

D'Andrea, Giuseppe Valletta, Serafino Biscardi, Nicolò Carovita, Gregorio Caloprese interagisce con un petrarchismo naturalistico (e dunque aperto a implicazioni razionanti) e insieme personale, come nella poesia di Basilio Giannelli.

In questa parabola del petrarchismo il Quondam ha individuato:

una fase di più regolare elaborazione petrarchistica, esteriormente e ideologicamente giustificata (la linea Bura-gna-Caloprese), [...] fino all'accoglimento di una lirica arcaica di marca crecimbeniana¹.

La perdita di eccentricità teorico-ideologica nel profilo dell'ambiente prearadico napoletano è documentato anche dalle *Lettere a Sebastiano Paoli in difesa di L. A. Muratori dell'Armenta*, pubblicate a Napoli nel 1715, che alla difesa dei valori della cultura meridionale accompagnava un senso di smarrimento rispetto alle coordinate ideologiche di certa rimeria sperimentale, erede della tradizione scientifica meridionale. Gli è che la continuità del petrarchismo, nella sua esasperazione marinistica o nel paludamento stilistico-argomentativo, implicava momenti di attrito, e insieme di convergenza, con certe teorizzazioni investiganti, proprio per la difficoltà dell'identificazione di tale corrente poetico-filosofica con la cultura scientifica meridionale. Certo l'accusa di «dis-similitudine, oscurità e sconvenevolezza», mossa dal Cicinelli alla lirica contemporanea, costituiva l'espressione di una maniera classicistica di intendere la poesia, avente per oggetto, non tanto la concretezza sperimentale, quanto la soavità di una dizione mae-stosa.

La condizione polivalente del petrarchismo, lungi dal proporsi come irrigidimento di scuola, vantava comunque poliedriche sfaccettature di un utilizzo pratico e di una formalizzazione espressiva assai spesso coerente con le scelte tematiche. La sua parabola si allineò a un gusto prearadico, talvolta indipendente dalle consonanze ideologiche ed esistenziali, per atteggiarsi come semplice recupero formale nel quadro di una cultura rivolta al ve-

ro, e dunque all'effusione lirica di sentimenti autentici. Il petrarchismo, cioè, al di là delle posizioni cruscanti dell'Armenta, divenne così oggetto di critica disanima da parte del Capasso nelle sue *Affaccate contro li petrarchisti*, entro l'uso del dialetto come alternativa alle proposte lessicali e formali classicheggianti.

Le aralogie e le consonanze formali e stilistiche attivarono strategie di poesia coerenti con una sperimentazione lessicale assai spesso indipendente da un quadro ideologico di riferimento. I conflitti ideali non si ripercossero su una strumentazione formale della poesia fondata sull'imitazione di un modello, il Petrarca appunto, oggetto di attenzione poetica e di sudditanza mimetica. Ma se il petrarchismo della fine del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento si era consumato all'interno di una congruenza col sacro, l'imitazione del trecentista si andò smarrendo, nella seconda metà del secolo, nei rivoli di un confronto con la poesia moderna e marinistica, e di un allineamento alle ragioni ideologiche di un principio mimetico. Avvenne così che la lirica arcadica crecimbeniana si andò configurando, non solo come alternativa alla condizione barocca, ma come elemento diacronico di un sentimentalismo ingentilito nelle forme preziose di certa leggendaria naturalistica e pastorale, recuperando tanto la forma sonetto, quanto la proposta alternativa della linea barocca ad una argomentazione di tipo morale ed esistenziale.

2. Un nuovo petrarchismo

L'originalità e l'eccentricità dello sviluppo della poesia marinistica rappresentarono, nella seconda metà del Seicento a Napoli, un quadro imprescindibile di riferimento anche per i detrattori della lirica contemporanea, come il Cicinelli della *Censura del poeare moderno*, pubblicata nel 1672. L'impianto locutorio della poesia moderna, fondata sul piacere e sul diletto, da conseguire attraverso l'uso di artifici retorici, divenne oggetto, da parte del Cicinelli, di una riprensione di tipo moralistico, razionalista e classicista, nella ferma convinzione della necessità di una riforma del tessuto poetico, ma senza oltranzismi e deviazioni in senso ornamentale. Se nel primo Seicento la forma sonetto aveva garantito la mediazione del petrarchismo nei modi del contenuto pescatorio e pastorale, le istanze di novità presenti nella lirica si erano riversate,

¹ A. Quondam, *Del Barocco all'Arcadia*, in AA. VV., *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia ed Napoli, 1970, vol. VI, t. II, p. 881.

nel secondo Seicento, sull'uso incondizionato di tale istituto metrico, nei modi dell'affrancamento dalla tradizione e di una sua innovazione. L'applicazione del sonetto a una materia grave e sentenziosa, dopo l'ascrizione dantesca di tale istituto metrico alla materia umile, datava, per il Meninni del *Ritratto del sonetto e della canzone*, di cinque anni più tardi rispetto all'opera del Cicinelli, dal Tasso, contro la commissione di gravità ed arguzia. Gli era che l'intento del Meninni fu quello di salvaguardare gli esiti novatori della poesia contemporanea, e dunque in primo luogo l'uso delle arguzie e delle acutezze, nel quadro, non di uno sperimentalismo moderno, ma di una enfaticizzazione della *gravitas* e della sublimità dei concetti. Da qui deriva l'apprezzamento del Meninni per un'opera come la *Censura del poeta moderno*, che, scritta per denunciare i plagi della produzione lirica del Battista, fu intesa come un'investimento della tradizione poetica antica in contrasto con gli eccessi della poesia contemporanea. Alla componente amorosa della lirica petrarchesca fu preferito il contenuto morale, encimistico e sacro della poesia contemporanea. Ciò che veniva messo in discussione non era solo l'uso gratuito dell'artificio poetico la tradizione lirica, come quella petrarchesca, troppo avvinta in problematiche amorose. Insomma se il dissidio petrarchesco era indicato, nella prima metà del Seicento, nella ripresa del dualismo corpo-anima, non solo entro il tessuto sacro della produzione devozionale, quanto anche all'interno della deviazione pastorale e peccataria della lirica tradizionale, piegata a tematiche mitizzanti, esso, nella seconda metà del Seicento e in questi teorici fu valorizzato nell'ambito dell'abbandono delle tematiche amorose, e la valorizzazione, coerente con il clima investigante, della verità encimistica e morale. Non si trattava, insomma, solo di una interpretazione diversa del petrarchismo, ma di una sua ripresa all'incanto a una teorizzazione moderna, che prescindeva dalle istanze tanto pagane quanto religiose della forma stessa del conflitto petrarchesco. Le componenti platonico-agostiniane della lirica petrarchesca, con i loro corollari dell'"ascensio" dell'anima e della "meditatio mortis", si innestavano, nella seconda metà del Seicento, su un petrarchismo di ripporto, non suggerito da una consonanza psicologica con la trama del *Canzoniere*, ma da una interpretazione nuova dei suoi contenuti, nel senso dell'ammodernamento della tradizione.

Gli è che la conflittualità psicologica del modello petrarchesco risultava superata nell'ottica di una personalizzazione di drammi esistenziali, come quello dell'Acciano, tanto nuovi quanto aperti a soluzioni alternative del dissidio vita-morte, terra-cielo, effimero ed eterno. Se la polemica con la tradizione aveva fatto slittare, nella prima metà del Seicento, l'interesse per la poesia del Petrarca, in direzione sacra o mitico-pastorale, la mediazione del petrarchismo, nella seconda metà del Seicento, non comportò un rifiuto del marinismo, ma una sua regolamentazione, all'interno di una sentenziosità morale, comunque garantita dall'ufficio catartico della poesia. Accolto entro una sudditanza psicologica nei confronti della modernità, la tradizione non era rivendicata nell'ambito della salvaguardia e di una reinterpretazione dell'antico, ma di un ammodernamento della lirica, chiamata ora a conciliare il vecchio con il nuovo, perché mutato era il quadro di riferimento della poesia contemporanea, aperta a nuove soluzioni di contenuto e di forma, ma soprattutto ripostulata nel senso dell'innovazione, e non di un mai sopito rapporto con la tradizione. Per cui se si può convenire con il Raimondi, per il quale il petrarchismo fu l'anticamera del marinismo, si dovrà altresì riconoscere che il marinismo rappresentò l'elemento, non di diffrazione, ma di sollecitazione di un nuovo modo di intendere e di giudicare la tradizione. La parabola esistenziale costituiva, per questi persecutori del petrarchismo, la formula di incontro con una concezione comune: quella drammatica della poesia, che sposava il dolore in cui terminava il piacere mariniano. Sul fronte opposto dell'incidenza arcadica della poesia del secondo Seicento, il languore naturalistico di certo paesaggio petrarchesco attestava l'intonazione leggiadra del petrarchismo, volto a effetti di suavità argomentativa.

3. Lo sviluppo della poetica petrarchistica

Entro la misura del meraviglioso e dell'artificio del Peregrini del *Delle acutezze*, l'arguzia veniva esaltata dal Meninni in funzione del travestimento del contenuto, e dunque in margine a una sentenziosità argomentativa. Eppure il Peregrini aveva intravisto la possibilità di una congiunzione del "mirabile" con il "grave", e dunque del fine persuasivo col diletto, non considerato nella sua assoluta purezza, ma nell'espressione di un epitetare sentenzioso.

Ascrivibili anzi al puro, le acutezze del Peregrini sono di carattere sia serio che di gioco, mentre di altra natura sono le acutezze marine.

Coerentemente con certa poetica della meraviglia, e non con l'uso sentenzioso della parola, il Peregrini aveva definito la novità oggetto di riso, quasi che il discriminare tra l'innovazione e la tradizione comportasse una demarcazione tra l'utile e il dilettevole inversamente proporzionale rispetto alla conciliazione della "gravitas" della tradizione con la "dulcedo" della poetica della meraviglia. Gli è, infatti, che in fase di determinazione di una nuova poetica, la "dulcedo" appariva come l'elemento davvero innovatore della poesia seicentesca ancor prima che essa, nella seconda metà del secolo, venisse a patti con l'argomentazione seria e sentenziosa della nuova cultura investigante. L'innovazione poetica, insomma, giocava le sue carte con la versatilità oratoria e retorica della *locutio*, ancor prima che il Meninini concentrasse, nel suo *Ritratto*, l'attenzione proprio sulla eloquenza. La possibilità di un incontro tra arte del dire e arte del persuadere rientrava nella classica formula del *giovare diletando*, come momento di incontro della poetica del *movere* e del *docere* con quella del *delectare*. Ci troviamo, ormai, col Meninini, in una fase di sviluppo del discorso retorico, che mossasi, nel primo Seicento, sulle orme della definizione di una nuova poetica, dovette poi, nella seconda metà del secolo, uniformarsi ai nuovi dettami della cultura investigante, entro una nuova fase di sperimentalismo oratorio. La rinuncia alla novità, nel Cicinelli, in favore dell'imitazione degli antichi non poteva prescindere, nel Meninini, dal riconoscimento inverso dell'innovazione sentenziosa, perché l'imitazione appariva più cogente se fusa con l'arte dell'*inventio*.

È così, dunque, che al classicismo petrarchista del Cicinelli, mediato in clima prearadico da una ritrattazione della poetica moderna, si venne sostituendo, con il Meninini, un antipetrarchismo limitato all'elemento linguistico e lessicale, ma non legato alla purezza e alla verità dell'argomentazione. Il marinismo, insomma, non era passato invano nell'evoluzione di una poetica, che dalla postulazione in termini diversi del petrarchismo giocò le sue carte di recupero della serietà argomentativa del modello, in uno con una semplificazione tutta classicista, e in particolare modo cerimoniana e quintiliana, della parabola dell'arte del dire.

Da appannaggio del sacro e da regolamentazione dell'artificio

retorico il petrarchismo divenne salvaguardia dei contenuti e misura di un epitetare sentenzioso, erigendosi a sistema di decantazione degli attributi sia religiosi che morali dell'esercizio poetico. Con i crisi dell'autorevolezza della tradizione la nuova lirica si era venuta complicando di una serietà argomentativa, passibile anche di incursioni nell'altro registro della rimeria primo-seicentesca, quello cioè mitico-pastorale e naturalistico-pescatorio. In altri termini se il motivo paesaggistico rimpiazzava l'ispirazione mitico-pastorale di tanta rimeria primo-seicentesca, esso conservava comunque la naturalezza del modello più lontano petrarchesco. Il piacere che termina in doglia costituisce il succo di un modo nuovo di intendere la poesia, ancorato alla meraviglia, ma mai dimentico degli sviluppi anche tragici dell'*inventio* e della fantasia poetica. Perciò riassumere i vari filoni di poesia seicentesca equivale all'ammettere incursioni in un modo comune tradizionale di fare poesia, legato alla *gravitas* del meraviglioso e alla sentenziosità del libero fantasticare.

L'attribuzione ad opera del Tassoni, nei *Pensieri diversi*, alla poesia rappresentativa di una nuova forma di espressione, la pastorale, collocata accanto alla tragica e alla comica, non impedisce al Meninini di sentenziare, alla fine del II capitolo del suo *Ritratto del sonetto*, «che nel poeta concorre la natura e l'arte». La fusione di questi elementi, dunque, genera la piacevolezza del sonetto, istituto metrico né troppo breve, né troppo lungo, e soggetto, come voleva l'Attendolo dell'*Unità della materia poetica*, a una forma unitaria di sentenziosità e di crisi poetici. Anzi, parafrasando sia Cicero che Aristotele, gli attribuiti per una perfetta riuscita del sonetto sono, al pari di quanto aveva sostenuto il Peregrini, la purezza e la chiarezza, sinonimi nello stesso autore di serietà. Ma anche «le metafore, i traslati e l'altre figure adornano, e non oscurano il dire, e siano proporzionate con la materia, o sublime, o umile o mezzana». La particolarità del sonetto deriva, quindi, dall'armonia della struttura e del fraseggio poetico, oltre che dalla sua capacità di adeguarsi al nuovo, attraverso l'impiego di moderne figure retoriche. La salvaguardia della modernità entro l'impiego di una

2 F. Meninini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, vol. I, p. 13.

3 Ivi, p. 32.

materia sublime si rifaceva all'utilizzazione che del sonetto aveva compiuto il Tasso, che aveva esteso tale istituto metrico alla materia encomiastico-celebrativa e sacra, oltre che a quelle normalmente e tradizionalmente sentimentali.

A suffragare la gravità del diletto il Meninini ricorse all'esempio del Marino, così diverso nelle materie amoroze, in quelle marittime e boscherecce, in quelle eroiche e lugubri, da paragonare al Virgilio delle *Egloghe*, della *Bucolica*, dell'*Eneide*, nell'osservare «la formula umile, temperata e sublime»⁴. Se, dunque, il sacro e il morale erano garanzia di sublimità della poesia, il distacco, in molta poesia seicentesca meridionale, dall'argomento amoroso suonava come forma sentenziosa di un'argomentazione seria, entro un rapporto Petrarca-Marino proporzionale alla casistica dell'antico e del moderno.

La lirica, insomma, secondo quanto già realizzato dal Tasso, sempre più diventava appannaggio della poesia eroica, misurandosi con una materia grave e con un epitettare sentenzioso. La medesima poesia, parafrasando lo Sgigliani⁵, rischiava «di perdersi»⁶ nel confronto con l'antica e con la tradizione, della quale il Meninini traccia un adeguato profilo. Dietro l'esempio del Tansillo, del Costanzo e del Tasso, la lirica moderna, con il Macedonio, l'Attendolo, Camillo Pellegrini e Benedetto dell'Uva, Capaccio, Orsatto Giustiniano e Celio Magno, veneziani, Gaspare Murtola, genovese, aveva inaugurato una nuova maniera di poetare, prelude alla genialità del Marino. Quest'ultimo, contravvenendo all'opinione comune che voleva la lirica appannaggio dell'epica poesia, era riuscito «molto florido e vago»⁷ nei componimenti poetici, attributi che non si addicevano alla materia di strage e alla gravità che si rinviene nel poema eroico. Perciò, se l'ambito tematico del petrarchismo, da un lato, andava riportato ad una matrice ideologica di impianto filosofico-naturalistico, quello concettoso del marinismo si inquadrava più propriamente nell'ambito di un'esteriore complicazione estetizzante. Alla sublimità della materia sacra si univano la «vaghezza e la chiarezza»⁸ delle *Rime spirituali* di Arcan-

gelo Spina. L'impianto erudito della poesia contemporanea si vince dalla stessa dichiarazione di poetica del Meninini:

Gli antichi si avvalsero nei loro componimenti della filosofia di Platone, più che dell'erudizioni o storiche o favolose, ma dal tempo di Giovan Battista Marino gli scrittori più s'affaticavano nell'arguzia tratte dall'erudizioni che in materie astratte e speculative.⁹

Era in nuce, in questa dichiarazione, il contrasto tra retorica e filosofia, addove la speculazione astratta si rivela come altro rispetto all'erudizione, e dunque rispetto all'impianto retorico della poesia. Sinorismo non d'astrattezza, l'artificio si poneva come un espediente puramente retorico di abbellimento del componimento, non dovendosi confondere, come aveva recitato lo stesso Marino, col furto. Che anzi era l'opposto programma di non servanza crucante a sollecitare una dimensione di purismo classicheggiante, e perciò toscaneggiante. Il furto, anzi, tollerato per la poesia epica che ha una estensione lunga, non veniva ammesso per il sonetto, suscitando, in quest'ultimo caso, più biasimo che lode.

Analogamente al Marino anche il Meninini fa una distinzione tra l'imitazione e il furto, ammettendo la prima un margine anche di libertà e di autonomia del poeta. Oscillando tra imitazione e invenzione, tra procedimento mimetico e furore poetico, la poetica del Meninini attesta una nuova pratica di petrarchismo, non modellata interamente sulla fonte, ma aperta a nuove soluzioni imitative, rispettose del decoro dei componimenti lirici. Per queste ragioni il *Ritratto* segue un momento di assestamento della poetica marinistica, non rifiutata in blocco, ma piegata a una nuova sintesi con l'antico, nel panorama variegato dell'estenuazione lirica dei modelli e delle sollecitazioni autonome della poesia. In quanto ammesso entro «una solida coerenza interna, che ha il suo punto di forza ideologica in una indicazione generale di metodo»¹⁰, il petrarchismo della cultura napoletana barocca veniva assestando un duro colpo al principio classicista di imitazione, autorizzato nel rispetto di una formulazione ideologica dei testi, ma non nella piena conformità dei testi al modello trecentesco.

4 Ivi, p. 45.

5 T. Sgigliani, *Lettere*, Roma, Manelli, 1651, p. 118.

6 E. Meninini, *Il ritratto cit.*, p. 45.

7 Ivi, p. 77.

8 Ivi, p. 78.

9 Ivi, p. 157.

10 A. Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 844.

4. *Meninni e l'evoluzione del marinismo*

L'impianto lirico del *Ritratto* del Meninni si pone sulla scia della riprovazione stiglianese della poesia contemporanea, e soprattutto dell'*Adone*. Giustamente la Carminati sottolinea che tale presa di posizione nei confronti della lirica moderna stupisce in un autore come il Meninni, convinto difensore del Marino¹¹, ma si giustifica entro la piega sempre più astratta presa dalla poesia del tempo attraverso l'uso incondizionato dell'arguzia, come ad esempio nella poesia del Battista. Il quadro storico di riferimento comportava un uso incondizionato della metafora e dei traslati, ma nei termini di un equilibrio, e non di una esasperazione degli artifici retorici dei moderni. Gli è che la storia del marinismo, dalle prime timide manifestazioni, si era venuta sempre più perfezionando in forme autunnaturalistiche, e poiché la mimesi comportava un uso scaltrito delle figure retoriche, essa doveva procedere di pari passo con il furore poetico, cioè con quella predisposizione del poeta a innovare inventando.

La rigida casistica operata dal Meninni delle figure retoriche andava estesa alla poesia contemporanea, ma non entro una schematizzazione del messaggio lirico, bensì all'interno di una libera fruizione degli artifici retorici, chiamati a esprimere la "gravitas" del messaggio poetico. In questo quadro di mescolamento di cultura passatista e moderna, la Carminati giustamente individua somiglianze con l'*Historia della vulgar poesia* del Crescimbeni, dalla quale, però, il *Ritratto* si allontana per un giudizio più positivo sul marinismo. Gli è che ormai il ragionamento teorico poggiava sul riconoscimento dello sviluppo e della evoluzione della poesia contemporanea, artefatta quanto bastava per incoraggiare disamine equilibrate o esplicite riprovazioni.

La separazione della linea petrarchesca da quella casiana non era relativa solo alla distinzione tra una prima e una seconda maniera, ma all'intuizione teorica della posizione del Marino tra i classici da imitare, ancor prima che l'autore napoletano divenisse oggetto di una campionario poetica, nel senso della attribuzione alla sua poesia di caratteri normativi. La collocazione dell'opera del Crescimbeni in pieno clima arcadico illumina su una forma di poetica che saldava strettamente la seconda maniera casiana alla lirica Schettino-Buragna, diversamente dal Meninni, che si limitava a una riprovazione del concettismo battistiano. Più che propositi-

vo, il petrarchismo neomariniano risultava demolitore del presente, anche se veniva inquadrandosi in un procedimento imitativo di un modello da seguire.

Più militante che argomentativa, la critica del Meninni si appuntava sulla riprovazione dei contemporanei, in singolare simbiosi con lo Stigliani, di cui però non condivideva la presa di posizione nei confronti del marinismo. La varietà di soluzioni e di intonazione della poesia del Marino, «sacro nelle cose sacre, profano nelle profane, e grande nelle cose grandi»¹² non ineriva solo a una casistica straordinariamente eterogenea, ma mostrava il vero volto di una poesia stranamente versatile, e perciò stesso capace di influire sugli aspetti più diversificati della poesia contemporanea. La "gravitas" e l'altezza dell'istituto metrico del sonetto non erano posti in discussione dal Meninni, che comunque saldava la nuova maniera della poesia contemporanea alle soluzioni meno arcate del modello. Tra deviazioni e cusesi, ritrazioni e verifiche si mosse così la poesia meridionale del secondo Seicento, che proprio con l'Autale e con il Lubrano, sul finire del secolo, concluse la sua parabola di eterna fluttuazione tra marinismo e petrarchismo.

La stessa esasperazione dei contrasti, nell'amplificazione dell'antitesi, era un retaggio petrarchesco, dal momento che:

il capitolo delle pluralità e della correlazione non si riduce solo a un episodio della retorica, ma coinvolge l'intera struttura del petrarchismo e la sua dinamica evolutiva di sistema¹³.

La parabola dell'imitazione toccava, col Meninni, elementi della "gravitas" mariniana, rinvigorita nel contatto con una poesia concettosa. Si intende, così, che le proposte argomentative del Meninni poggiavano su una lettura storicistica della poesia, considerata nella sua evoluzione rispetto al Petrarca, entro la sintesi dello sperimentalismo nato dalla rivisitazione della poesia petrarchesca con le sollecitazioni moderne del concettismo, perché ogni

11 E. Meninni, "Introduzione" a *Il ritratto* cit., p. XXXVIII

12 E. Meninni, *Il ritratto*, cit., p. 74

13 E. Rainondi, "Il petrarchismo nell'Italia meridionale", in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 287.

esperienza non era trascorsa invano e aveva incoraggiato procedure di coesione. In tale contesto non suscita meraviglia il fatto che il Meninini non indicasse i nomi del Buragna e dello Schettino, anticipatori dell'esperienza arcadica, e come tali troppo lontani dall'incontro dell'antico con il moderno.

La posizione del Meninini si segnala, perciò, per il suo equilibrio di vedute, senza tralasciare, comunque, i risultati e le conquiste della poesia contemporanea, che, nel fare i conti con quella passata, riproponeva l'andamento albanente della poesia moderna contemporanea.

5. La nuova normatività

Ragionare sulla posizione equilibrata del Meninini vuol dire riconoscere all'argomentazione teorica meridionale una patente di nobilitazione, nelle forme di un classicismo moderato e al passo coi tempi presenti, non solo agli istituti metrici più obsoleti, e cioè il sonetto e la canzone, ma anche a quegli autori contemporanei, maggiormente invischiati nella poetica casana e tansiliana. Il presupposto di tale nobilitazione, ed è questo l'argomento più interessante, non era perciò da rintracciare nella maniera dell'imitazione, ma nella capacità dell'invenzione, platonicamente accostata al furore poetico. In questo contesto si comprende l'originalità di un testo come il *Ritratto*, apparentemente avulso dal canone del classicismo, e profondamente invischiato, invece, nel culto della tradizione.

A questi risultati di innovazione nella tradizione era affidato il ragionamento sulla poetica, se si tiene anche conto della formula del Battistini sul Marino, riassunta nell'espressione «normatività della trasgressione». In tale contesto si comprende anche perché le punte più avanzate nella riforma poetica investigante, e cioè Buragna e Schettino, interagissero con un modo di poetare, che era diventato maniera, come si può cogliere soprattutto dalla prima parte del *Canzoniere* schettiniano, più aperto a influssi concettisti. Siamo, come si può notare, in presenza di un'articolazione del petrarchismo, che al classicismo dei modelli passati sostituiva quello della rimeria contemporanea, e che dunque si presentava storicamente più aperto a soluzioni di modernità.

L'archetipo del comparare, insomma, secondo una linea che,

muovendo dal Castelvetro giungeva sino al Tesuro, risultava improponibile al di fuori del perfezionamento scitentesco dell'arguzia, che era il debito più considerevole nei confronti della poesia dei moderni. Si trattava, come acutamente ha sottolineato il Guagnella, di un modo di porsi nei confronti dell'antico, «in cui l'invenzione è inseparabile dalla *tesaurizzazione*, producendo una prosa ordita di antico e di moderno, dal fascino ibrido»¹⁴.

Paradossalmente, cioè, il riconoscimento della contemporaneità non puntava su una ritrattazione del marinismo, come nella poesia investigante dello Schettino e del Buragna, ma su una re-argomentazione del nuovo, come processo di ammodernamento delle strutture canoniche e bere istituzionalizzate del sonetto e della canzone. Gli istituti metrici tradizionali non erano più messi in discussione dalla formalizzazione anche dei capricci e dei madrigali, ma erano supportati da una autenticità poetica, in linea con l'antico, ma pure abbeverato alla modernità. Il senso di tale operazione si riassume nella riprovaione degli eccessi e nella difesa di una struttura equilibrata, complici il più vieto classicismo e gli ammodernamenti della lirica contemporanea. Era, insomma, quella del Meninini una posizione mediana di teorizzazione poetica, suffragata dal successo della poesia contemporanea, che pure rischiava di perdersi, e dall'esemplarità della poesia degli antichi, troppo lontani nel tempo per diventare l'unico modello di riferimento. Sulle orme della riforma di tutta l'episteme classico-rinascimentale era nato un nuovo modo di intendere la poesia, a metà strada tra l'antico e il moderno, e dunque passibile di una rinfodazione dei canoni estetici e degli stessi principi narrativi.

Gli attributi di sublimità e di gravità ormai erano venuti surclassando, nel corso del secolo XVII, gli epiteti relativi alla *dulcedo* e alla *delectatio*, entro un dibattito critico sempre più informato a toni celebrativi di copiosa e corposa enfattizzazione epica. Se il principio di imitazione garantiva una certa sostenutezza ai componimenti, i fini della meraviglia e della stupefazione arguiva valevano a garantire patente di nobilitazione poetica ai testi, e soprattutto a un istituto metrico come il sonetto, a metà strada, già dalla seconda metà del Cinquecento, tra il genere eroico e quello li-

14 P. Guagnella, *Un artefice e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003, p. 43.

rico. Riacciacciandoci a una tradizione tardo-cinquecentesca, il problema del sonetto restava ancora, come lo era stato per Lucilio Martincighi alla fine del Cinquecento, quello di identificarlo con la lirica poesia o con l'eroica, relativa ad Eroi e Dei¹⁵. Considerato pertinente a uno «stile non mezzano», ma che «s'avvicina presso all'eroico», il nuovo gusto del poeta non poteva prescindere dall'esempio tassiano, nel plasmare ogni elemento imitativo nell'eccezionalità dei riferimenti e della trama. Ormai era nato un nuovo modo di intendere l'arte, come prodromo estremo della maniera eloquente tassiana e largamente partecipe delle istanze di stupore dello stesso marinismo. Così circoscritte, le aree del classicismo e del marinismo recuperavano istanze tardo-cinquecentesche e movenze moderne, senza declassare alcun modello, ma anzi atteggiando le nuove conquiste della poesia nel solco della tradizione e di una continuità di un aricolato percorso lirico-epico. Dal genere lirico a quello epico la poesia seiccentista napoletana era venuta accreditando le influenze tanto del Petrarca, quanto del Tasso, entro una imitazione, comunque, per accrescimento, che lasciava ampi margini di creatività al poeta, pur nel solco della tradizione. Ma l'imitazione restava, comunque, subordinata agli effetti di evasione o di storicizzazione della lirica contemporanea, scandendo le tappe di un itinerario imitativo coerente con la modernizzazione dei testi poetici.

15 L. Marininighi, *Lettera apologetica sopra il sonetto*, Brescia, P. Turini, 1594, p. 53.

Capitolo XII

L'ARTE DEL BEN MORIRE DI TOMMASO COSTO E IL PENSIER DELLA MORTE DI BENEDETTO DELL'UIA

1. Un altro aspetto della religione

Avvalorato da una tendenza classicistica e insieme entro un processo di enfaticizzazione del Barocco tra la fine del '500 e il '600, il dissidio tra il bene e il male autenticava, nei modi della costruzione binembre dei componimenti, la dicotomia tra la tensione celeste al ripristino di una mitica età dell'oro e le forme di deviazione verso il peccato. Il quadro storico che fa da sfondo alla poesia religiosa napoletana è quello di un desolato scenario infernale, contrapposto al richiamo dell'Eden dantesco e petrarchesco, non senza che la mediazione tassiana avesse inciso sul profilo dicotomico del conflitto interiore ed esteriore. Ma la dimensione della guerra e quella della preghiera, tra le forze avverse al trionfo del bene e l'opposta fiducia nella salvezza dell'uomo e di un intero popolo, quello cristiano in lotta con il musulmano, animava una poesia insieme oggettiva e soggettiva, improntata al tema del sacro. Da vicenda essenzialmente interiore, il dissidio dell'anima si era, col Tasso, oggettivato nella storicizzazione della dialettica bene-male alla quale non era rimata estranea anche l'eco di quella battaglia di Lepanto del 1573, tanto celebrata nella letteratura napoletana. Se il modello tassiano riferiva l'oggettività della materia alla veridicità della storia e della religione, e dunque a un preciso dettame di poetica, lo scontro vizio-virtù si attualizzava, nei testi dedicati alla battaglia di Lepanto, in una recente dimensione elogiativa della cristianità cui ardeva il Paradiso, contro il tono disacriorio dei pagani, e dunque dei maomettani. La battaglia di Lepanto, e dunque l'esaltazione di figure come Giovanni d'Au-