nel porre Maria come una anti-Eva ribaltava gli elementi del peccato nella felicità dell'encomio, tradotta nelle immagini della luce e del sole. L'afflizione cui conduce lo sterminato piacere, si tramuta nella gioia dell'encomio, in cui alla rappresentazione virgiliana dell'Averno e a quella Claudiana di Giove che lamenta l'incapacità dell'uomo di raggiungere la perfezione, fa da contrappunto il rapporto Eva/Maria, già trattato dal Sannazaro nel *De partu virginis* e ricorrente nella letteratura patristica. L'amore mondano, lascivo e corrotto, cede il passo a quello celeste nella verità della redenzione e della salvezza, e se intarsi della mitologia boschereccia e classica erano congiunti con tematiche sacre nella tradizione napoletana religiosa di fine Cinquecento e dei primi del Seicento, ora una letteratura patristica e scritturale sosteneva l'impianto esegetico di *Vergine bella*, prodotto estremo della condanna dell'amore profano, ribaltato nell'encomio di quello spirituale, non più attraverso le forme classicheggianti e sannazariane del rilievo del mito, ma in quelle concettiste di un'argomentazione arguta, che esemplificava la soluzione binaria e tutta seicentesca del contrasto tra amore sacro e amore profano. L'amore profano non era più una soluzione classicistica di rilievo di procedure mitizzanti, coerenti con la poetica della natura del paesaggio, del mito dell'età dell'oro, ma si proiettava in un percorso iniziatico, che riproponeva il Petrarca, e non più il Sannazaro, come modello anfrastico della scepsti corpo-anima e del procedimento di liberazione dal peccato.

Era la tradizione, piuttosto, del *planctus Mariae*, e non la visione rasserrenante della natura, partecipe del mistero della nascita di Cristo a sostenere l'impianto esegetico dell'Attendolo, considerato che

L'ampio sviluppo del tema di Maria correduttrice e l'accentuazione dell'*imitatio Mariae* furono la risposta della reazione cattolica, tra secondo Cinquecento e primo Seicento, all'affermazione luterana del primato cristocentrico, che comportava il rifiuto della mediazione di Maria e il divieto di invocare la Vergine come avvocata¹³.

Tra *imitatio Mariae* e galleria dei peccatori penitenti la devozione mariana, che nella seconda metà del Cinquecento era andata troppo oltre le Sacre Scritture, ritornò, con l'Attendolo, a un indiscutibile rigore teologico, pur nel profilo dell'accentuazione retorica del formalismo petrarchesco. Gli è che sotto l'insegna del Petrarca le due Veneri, quella celeste e quella terrena, andando oltre lo schema platonico-ficiniano, divennero simbolo della bipolarità corpo spirito, carne-anima, male-bene, profano e sacro, entro una dialettica, che nel *Discorso del Signor Girolamo Presti intorno all'onestà della poesia*, premesso alle *Lagrime di Maria Vergine* del Campeggi sarebbe stata così interpretata:

La sublimità dello stile, la nobiltà dei concetti e la tenerezza degli affetti, che gl'ingegni curiosi trovarono che la croce non è incompatibile col lauro: fra le spine del Crocifisso troveranno i fiori delle Muse e fra l'amarezza della Passione troveranno la dolcezza della poesia.

13 P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 97-98.