

un punto di vista dottrinale, compromesso con una tradizione profana.

L'intreccio delle tendenze si rivela, ad esempio, nella campionatura concettosa del sonetto dell'*Austria* di Ferrante Carafa, dedicato al predicatore veneziano Gabriele Fiamma, in cui il bisticcio lessicale *ghiaccio/fiamma* si rivela, non solo come perdita del valore semantico dei termini, ma anche come esperienza di ardore spirituale. E d'altronde, nella dedica a Ferrante Carafa dell'*Austria*, posta in calce all'opera, Gabriele Fiamma lodava il soggetto grave dell'opera, così diverso dallo stile dei poeti contemporanei, «che non sanno cantar se non gli amor profani e le chimere», entro «carnali e mondani appetiti». Il contrasto «ardori freddi» e «ghiacci ardenti» appariva superato dal canto delle azioni eroiche dei Principi e dei tesori santi dei veri cristiani¹. Alla convergenza del petrarchismo, secondo il Baldacci, di *imitatio stili* e di *imitatio vitae*², connesso o alla prazione terrena dell'oggetto dell'amore o alla profondità di una esperienza salvifica di dolore, l'ardore spirituale, come proprio dell'elemento contrastativo con il *ghiaccio*, indicava una profondità di intuizione poetica. L'incontro di *suavitas* e *gravitas* nell'elaborazione di una poesia insieme concettosa e spirituale mostra la profondità di un itinerario spirituale, che lo stesso Paolo Regio, nella nota conclusiva dell'*Austria* ai lettori, semplificava in termini di interazioni tra i vari argomenti della lirica napoletana. Il procedimento concettoso e arguto della lirica napoletana si impostava anche su una sensibilizzazione allegorica della contrapposizione artificiosa dei termini, che proprio in questi riferimenti allusivi giocava la carta, ora della parabola discendente, ora ascendente dell'amore come elemento peccaminoso o come evasione sociale.

Il sonetto del Capaccio, *Notte, che infauista il tenebroso amore* delle *Rime in lode di Giovanna Castriota*³ si conclude emblematicamente con l'arguzia del contrasto inferno/paradiso («festi l'inferno ove era il paradiso»), che è simbolo allusivo della gioia e della perdita dell'amore, affiancando, perciò, ad un processo di intel-

lettualizzazione sermantica un affinamento del significato contrastivo dell'amore nell'ambito petrarchesco della parabola amore=morte dell'anima=ascesi. Si comprende perché, in questo ambito di poesia corale e di interrelazioni tra gli intellettuali, in un clima di ideologia cortigiana, il petrarchismo funzionasse come concettualizzazione preziosa, non solo di un gioco stilistico, ma di una semanticità allusiva, entro schemi obsoleti di dualismo colto e autorferenziale. L'adesione anche di Ascanio Pignatelli con le sue *Rime*, significativamente edite a Napoli nel 1593, al petrarchismo evidenziava, sempre all'interno di una lettura contrastativa del *Canzoniere* petrarchesco, una contaminazione con immagini salmiche, come quella del sole, entro un sincretismo platonico-cristiano. Il contrasto amore/notte, collegato alla presenza/assenza della donna amata si esemplifica nell'*antitesi luce/ombra*, nel sonetto *Fosti ben del mio giorno amore e luce*, che indica nel sole come parola conclusiva del componimento l'emblema di una rigenerazione spirituale. La chiusura del canzoniere del Pignatelli con componimenti del Marotta, del Pacello, del Corsuto e dello stesso Marino segnala l'estrema tensione, se non meditata, almeno sapienziale di una rigenerazione spirituale, che si riversò nell'oggettivismo naturalistico, entro una logica allusiva e allegorica. L'effusione stilistica della contaminazione dei diletti e dei martiri legati all'esperienza amorosa si proietta, nel sonetto del Marino, sull'ardore degli animi, dimidiati tra "lieti" e "colorosi" accenti, entro una ricerca del prezioso, che è contaminazione con quella *meditato Christy*, che caratterizza il canzoniere di Celio Magno, licenziato nel 1600 a Venezia con quello di Orsatto Giustiniano, che finì con l'assumere, come ha opportunamente notato la Selmi, «il ruolo di un vero e proprio spartiacque generazionale»⁴. I due poeti Celio Magno e Orsatto Giustiniano sono d'altronde emblematicamente citati insieme nella IV lettera prefatoria del Marino alla *Sempogna*, indirizzata a Claudio Achillini, e furono da questi conosciuti a Venezia, nel 1601, proprio grazie alla mediazione di Ascanio Pignatelli, che non a caso conobbe il Marino tra

4 E. Selmi, "Ancora su Guido Casoli: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta "ecologo mistico", in: AA.VV., *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino e Elisabetta Selmi, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. 121-162:127.

1 F. Carafa, *L'Austria*, Napoli, G. Cacchi, 1573. Lo scritto di Gabriele Fiamma reca la data Napoli, 26 febbraio 1573.

2 L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano dal Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974 (la prima edizione è Napoli, Ricciardi, 1957).

3 *Rime in lode di Giovanna Castriota*, Vico Equense, Cacchi, 1585, p. 41.

dis comune di intendere la poesia. Al di là, infatti, di maggiori o minori convergenze con il modello petrarchesco, l'esistenza di questo circuito culturale conta come simbolizzazione comune di una problematica poetica percepita in tutto il suo spessore di accreditamento colto di un itinerario insieme psicologico e morale. Quel processo, insieme, di scardinamento interno del petrarchismo, nelle forme ora concettose, ora simbolico-allusive di una parabola di amore e salvezza, cede, in questi ultimi poeti del Cinquecento napoletano, a un calco classicistico del modello, nel contesto di una attardata ortodossia petrarchesca, come si rivela anche nel canzoniere di Paolo Pacello. A ragione il Quondam ha notato che la «riproposta all'altezza degli anni Ottanta della tematica petrarchesca ortodossa risultava storicamente inadeguata alle tendenze dinamiche di lacerazione dell'egemonica tradizione del petrarchismo»⁵, entro un coacervo di esperienze, che nell'accavallamento tra classicismo e manierismo esplicitava anche il ruolo subalterno della poesia napoletana della seconda metà del Cinquecento nei confronti della società baronale e del potere costituito. E che di ruolo subalterno si debba parlare a proposito della poesia napoletana, lo si evince dal fatto che, come ha notato il Frezza: «in un secolo dominato da una concezione mimetica dell'arte, la lirica emerge quale principale, se non unico, ostacolo a una acritica accezione dell'autorità della *Poetica*»⁶ aristotelica. In tale ambito il codice imitativo, legato agli affetti e allo stile, e non alle azioni, non veniva regolamentando un intero genere, ma semplicemente indicando la via per la quale, superato il mimetismo imitativo, non solo si attribuiva al poeta l'infusione di furore divino, ma si valorizzava la poesia al pari di una produzione divina, di carattere istintuale nella stessa scelta dei modelli e dei temi. Si trattava, insomma, di una convergenza, non con un petrarchismo dogmatico, ma riscritto attraverso una riedizione di creatività artistica, quella stessa che ne autenticava una nuova credibilità nell'ambito dell'innovazione, più che del calco, della rielaborazione, più che della pedissequa derivazione.

5 A. Quondam, «Dal Manierismo al Barocco», in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. V, t. I, p. 425.

6 G. Frezza, *Sin cruccio di lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, in «Lettere italiane», a. LIII (aprile-giugno 2001), n. 2, pp. 278-294-294.

il 1588 e il 1590, come affiliato dell'Accademia degli Svegliati di Napoli. Il cerchio, perciò, si richiude su un *ordo sapientialis*, nella riproposta dell'ardore amoroso come simbolo di una nuova esperienza, ai limiti tra orfismo neoplatonico e temperie post-tridentina, nell'ingorgo di un linguaggio cifrato e allusivo. La fama del Pignatelli per il Marino si collega a una «felice penna», nella quale «sfavilla/un nuovo raggio da l'antico lume», che contamina il «fonte del ver» della canzone di Celio, *Deus*, con l'allusione a un nuovo irradiazione della luce in odore mistico e spirituale. Da qui deriva un esercizio poetico, che nel nuovo preziosismo del ruolo assegnato alla poesia già in ambiente patavino-veneziano, con Gabriele Fiamma, Celio Magno, Orsatto Giustiniano, veniva accentuando la nota meditativa della derivazione petrarchesca, al di là dell'impianto filosofico-conoscitivo del modello trecentesco.

D'altronde gli scambi culturali tra i vari membri dell'*entourage* napoletano, oltre che tra i diversi centri di fioritura del Barocco, sono altresì documentati dalla stessa corrispondenza, ad esempio, di Fabrizio Marotta con Paolo Regio e il Capaccio, dal momento che l'autore appare come corrispondente della *Mergellina* del Capaccio e cediò a Paolo Regio un sonetto. Il componimento di Fabrizio Marotta premesso alla *Mergellina* del Capaccio è, non a caso, intriso di nozioni mitologiche, entro una restituzione classicistica del codice pescatorio, che ai reali riferimenti a Posilipo unisce i richiami a divinità del mondo classico, come Eolo, Palemone, Nettuno, le Nereidi. La vena pessimistica dell'erecità petrarchesca dell'«eterno pianto» si scioglie in un moto di speranza, per cui l'allusione ai raggi del sole impreciosisce il ballo delle Nereidi, che, fuori dell'onde, inghirlandano il «vage crin» di perle e di coralli. I rinvii al pescaggio napoletano sono una semplice traccia sulla quale il Marotta rese una rete di richiami mitologici, e ciò non solo in omaggio alla moda petrarchesca della contaminazione classica e volgare, ma in margine a un rinnovamento del codice bucolico con tessere di chiara enunciazione naturalistica. A ciò si aggiunge che lo stesso Marotta fu destinatario di un sonetto del Marino, per stringere il cerchio intorno a una ricomposizione armonica di contatti e scambi poetici, che caratterizzano tutta questa produzione napoletana premariniana come un banco di prova di soluzioni imitative, depistate nel Marino nella direzione dell'originalità col prelievo. La rete dei rapporti è indizio, non solo di una circolazione di idee, quanto anche di un ma-

2. *Tra tragedia e lirica*

La contiguità tra tragedia e lirica ispirata a temi spirituali o alle vite dei santi rientrava nel modello della santità, come funzione attiva, innanzi tutto, del teatro come persuasione ed edificazione. La funzione della visibilità scenica rappresentava l'aspetto spettacolare di un diagramma parentetico, in cui il sacro abbandonava la sua esemplarità drammatica per diventare esercitazione di immagini legate alla formula della "visione", nel depistamento lirico, non dai canoni aristotelici, ma dalla mediazione affettiva della lirica. La sospensione mitizzante della poesia di fine Cinquecento collima, d'altronde, con un proposito sempre più marcato di una rimeria giocata sul ruolo, non certo subalterno, dello stesso richiamo all'ultimo Tasso «dove il misero vanto delle corone terrene viene trasceso da una ben più sublime incoronazione celeste, che testimonia quel potere davvero divinizzante di una poesia di «gravi sensi» ispirati, che levandosi consegna il suo stesso cantore al petrarchesco trionfo dell'eternità⁷. L'intreccio di movenze ora simboleggiate ora modellate su certo petrarchismo e tassismo sapienziali viene sintetizzando il ritratto di una poesia di fine secolo, che, nei calchi imitativi, non veniva esaurendo le mille potenzialità di un rinnovamento del genere lirico all'insegna di una separazione dall'epico e dal tragico, e ora inquadrato entro un'innovazione di carattere spirituale, ora inserita in un più ampio dibattito sulla legittimità stessa della poesia. L'apparente dicotomia tra una rimeria agiografica e la visività spettacolare della scena inerte al mascheramento del soprannaturale entro forme credibili di storicità passionale, che alla mimesi aristotelica univa l'esemplarità passionale di un mondo di affetti di originale ricostruzione poetica, entro una traslazione della trama dal mimetico al sentimentale, dalla veridicità storica all'invasamento lirico della funzione modellante del sacro. Se, come ha notato il Frezza, le proteste del Marino e del Tassoni contro la tradizione appaiono giustificate dalle ragioni della "modernità", sia pure, aggiungiamo noi, entro una convergenza col classicismo di fine secolo, non vi è dubbio che, proprio attraverso il circuito imitativo ora del petrarchismo, ora della poe-

7 E. Sehni, *Antena su Guido Casoli* cit., p. 150

sia sannazariana, a Napoli si assistette ad uno scardinamento intorno al concetto di mimesi, che rivoluzionò la misura regolistica di un classicismo fondato su un uso, più che sui dogmi e sulle norme, dunque più pratico-attuativo, che genericamente teorico.

Come in un testo di poetica napoletana, quale la *Sposizione di Camillo Pellegrino alla 50ª quarta particella della poetica di Aristotele*, al poeta si attribuiva la sostanza affettiva dell'azione imitativa, entro una separazione tra azione verosimile e favola, di cui si coglieva anche la interrelazione nell'imitare diletando. Il miracolo creativo, sulle orme evidentemente dell'ultimo Tasso, quello più significativamente irretito nella realtà della poetica napoletana, si allineava a quel «diletto», che non deriva dalla falsità della favola, «ma o dal costume o dalla sentenza⁸. In definitiva quello stesso procedimento teatrale che rinviene la verità nell'azione, superando il canone aristotelico, autenticava anche la sentenziosità proverbiale del furore creativo, che nella logica affettiva della campionatura sapienziale ricercava quel connubio di illusione e verità, evasione e adesione sentimentale, che veniva plasmando a Napoli, alla fine del Cinquecento, il genere lirico in forme agiografiche e devote. D'altronde l'ultimo Tasso, quello dei soggiorni napoletani e della poesia della *Conquistata* e del *Giudicio*, contò come parabola ascendente di un petrarchismo alla resa dei conti con nuove preoccupazioni normative e religiose, nella sincerità di un animo contrito dalle dure esperienze biografiche e da vere e proprie crisi di identità umana e poetica. Quanto il mimetismo parentetico informasse il teatro e la tragedia spirituale napoletana, è quanto invece il furore creativo presiedesse alla diffrazione del genere lirico dalla tragedia è un argomento, dunque, di piena conformità, non solo ad una logica storica, ma poetica di trasformazione spettacolare e visiva della rappresentazione del sacro e di esemplarità dottrinale della lirica spirituale.

La secolare incomprendenza del fenomeno del teatro barocco impedisce, per Franco Carmelo Greco,

di cogliere la mediazione che esso esplica tra pratica liturgica e para-liturgica del sacro, da un lato, e pratica "profana"

8 C. Pellegrino, *Sposizione nella 50ª quarta particella sulla poetica di Aristotele*, Caserta, 1618, p. 24.

na" della stessa, conoscenza necessaria per una sua diffusione in tempi e luoghi e in riti sociali non abituati all'esercizio della religione e della devozione".

Nell'attivazione del senso della visione si rinvierisce il significato autenticamente diretto della contrizione religiosa, nel lusingamento profano del coinvolgimento dello spettatore in metafore ardite ed eterodosse e nella riduzione del significato parnetico a pratica della scena.

Sul fronte opposto il mimetismo dilettevole dell'esercizio lirico incoraggiava esiti contraddittori, tra l'amore profano, come appannaggio di una cultura non cristiana, e schemi penitenziali di un itinerario salvifico, che dalla condizione tutta laica e terrena dell'amore petrarchesco sverrava lungo le direttrici dell'adeguamento della forma sonetto alla prosa oratoria. Dalla condizione antinaturalistica legata alla struttura della visione, la celebrazione del divino si sintonizzava su una misura realistica dell'itinerario spirituale, nella stessa circoscrizione al sonetto delle movenze sacre. In tale contesto si comprende perché, al di là di un esercizio normativo, la complementarietà tra tragedia e lirica andava ben oltre le proposte regolistiche della stessa poetica aristotelica, consentendo margini molto ampi di deflagrazione delle strutture tragiche della drammaturgia e della lirica rinascimentale, in odore di arricchimento e di deviazione dalla simbologia originaria dei tradizionali generi letterari.

3. *Petrarca e il sincretismo agostiniano-cristiano*

L'attribuzione alla lirica di un sovransenso simbolico nell'effettiva tragedia dell'ideologia del martirio, del pentimento, delle lagrime penitenti, entro una poesia che eternizza le vicende biografiche dei santi e dei martiri della chiesa, era il segno di una logica dell'effimero, giocato sull'*horror vacui* e sulla certificazione del sacrificio come prova ineludibile, ora di un'operazione controriformistica, ora di una soluzione artificiosa di una esemplarità mistico-esoterica.

9 F. C. Greco, "Drammaturgia della santità", in AA. VV., *Santi a teatro*, a cura di Tonia Fiorino e Vincenzo Pacelli, Napoli, Electa, 2006, pp. 25-33-27.

ca. Talora l'incipiente aderenza tridentina si trasforma nel canto della bellezza del Paradiso terrestre, come nella *Grandezza del verbo* del Montefuscoli, o nell'esaltazione della perfezione della creazione divina, come nell'*Essimerone* di Felice Passero, testo del 1608 stampato a ridosso della prima edizione della *Lira* del Marino. La natività del Cristo, che segue alla creazione dell'uomo e della donna da una costola di Adamo, nella *Grandezza del verbo* del Montefuscoli, non è solo spia di una imitazione de *De partu virginis*, ma anche espressione di poesia, nella «dolce e angelica armonia», che fa da sfondo alla uscita, in un povero ostello, del Cristo.

La deviazione verso l'influsso sannazariano rivive nella lieta adorazione dei pastori, collegando, per tali vie, il codice sannazariano all'impianto evangelico e indicando, ancora una volta, l'ascrizione della scrittura sacra ai fondamenti di un lirismo esemplato sul messaggio di una storia vera, di profonda partecipazione umana e affettiva. Non per nulla, ad inizio del suo testo, il Montefuscoli si appella all'autorità di Platone, nel concepimento della poesia come «precedente da soffio e ispirazione divina»¹⁰. Quella commistione di furore creativo e intonazione sacra del dettato lirico si combina col tema cristiano del *contemptus mundi*, in cui alla decadenza del corpo in seguito al peccato originale, corrisponde il mistero dell'incarnazione e della liberazione dell'anima dalla prigione del corpo. Il dissidio luce-oscuità, normalmente connesso dal Petrarca all'esperienza amorosa, entro a sintesi di peccato e redenzione, veniva applicato al fondamento religioso del mistero della natività di Cristo, entro un accordo tra corpo e anima, e dunque entro una conciliazione tra reoplatonismo e cristianesimo. D'altronde «l'uso lirico del *corpus carer* è una innovazione tutta petrarchesca, che non ha predecessori»¹¹, sicché la densità filosofica dei *Resum vulgatum fragmenta*, se si salda alla campionatura amorosa della sua poesia, si pone su un doppio registro mistico-allegorico, che collega l'essenza laica ad un itinerario morale e spirituale.

Così la concezione dualistica petrarchesca, di origine platonica, che considera il corpo come eterno nemico dell'anima, si pro-

10 G. Montefuscoli, *Grandezze del verbo*, Napoli, Carlucci e Pucci, 1993, p. 2b.

11 L. Marozzi, *Petrarca platonico: Studi sull'immagine filosofica del "Canzoniere"*, Roma, Aracne, 2011, pp. 20-21.

icetta, in senso religioso, nell'esaltazione del mistero dell'incarnazione, per cui il corpo non è a detrimento dell'anima, ma appare come forma di salvezza dal peccato. Il sincretismo agostiniano dell'anima come cattiva disposizione morale ereditata dal peccato originale si converte, cristianamente, nell'esaltazione del corpo di Cristo come forma di riscatto per l'uomo e viatico per la sua salvezza morale e spirituale. Se in Petrarca l'opacità del corpo, irretito in una logica peccaminosa amorosa, impedisce la visione della bellezza del creato, nella lirica sacra napoletana, e in modo particolare nel *De partu virginis* e nella *Grandezza del verbo*, l'elemento laico e terreno diviene forma di elevazione a Dio e di consacrazione delle gioie celesti. Intervenedo, poi, sull'itinerario lirico petrarchesco dei *Rerum vulgarium fragmenta*, è soprattutto nella seconda parte che l'anima, non più otenebrata dalla concupiscenza, può risalire alle sfere celesti, proiettando l'amore profano in un vincolo di eternità, quello stesso che, in una logica cristiana, scende dall'Eterno per incarnarsi nella figura del Cristo vivente.

In netto superamento rispetto al petrarchismo umanistico e rinascimentale, quello manieristico-barocco supera l'immagine del corpo come prigione d'amore, per sostanziare di spiritualità il mistero dell'incarnazione e della creazione del creato. Fu la lettura platonizzante del petrarchismo, espressa negli *Asolari* del Bembo e negli stessi *Erocallia* del Manso, a investire la bellezza della donna di un sortile empito sacrale e quasi religioso, per cui la liberazione dal petrarchismo, come parabola terrena di morte e di peccato, si librava negli spazi di una conversione mistica ed eternatrice. Come acutamente notato da Luca Marcozzi, «non esiste nella poesia italiana un univoco petrarchismo», ma

la lingua poetica del Petrarca diventa patrimonio comune sia alla lirica caratterizzata da alto impegno spirituale e elevata partecipazione filosofica, sia a quella che reuera stancamente i motivi erodici della prima parte dei *Fragmenta*¹².

In questo ambito si comprende perché tanto il codice petrar-

12 Ivi, p. 38.

cheseo, quanto quello sannazariano giuovassero a una campionatura vagamente malinconica del lamento d'amore, nella sostanza affettiva ora di un itinerario salvifico, ora di un procedimento bucolico e pescatorio, che alla mizzazione dell'amore lasciava corrispondere forme di contrizione interiore, ma anche di partecipazione idillica e ambientale, riflessa nella estenuazione simbolica di un mondo incorrotto ed estraneo al valore normativo della religione, come liberazione dal peccato e dalla terribilità.

4. Il doppio volto del petrarchismo

L'itinerario platonico, rispondente ai principi del cristianesimo agostiniano del Petrarca, oltre che nella contrizione interiore del percorso religioso, si salda al rifiuto dell'aristotelismo, non solo e non tanto nella ricostituzione del concetto di mimesi alla luce dell'estenuazione retorica del bello nell'arte, quanto nella rivisitazione del principio di imitazione, che all'utilitarismo morale e religioso sostituisce l'immaginazione come pratica dell'eloquenza. Il conflitto interiore platonico, relativo al dissidio corpo-anima, si proietta nell'ascesi dell'anima in seguito alla *meditatio mortis*, che non è solo liberazione dalla corporeità, ma anche compromesso con una idea del bello, che allo scontro retorica-teologia lasciava subentrare un'idea dell'arte, che non si allontanava dalla verità, ma combinava la propria ansia d'infinito con il messaggio veridico della religione. Il principio d'arte era connesso a un estetismo di marca classicheggiante, che nel principio di imitazione coglieva il sincretismo con un proposito di innovazione, non come scarto rispetto al passato, ma come avanzamento della cultura. In tale ottica la sostituzione dell'aristotelismo col platonismo non suonava solo come implicazione morale di un percorso di fede, ma anche come certificazione della subordinazione della stessa retorica alla teologia, per cui il classicismo, prima appannaggio di un mondo laico, diventava la forma di espressione di una nuova mimesi imitativa, centrata sul culto dell'*homothesis* nell'eloquenza sacra, intesa come forma di adesione alle verità di fede, nei moti dell'estenuazione di una cultura della persuasione.

Il principio della *delectatio*, condannato da Agostino, mostrava il suo vero volto morale di convincimento parentetico attribuito all'arte oratoria, per cui «l'umanesimo retorico non esita a farsi teo-

logico per spingersi nei recessi del santuario»¹³. Il tramite per questa riconsiderazione del classicismo, non come limite della religione, e dunque come procedimento pagano di estenuazione retorica, era rappresentato, ancora una volta, dal platonismo, nella sua considerazione della bellezza del mondo delle idee, legate alla sublimità degli argomenti, come rimpianto della mitica età dell'oro nel concetto umano di una epifania del Cristo vivente.

Certo l'ottimismo dei calchi si scontrava con la poesia esacerbata del dolore, come nelle spine del Signore, o nel racconto delle stimmate di Francesco, ma se dolore e piacere erano le due forme della conversione poetica nelle forme imitative delle leggi di armonia e di misura del classicismo e della poesia dell'orrido e dell'eccesso tipicamente barocca, non vi è dubbio che anche la linea spirituale del De Cupiti convertì il sannazarismo bucolico in una condanna della sostanza corporale dei santi. Quanto la mediazione platonica del petrarchismo napoletano intrise il classicismo devoto e ornamentale con una logica di ascesi spirituale, tanto l'essenza letteraria del *Canzoniere* petrarchesco suggeriva forme di contrizione corporale, nella condanna della terribilità e del *corpus carer*. Il *trait d'union* tra forme espressive di concitato lirismo e la miracolistica del creato era nell'uso dell'arguzia, che non era solo gioco intellettuale, ma operazione naturalistica di svelamento del mistero e delle meraviglie del creato. Sicché, nell'impianto arguzioso della nascita del Cristo tra «latte, agnelli, gigli e rose»¹⁴, il preziosismo della scena evocava quella definizione che più tardi il Tesauro avrebbe dato, nel *Canzoniere aristotelico*, che cioè, «sì come le arguzie dei poeti si chiaman fiori, così i fiori della natura si chiamano arguzie»¹⁵. Le meraviglie del creato e degli eventi religiosi non rispondevano solo a una logica di stupore del linguaggio dell'arguzia, ma a un uso contrastato, come si è visto, del petrarchismo, nella congiunzione del Bello ideale con un procedimento retorico di segno teologico, che sposava la logica della meraviglia con un procedimento ingegnoso di celebrazione della natura.

L'immobilità della natura, nella campionatura eterna-ricca del tempo, rispondeva a una logica divina, cui faceva riscontro la pe-

trarchesca e barocca percezione della fugacità della vita, che il Sannazaro aveva esorcizzato nel mito, seguito, più di un secolo dopo, dal Marino delle *Bosciverezze* e delle *Marittime*, e da una lirica sacra espressa nella mortificazione della carne. Ma la malinconica "mezzeria" moderna si converte nell'illusionismo classico, non solo del valore terapeutico della parola, ma della campionatura di leggi di misura e di armonia. Il rispecchiamento del ciceroniano e neoplatonico "concerto dei cieli" nel miracolo della creazione divina costituiva la risposta, sul terreno dell'ideale del contenuto e della forma, all'oggettività e alla trascendenza di esperienze spirituali, legate al connubio arte-natura, e dunque all'illusionismo barocco del poeta *theologus*, e insieme artefice della locuzione meravigliosa. Straniati dal loro contesto aioroso, le tessere petrarchesche e tasiane relative alla metafora del volo diventavano emblema del volo metafisico di Eros, come nel sintagma del Paterno, a proposito di Sant'Ignazio, secondo il quale, non solo il Sauto ebbe il Paradiso nell'anima, «ma tutta l'anima in Paradiso»¹⁶. Il moto ascensionale era in linea con il preziosismo degli oggetti naturali, come nelle *Rime spirituali* del De Cupiti, in cui «zaffiri, perle, rubini, argento ed oro / e quanto altro ha di bel la terra e il mare»¹⁷ inquadravano la scena mistica, entro una campionatura metaforica e metafisica dello splendore della terra, coronamento artistico al procedimento metafisico dell'innalzamento dell'anima e della natura a Dio. In questo ambito si acuisce il divario tra la perdizione della natura umana e la sottolineatura delle bellezze del creato, che, come in una mitica età dell'oro, «tra umiltà incrociata e preziosismo delle immagini attivava procedure di enfaticizzazione lirica.

In tale contesto anche gli elementi mitologici che informano le rime del Petrarca prestavano il destro a una poesia della pudicitia, come nel ricordo, nel *Petrarchista* di Nicolò Franco, della favola di Dafne conversa in lauro¹⁸, in cui il lamento di amore, e dunque di Apollo, si allineava a quello degli uomini per l'insoddisfazione del travaglio erotico. In questa ottica il meraviglioso della favola poteva molto insegnare alla trasposizione del mito classico in temi eroici e "divini", che legavano l'impianto mitologico all'es-

16 E. Paterno, *Petrarchista di Sant'Ignazio di Loyola*, Napoli, G. Raillard, 1592, p. 19.

17 A. De Cupiti, *Rime spirituali* cit., p. 39.

18 N. Franco, *Il Petrarchista*, Venezia, G. De Ferrariis, 1539, p. XXXVII.

13 M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002, p. 127.

14 A. De Cupiti, *Rime spirituali*, Vico Equense, G. Cacchi, 1592, p. 37.

15 E. Tesauro, *Il canzoniere aristotelico*, Torino, B. Zaverza, 1670, pp. 73-74.

senza divina dell'inseguimento di amore e al lamento della sfurtina dell'amante. Tra il linguaggio metaforico dell'esemplarità mitologica e l'esperienza mondana delle *Dicerie sacre* del Marino e della sua lirica sacra, l'accreditamento spirituale si enfatizzava nelle linee del concorso d'amore all'esperienza mistica, né naturalismo di un idillismo mitologico e nel procedimento caico di una ispirazione religiosa, legata alla campionatura meravigliosa del creato e delle bellezze della natura.

5. Mitologia e fede

Motivo topico del *Canzoniere* petrarchesco, entro un sottile gioco etimologico del lauro, quello di Dafne e Apollo si presta, in questo accenno del Franco al mito, alla ricomposizione ovidiana del motivo della instabilità delle apparenze del monco e dell'amore, all'interno di un gioco metaforico, che emblematicamente il Franco lascia coincidere con la favola. Tradotto nell'immagine del lento fuggire dell'amore, della breve apparizione della bellezza, della consumazione di ogni delizia, della vanità della vita, la favola di Dafne e Apollo, che non a caso ritornerà nelle *Boscchiere* del Marino, rivela, nel *Petrarchista* del Franco, il suo impianto classicista, deviato però verso l'accoglimento di un motivo favolistico, pertinente piuttosto alla sfera dell'invenzione, che non a quella dell'imitazione. Era l'avvio di un modo di intendere la mitologia, non solo come correlativo oggettivo di una poesia sapienziale, ma anche come intelaiatura classica di una maniera nuova di intendere la vita, nella labilità delle forme e dei sentimenti e nel sincretismo classico-cristiano, modulato sull'*Eclesiaste*, della *mitos variatam*. Il mitico incanto di una infelice storia d'amore si personalizza nel concepimento arcadico di una trama bucolica, sin da ora insidiata dagli inganni della sorte, che reinterpretava ogni richiamo letterario alla luce di un mutato sentire.

Analogamente il gusto per l'accumulazione e per l'elencazione del reale, che come in un giardino di «fiorito maggio» recuperata, nelle *Rime spirituali* del De Cupiti, i binomi petrarcheschi «rose e viole», «gigli e viole»¹⁹, non si caratterizza semplicemente per

19 A. De Cupiti, *Rime spirituali* cit., pp. 14 e 28.

il mitico incanto di una natura fiorita e impreziosita da «zaffiri, perle, rubini, argento ed oro»²⁰, ma per il contrasto con una realtà mistico-ascetica, che addensa richiami a situazioni di contrasto, come la corora di spine di Gesù o le stimmate di Francesco. Questo gioco di realtà e finzione, di violenza e decorativismo, alterna la carne e lo spirito, come nella *Contemplazione mistica acquisita* del Petrucci, in cui si fa espresso riferimento all'impossibilità di amare Dio «con la potenza corporale», dal momento che solo le potenze spirituali, e cioè intelletto e volontà, possono intendere la profondità della fede. E non è un caso che lo stesso Petrucci si richiami all'autorità del Ficino, che separò l'intelletto dalla fantasia, entro formule neoplatoniche di considerazione del sacro. Il binomio fantasia-ragione non era solo alla base di una poetica innovativa, che, muovendo dal classicismo, si articolava in un gusto del prezioso e dell'ornamento, o ancora nella predilezione accordata a inserti mitologici, ma esplicitava una visione complessa dell'essere, creato a somiglianza di Dio, e dunque capace di intendere il divino con le facoltà intellettuali. Spirito e carne, religione e mitologia, grandezza e umiltà, virtù angeliche e sostanza animaesca, virtù e vizio erano i termini entro i quali si situava il dibattito religioso e la ricreazione poetica. Il richiamo dei Petrucci al mistico San Giovanni della Croce non a caso si risolve nell'encontro della contemplazione sulla meditazione, del sapere, della prudenza e della santità, unenno, nella figura di San Bonaventura, l'amore tanto per il bello, che per il buono («qui animam ac pulchrum et bonum manu ducto»²¹).

Espressione di questo incontro di sacro e profano, mito e religione è il sonetto di Paolo Regio posto a conclusione della *Categoria martirizzata* del De Cupiti, nella prima delle due terzine, che recita

A te la cetra Apollo, a te la palma
doni per merito, e il coro di Parnaso,
ch'al ciel voigi, ed a Dio la mente e i versi.

20 Ivi, p. 39.

21 M. Petrucci, *La contemplazione mistica acquisita*, Venezia, G. G. Hertz, 1682, p. 14.

L'espressione di una spiritualità di accenti si addice dantesca-mente al canto di Apollo, che è allusione e invocazione mitologica, che al monte di Parnaso sacro alle Muse, perché la poesia, anche quella che rimanda alla mitologia, si nutre della grazia divina e si volge a un cammino spirituale di redenzione e di salvezza. Un'ulteriore traccia di contaminazione tra la mitologia e il sacro si rinvengono nel *Poeta illuminato* del De Cupiti, allorché il poeta venne così recitando:

Il vero Apollo è Cristo e il vero Giove,
ch' a tutti giova è Dio, ch' il tutto regge²².

Lo slittamento del canone poetico dalla mitologia alla religione è spia, non solo di una dissoluzione della favola e del fantastico, ma di una nuova armonia tra la stessa mitizzazione dei personaggi e dei poeti e il codice sacro dell'estremazione patetica della fede. I due piani, il mito e la teologia, si frappongono, più che giustapposti, entro un esercizio lirico fondato sulla stessa mitizzazione del sacro, non come richiamo a suggestioni classiciste, ma come favoreggiamento del canto religioso, entro una sintesi tra paganesimo e cristianesimo, che riduce l'esemplarità classica a termine di riqualificazione dell'esperienza di fede. In tale ottica si comprende perché la stessa confluenza di tutte queste soluzioni poetiche nella figura del Marino giustifichi la variegata campionatura della produzione del napoletano, in cui spinte e controspinte convivono nel gioco del multiforme e della poliedricità. E che ormai l'esercizio del vero, registrato dalla poesia epica e dalla tragedia, si avviasse al suo coronamento e superamento entro questi generi canonici della tradizione letteraria italiana, risulta debitamente comprovato dalle molteplici sfaccettature di una poesia, che alimenta il dramma nella mitologia e vive l'esercizio lirico come finzione del vero e come gioco illusorio e illusionistico di una verbosità sentenziosa, non ignara dei precedenti conseguiti.

Punto di arrivo, e insieme di partenza di uno snodo lirico importante a cavallo tra il 1600 e il 1625, l'opera del Marino sintetizza i risultati raggiunti in ambito poetico alla fine del Cinque-

²² A. De Cupiti, *Il poeta illuminato*, Vico Equense, G. Carlini e A. Pace, 1998, p. 45.

cento e riscmantizza tendenze poetiche di diverso conio, entro un nuovo umanesimo di forme e di metri, di commedia e di tragedia, di paganesimo e oratoria sacra, indicando, più che una moda, un modo composto di percepire l'esercizio letterario, nella serietà delle argomentazioni e dell'autorevolezza delle proposte alternative, ben oltre i limiti di un classicismo barocco, troppo angusto per una nuova sintesi di tendenze e per una diversa sistematicità di poesia.

6. *L'approdo del Marino alla poesia*

Nel quadro di un affinamento mitologico della poesia come contrappunto della favola rispetto alla verità della storia, e dunque della tragedia e del poema epico, si segnala il *Discorso del Castello nell'invocare le Muse dei poeti*, che esplicitamente considera la poesia oggetto di un furore divino infuso dalle Muse e da Apollo, nell'ottica platonica di un immaginario lirico, che lega la verità alla poesia al retaggio dell'invenzione, più che dell'imitazione. Perseguitato, come si sa, dall'Inquisizione, il Castelvetro, oltre che per segnalarsi per un *Commento al Canzoniere del Petrarca* del 1582 e per un sonetto in lode del Marino, rientra forse in quello schema di intellettuali che il Marino, almeno indirettamente, attraverso i parenti Ludovico e Giovanni, aveva conosciuto a Venezia, proprio nell'anno di edizione delle *Rime*, e cioè il 1602. Ma assai prima delle nuove conoscenze fatte all'indomani della partenza per Venezia, nel 1601, l'intelaiatura napoletana dei rapporti del Marino con l'ambiente meridionale appare filtrata dalla frequentazione di alcuni intellettuali significativamente formati nell'ambiente padovano, e che dunque avevano conosciuto, oltre a Scipione Gonzaga, lo stesso Tasso. Tra questi vanno innanzi tutto segnalati Ascanio Pignatelli, che a Padova conobbe il Tasso e il veneziano Celio Magno, e che fu destinatario, tra le *Rime varie* del Marino, di un sonetto, in cui la ripresa del sistema duale petrarco-chesco legato all'esperienza amorosa, e cioè «diletti e martiri», «diletti» e «dolorosi accenti» documenta, come già all'altezza della data di pubblicazione delle *Rime* del Pignatelli, e cioè il 1593, le relazioni col Marino erano significativamente in atto. Gli è che ancor prima del soggiorno veneziano, il Marino aveva stretto rapporti a Napoli tanto con il Magno, quanto con il Pignatelli, del

quale ultimo fu ospite sicuramente a Nola quando, in occasione di una festa nuziale, si allestì la prima rappresentazione del *Pastor fido*, e lo stesso Marino dettò il *Prologo al dramma pastorale del Guarrini*. E ancora al Pignatelli il Marino dedicò due sonetti delle *Rime sparse*, *Pari a questo superbo eccelsio monte e Poi che la fiamma Ascainio, onde v'accese*, in cui il lamento di amore viene offuscato dalla meditazione dell'eternità del canto e della poesia, che addolcisce l'asprezza dell'esperienza erotica. Certo la soppressione, per opera di Filippo II, dell'Accademia degli Svegliaiti a Napoli, nel 1593, impresse un duro colpo alla frequentazione degli intellettuali in ambiente napoletano, per cui i contatti si alimentarono a distanza con sonetti di corrispondenza poetica.

D'altronde l'ascendenza tassiana delle frequentazioni del Pignatelli, proprio in quell'ambiente padovano dal quale il poeta di Sorrento aveva ricevuto le maggiori critiche alla sua *Liberata*, e che avevano condotto alla pubblicazione, in quel fatidico anno del 1593, della *Conquistata* attesta lo stesso filtro tassiano di una esperienza poetica dolorosa ed esacerbata da preoccupazioni moralistiche. La somiglianza del sonetto mariniano delle *Rime anonime*, *Ai bagni di Pozzuoli*, con altro dello stesso argomento del Pignatelli, proietta le vicissitudini erotiche sullo sfondo del lago infernale dell'Averno, contrapposto al Paradiso, al quale giunzai il Marino poté accedere. Gli è che il contrasto tra il corpo guarito dallo sguardo dell'amata e l'anima, ferita dagli strali d'amore, non legittimava il superamento tutto sciccentesco da parte dell'esperienza mistico-religiosa dell'essenza corporale dell'amore, ma si nutrive del cissidio tutto tassiano della mancata liberazione, nella fede, del carattere devastante dell'esperienza erotica.

Il cissidio tassiano, proprio negli anni a ridosso dei soggiorni napoletani del poeta, se ineriva alla sostanza tutta spirituale e morale della conversione dopo la pubblicazione della *Liberata*, portò come conseguenza, nel Marino, a una deflagrazione poetica del contrasto amore-guerra, pace, e dunque mito, ossessione militare, che nella dedica della prima e seconda parte delle *Rime* a Melchiorre Crescenzo, il Marino evidenziava nella contrapposizione del «mazzeretto di fiori di poesia [...] colti negli orti delle Muse» alla scrittura di «un poema più grave», sulla vendetta della morte di Cristo ad opera di Tito. La tensione del Marino all'accumulazione e al superamento stesso della *Conquistata*, indicava l'incertezza del poeta, già a partire dagli anni napoletani, a cimentarsi

nell'arringo del "poema grave", cioè la *Genesalemm distimita*, e insieme nella lirica d'amore.

Che di conflitto psicologico destinato a corrodere l'animo e l'operazione poetica del Marino si trattasse, lo si evince dalla protrazione di tale dissidio almeno fino al 1614, come ha brillantemente dimostrato Angelo Colombo²³. La campionatura bifocale dell'esercizio lirico mariniano, retrodatata agli anni napoletani, si rivela nello stesso contenuto del sonetto delle *Erotiche*, indirizzato a Francesco Gonzaga, in cui all'azione meritoria dell'amico nel campo delle armi, il Marino aggiunge il riconoscimento di indubbe qualità poetiche, non per nulla allegorizzate nell'immagine della Musa e del petrarchesco lauro. Documentato altresì dal sonetto delle *Erotiche*, dedicato a Giulio di Capua, figlio del principe di Conca, Matteo, che accolse il Marino nel 1596, quattro anni dopo uno dei soggiorni del Tasso a Napoli, il rapporto del Marino con il Tasso, di tipo evidentemente ideale, rientrava nella casistica poetica della definizione di nuovi canoni in rapporto all'esperienza del predecessore, che chiudeva una intensa stagione di poesia proprio negli anni in cui il Marino si affacciava nell'arringo letterario. Né il Marino significativamente omette di lodare un alfiere della riforma cattolica, come l'arcivescovo di Napoli, Annibale di Capua, tra le *Ligaburi*, ancora una volta entro la sintesi del verso finale del conubio terra-cielo («l'Universo t'è tana, il Ciel t'è tempio»). Seguendo il disegno petrarchesco dei *Troisfi*, il Marino compose, tra le *Ligaburi*, due sonetti in onore della sepoltura del Tasso, in cui il valore della fama, tanto vilipeso anche dal Marino, viene soppiantato dalla poesia dell'Eterno.

Entro un gioco artificioso di rimandi e di relazioni intellettuali il Marino non solo muoveva i primi passi nell'arringo letterario napoletano, ma veniva informando i fondamenti della sua produzione all'ombra di un intreccio di posizioni, che certo intridevano il petrarchismo della mediazione toscana, non solo esaltata dai suoi amici patavino-veneziani Gabriele Fiamma, Celio Magno, Orsatto Giustiniano, ma sperimentata come forma di superamento in seno alla consumazione dell'esperienza napoletana e nel mutamento di rotta, intorno al 1614, verso il poema di pace dell'*Ado-*

23 A. Colombo, *«Om l'anni sacratino le Muse. Ricerche su Giovan Battista Marino (1613-1615)»*, Roma, Izzì, 1996.

ne. Non è dato accertare con precisione quanto il Marino dovesse all'esperienza degli amici napoletani, ma certo la difesa, nella lettera IV di prefazione alla *Sampogna* indirizzata all'Achillini, dalle accuse di plagio di poeti come il Pignatelli, l'Attardo, il Pellegrino, Celio Magno, Orsatto Giustiniani, Angelo Grillo, tutti in qualche modo partecipi dell'esercizio tassiano, era indizio di un modo nuovo di intendere la poesia.

Si trattava di una esperienza imitativa all'ombra delle varie accademie napoletane, perseguitate dal potere politico come centro di rivolta e di sconvolgimento politico. All'ombra, dunque, dell'esercizio poetico, tanto la conversione tassiana degli ultimi anni, quanto i rapporti del Marino con l'ambiente intellettuale napoletano risentivano di una indiscussa preoccupazione di veridicità, che sia pure l'astrazione della favola e del procedimento mitologico giustificavano come emulazione e accrescimento, prima che il soggiorno veneziano del Marino, e dunque la cura della stampa delle prime due parti delle *Rime*, lasciasse argomentare a Giovan Battista Ciotti che il Marino «scrive da poeta, ma crede da cristiano».

7. Le relazioni del Marino

La tecnica del plagio, nella cui accusa incorse il Marino, non rende giustizia di una divaricazione dell'esperienza poetica ben oltre il modello petrarchesco e tassiano, entro una rigida separazione tra le *Rime amorose* e le *Rime sacre*, che, più che scandire un itinerario intellettuale e morale, si prestano a una lettura separata del tema amoroso e di quello religioso. La tematica amorosa, auspice il modello degli *Asolani*, si impone, nelle *Rime amorose*, come scelta contrastante rispetto al tema della guerra, nel proposito eterno-re di una lirica, che, pur registrando temi topici, come la morte del cuore, aspira a una vita del canto. La vittoria sul tempo edace è nel trionfo dell'eternità, come cifra umanistica di «aspirazione alla gloria [...] mediante la poesia»²⁴, che è notazione meditativa sul valore del canto entro il superamento, che già era stato del Gi-

24 V. Gallo, «Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. Le "Fiamme" di Giraldo Cimzio», in AA. VV., *Poesia e retorica*, cit., pp. 5-54:15.

raldi Cintio delle *Fiamme*, del 1548, del binomio corpo-anima, in favore di quello corpo-mente. All'iter penitenziale si aggiunge, nel sonetto introduttivo delle *Sacre*, il contrasto tutto barocco inferno-cielo, nella liberazione dal sentimento peccaminoso dell'amore, e nell'abbandono a sacri pensieri.

La cifra barocca di una congiunzione ossimorica dei contrari presiede ad una operazione, che nel dualismo dei contrasti rivela, più che la suggestione del petrarchismo, un approccio tutto seicentesco alla realtà. Non solo il mutamento dell'amore umano in quello divino, ma la stessa passione di Cristo induce a riflettere sul mistero dell'incarnazione, non come forma di condivisione della natura umana, ma come viteria dell'immortalità sul tempo che fugge. Analogò è il destino della Vergine, la cui invocazione succede significativamente a quella del Cristo, come superamento della natura femminile e processo di divinizzazione e santificazione della donna. Nunzia di pace, la Vergine è apostrofata con metafore tutte barocche, quali «stella di Dio», «luna, de la cui luce il sole è luna», ma anche nel binomio petrarchesco della bellezza terrena e della natura celestiale («bella e celeste»). Se la Passione di Cristo induce a riflettere sul processo di salvezza dell'umanità, la natività del Cristo evoca suggestioni di una mitica età dell'oro, del tutto coerenti con i risultati di tanta rimeria napoletana di argomento sacro di fine Cinquecento. Anche nel tema di Lucifero, il contrasto tra la superbia dell'angelo ribelle e l'umiltà di Cristo esempla la poesia del Marino su un tema assai caro alla rimeria meridionale spirituale, in un uso contrastativo degli attributi, evocati entro procedure di santificazione del dolore, della morte e della natura umanamente trascendente del Cristo.

Al motivo bembiaro della liberazione dal giogo d'amore Marino unisce, per via del ragionamento metaforico, una sacra percezione di verità di fede, che se lasciano dubbi sulla sincerità della contrizione interiore, si giustappongono, comunque, alla rimeria amorosa, entro una indipendenza dal procedimento salvifico innestato dalla potenza dell'amore, e piuttosto entro un'autonomia contraddizione tra la terra e il cielo, l'umile e il grandioso, la carne e lo spirito, rendendo sensibile la percezione del sacro. A un moto di verticalizzazione, corrispondente a una ipostasi penitenziale, che aveva costituito l'atteggiamento fondamentale del Cinto nelle sue *Fiamme*, corrisponde, nel Marino, un'intelaiatura del sacro coerente con un percorso umano di tramatura allegorica di

quei momenti della storia di Cristo, come la natività e la passione, in cui il terreno si pone a fondamento di una interpretazione religiosa del significato della morte e della redenzione, e dell'elogio dell'evento della natività come misura naturale di un tema apologetico-cristiano.

La fortuna della preghiera alla Vergine da Petrarca a Boccaccio, dal Poliziano al Sannazaro, fino a Niccolò da Correggio e Tebaldeo, ricondotta dal Marino, dietro lo schema del Bembo, alla misura del sonetto, rivive, nel Marino, nell'umiltà del proprio dettato, che se nell'*Adone* avrebbe ricondotto il tema della pace alla evocazione di una vicenda mitologica, nelle *Sare* interpretò tale motivo entro modalità di approccio al sacro. Se nel Giraldi Cintio la prossimità alla fonte evangelica e ai modelli patristici riviveva nel canto della Vergine pacificatrice tra l'uomo e Dio, sulle orme di Bernardo da Chiaravalle, o ancora il richiamo al concepimento di Maria e alla sua verginità evocava richiami agostiniani, i presupposti per una rimarcatura enfatica del concetto di incarnazione, di pacificazione in Dio non erano da individuarsi tanto nella sintesi del petrarchismo con il cristianesimo, quanto in un bisogno tutto umano di superamento di una conflittualità psicologica, in favore di una lirica della pace e dell'encomio.

Al moto ascensionale petrarchesco-platonico si sostituiva, nel Marino, un moto discendente di superamento dello stesso tassismo e di quanto vi era in esso di iperbole della guerra come progetto di veridicità documentaria, entro un'innovazione dei contenuti e dell'ispirazione poetica. Se un confronto è stato attivato con le *Fiamme* del Giraldi Cintio, ciò è stato fatto a dispetto delle accuse di plagio mosse alla lirica del Marino. La ripresa di temi devozionali obsoleti, come la natività del Cristo, il motivo della Croce, la poesia della Madonna, non valeva a collocare la poesia del Marino nel solco della tradizione petrarchesca e platonico-cristiana, ma ne autenticava un proposito encomiastico legato piuttosto a una ripresa di motivi della stessa rimeria sacra meridionale della fine del Cinquecento, entro dinamiche di poetica non tanto invischiate in un iter penitenziale, e dunque in un combattimento psicologico e morale, quanto aderenti a un bisogno tutto umano e nuovo di pacificazione della vita, e dunque di mitologizzazione dello stesso registro sacro.

D'altronde più che i rapporti col ducato estense, Napoli istituì relazioni ben precise con l'ambiente veneziano, la cui frequen-

zione ad opera di Pietro Cornascacchi, dopo quello del circolo valdesiano dell'Ochino di Napoli, motiva i rapporti con un ambiente tradizionalmente libertino, nonostante i contatti con Padova, roccaforte dell'aristotelismo e del più intransigente dogmatismo retorico. Che l'*Austria* di Ferrante Carafa del 1573 presentasse in calce un'o scritto di Gabriele Fiamma sulla «serietà» e il «valore conoscitivo» della poesia non è un elemento casuale, se si guarda all'incitatura morale della padovana Accademia degli Inflammati, sorta intorno agli anni Quaranta del Cinquecento. Nel quadro dei rapporti di Gabriele Fiamma con Celio Magno interessante è una dichiarazione del secondo conservata nella Biblioteca Marciana di Venezia (cod. It. IX. 171 (6092), c. 164r.)²⁵, in cui il poeta veneziano insisteva sulla necessità del giovar diletando, non solo in merito a soggetti amorosi, ma anche in margine ad altro tipo di composizione poetica. E che Celio Magno figurò con Orsatto Giustiniano nella IV lettera prefatoria indirizzata all'Achillini della *Sampogna*, la dice lunga sulla ricerca di consensi, da parte del Marino, ben oltre l'usuale casistica amorosa. E che di una vera e propria corrente si trattasse lo si desume dall'*Esposizione* della canzone, che chiude le *Rime spirituali* del Fiamma, non a caso stampate, in prima istanza, nel 1570, e poi riproposte invariate nell'edizione del 1573, contemporanea all'*Austria* di Ferrante Carafa. In questa *Esposizione* tra gli altri sono ricordati Orsatto Giustiniano, Celio Magno, come «uomini di bellissime lettere e d'eccellente giudizio».

Il riferimento del Marino, nella lettera prefatoria, non va inteso solo come una difesa dalle accuse di plagio mosse alla sua poesia, ma anche come citazione diretta di autori, che in qualche modo il poeta napoletano aveva sentiti a sé più vicini nell'avventura poetica delle *Rime*. La consonanza col predicatore veneto era sì da ricercarsi nell'impiego della favola, non in ragione del suo significato allegorico e morale, che indicava nelle stesse fonti latino-patristiche l'avallo, se non di una conversione, almeno di una partecipazione poetica ad eventi del calendario liturgico e di una condivisione di figure eccellenti del panorama sacro. Si verifica, così,

²⁵ Su questo codice informa E. Zaja, «Perché arda meco del tuo nome il mondo». Lettura delle «Rime spirituali» di Gabriele Fiamma», in AA.VV. *Poesia e retorica*, cit., pp. 236-292-236.

anche all'interno delle *Rime* mariniane, una distinzione profonda tra il poeta profano, che, ad apertura delle *Rime amoroze* invoca amore, e l'esemplarità cristiana dell'asceta al ciel propria di Cristo, che vince la morte e trionfa dell'abisso, per elevare l'uomo a una condizione di condivisione delle gioie celesti. Al moto ascensionale corrisponde quello discendente di Lucifero, che, ribellandosi a Dio, cade dal Paradiso terrestre, che fa da singolare *pendant* al sonetto sulla Resurrezione, sulla metafora scritturale del "sole", che è moto di elevazione verso Dio, e dunque aspirazione all'eterno. Il dilemma corpo-anima, vissuto dal Petrarca nella compagine strutturale di una liberazione dal peccato, si accampa, nelle *Rime sacre* del Marino, come coesistenza di due atteggiamenti dello spirito, simbolicamente allusivi all'eccellenza dell'esperienza amorosa e all'idea tutta cristiana dell'asceta spirituale, non come corrispettivo filosofico sapienziale e religioso di un itinerario di fede rinegante l'amore, ma potenziante, nella proiezione mistico-ascetica, una stessa lettura stilnovistica dell'amore. Non a caso la bella fanciulla è «raggio del bel Dio», che segna la via del cielo, è sole che rende ancora più chiaro il vero sole, entro la trasposizione della metafora scritturale dal volo alle ali d'amore, che stilnovisticamente conducono l'anima al godimento della bellezza e della felicità. Le lusinghe d'amore sono pari all'empito della fuga dal dolore, delineando un quadro insieme di evocazione amorosa e di abbandono dell'esperienza terrena. La redenzione del mondo non ha, nel Marino, sempre un valore negativo, nel suo superamento cristiano del percorso salvifico, ma è semplicemente l'altra faccia, quella non sempre peccaminosa, dell'intensità di una esperienza laica, convertita in forme di contrizione interiore.

In tale prospettiva come poteva l'esperienza del Fiamma collimare con quella mariniana nell'invocazione a una formula non dissonante dell'amore, ma a una parabola di redenzione, che muove proprio dall'amore come potenza dei sensi, ma anche come forma beatificante dello spirito? Gli è che il Marino, diversamente dal Fiamma, risentiva ancor più che dell'esperienza bembesca, del profilo arcadico sannazariano, proiettando anche sul paesaggio la sua ansia di pace e di rimeditazione morale. Né l'esperienza della lirica sacra napoletana si poneva come una parentesi nel quadro dello sviluppo della poesia d'amore, perché anzi traduceva, nella personificazione del Cristo, della Madonna, della Maddalena e dei santi, il binomio terra-cielo, nella condivisione di un'esperienza

«cra, non ignara del filtro sannazariano e del procedimento idillico della poesia amorosa e religiosa. Alla sostituzione di Cristo e Laura subentra una lettura anche trascendente dell'amore, i cui attributi psicologici costituiscono la forma diretta di un intimismo travasato nell'oggettivismo di Amore e Cristo, i due numi tutelari della valorizzazione enfiatica del percorso e della personificazione dello spirito. L'amore è la molla che spinge la Maddalena a pentirsi e ad asciugare le piaghe del Cristo, nell'immagine della «bella amata sensualità», che sintetizza l'esperienza divina nell'umanità della sua natura terrena. L'amore, dalle *Rime* del Fiamma a quelle del Marino, si esprime in una vera e propria sostituzione dell'amore di Dio all'amore per la donna, pura tappa, quest'ultima, di un incanto stilnovistico. Entro tale rivisitazione del modello petrarchesco, il senso di una lettura letterale o di una considerazione allegorica rischia di frantumarsi, dall'applicazione all'opera del Petrarca, in un miscuglio di finzioni e verità, in cui, diversamente dai *Rerum vulgarium fragmenta*, il Marino alimentava la poesia della favola e quella dell'itinerario sacro. Così alle lusinghe dell'esperienza amorosa petrarchesca, interpretata ora in senso letterale, ora in senso allegorico, il Marino accede nel comune riconoscimento del modello petrarchesco, franto in situazioni di mitico e onirico incanto e di adesione alle forme del sacro della letteratura meridionale di fine Cinquecento.

Se l'interpretazione della vicenda psicologica, in Petrarca, «non lo è quasi mai in riferimento al passo dei *Fragmenta* che li contengono, tanto da far pensare che per Filelfo il mito assuma nel *Canzoniere* una funzione solo ornamentale»²⁶, la giustapposizione di due livelli di lettura, quello letterale e quello mitologico-allegorico, motiverebbe, per il Filelfo, il doppio piano sul quale appare costruita la poesia del Petrarca, che in realtà, auspice la mediazione sannazariana, si dispiaga, nel Marino, non nel procedimento allusivo della mitologia, ma nell'ornamentazione del dettato poetico. L'ascrizione della mitologia alla finzione costituirebbe l'altra faccia, quella favolistica, di una poetica, che proprio dalla liberazione da essa, esperisce la serietà del suo itinerario salvifico. La complicazione estetizzante dei richiami mitologici, nelle *Rime* del Marino, enuncia la coloritura idillica di una raccolta, in cui, proprio a

26 L. Marozzi, *Petrarca piacentino*, cit., p. 83.

ridosso di quel fatidico 1596, che vide la soppressione dell'Accademia degli Svegliaiti, parole quali "angelo", "paradiso", "fato" erano sostituite da puntini di omissione per non incorrere nelle critiche dell'*Index librorum prohibitorum*, nel quale era evidente la confusione tra sacro e profano. Il retaggio morale, non di una conversione, ma di una rappresentazione angelicata della donna e del processo di santificazione della lirica, in questo variegato clima napoletano di spinte propulsive e timori ecclesiali, era alla base, nel Marino, di una scrittura di *Rime* significativamente rielaborate nell'edizione del 1614, perché la discussione con l'Inquisitore di Venezia mirava a salvare la peculiarità stilnovistico-morale di una rimeria, non tanto favolosamente ispirata al Petrarca, quanto irretita nella sintesi tra espressione sacra meridionale e intonazione classico-cristiana.

Le preoccupazioni della Controriforma certo orientarono l'ispirazione mariniana piuttosto verso la scrittura degli idilli della *Sempogna*, di natura tragica, e verso la composizione dell'*Adone*, in cui lo stesso mito investiva un procedimento drammatico di sviluppo delle vicende. La natura filosofico-morale della conversione del Fiamma costituiva solo l'altra faccia, quella etica, dell'iter peritenziale petrarchesco, alla cui attività anche il Marino si ispirò, ma nella piena libertà della codificazione mitologica, petrarchesca e sacra. La formula del dualismo, nel Marino, non comportava una lettura psicologicamente bivalente della realtà, tra naufragio ed eternità, peccato e redenzione, ma una semplice dicotomia, insita nell'eccentricità stessa barocca, e non petrarchesca, tra disfacimento e redenzione, perché la vertigine del peccato implicava, comunque, una tensione contrastativa di marca tutta seicentesca. Il senso della precarietà della vita è tutto espresso dal Marino nelle *Rime morali*, analogamente al sentimento della vanità della fama, dello scorrere del tempo, della caducità della gloria, ma non entro un profilo demistificante della laicità, quanto in margine all'operazione tutta barocca di un dualismo, che risponde a una lettura bifocale della realtà e a un dissidio seicentesco di perdita di punti di riferimento sicuri nella realtà.

Il dramma gnoseologico si impone su quello morale, nell'infondatezza di una visione armonica del creato e della vita. Il quadro delle relazioni del Marino data, dal 1585, dalle influenze della poesia sacra e profana di Angelo Grillo, che non a caso l'anno prima aveva conosciuto il Tasso nell'esilio di S. Anna. Autore centrale

dell'evoluzione del concettismo, dedito alla rimeria sacra, con i *Pietosi affetti* del 1629, il Grillo incontrò il Marino a Roma, quando nel 1602 era di ritorno da Venezia. A questa relazione si aggiunse quella con Giovan Vincenzo Imperiali, nel periodo compreso tra il 1602 e il 1619, in cui l'Imperiali pubblicò per la prima volta lo *Stato mistico* (1607), ampliato poi nel 1619, che il Marino avrebbe indicato come precursore e modello per l'*Adone*.

La nuova poesia d'avanguardia, dalle *Rime* di Celio Magno, che licenziò il suo canzoniere nel 1600 insieme a quello dell'amico Orsatto Giustiniano, e che segna una svolta nell'imitazione del petrarchismo, ossessionato come è dalla *meditatio mortis* e *Christi*, a quella dell'Imperiali e del Grillo, più che invischiarci nel canone dell'imitazione, sperimentava forme alternative di un concettismo innovativo su tematiche sacre e amorose, non solo come prova di bravura tecnica, ma anche come forma di una intellettualizzazione della trama. L'elemento dell'arguzia divenne, in tale contesto, la forma di conversione del petrarchismo in un gioco illusionistico di concettosità, non ignara di una vicenda e di un sentire tutto gnoseologico di approccio alla realtà. E se al Casoni guardarono il Materdona e il Bruni, rappresentanti della musa meridionale, si comprende perché il cerchio delle relazioni si richiuda su una demistificazione tutta barocca di relazioni, che provano le forze centripete del barocchismo e del marinismo. La dicotomia tra lirica sacra e idillismo barocco prova la sacralità, non di un ammiccamento della religione alla mitologia, ma di una catarattica liberazione dal male, cui anche la polemica sulla tragicommedia risultava calata nelle vicissitudini del tempo, tra partecipazione moralistica e limitazioni petrarchesche, che denotavano il carattere tutto normativo dell'innovazione della casistica dei generi. Dalla difesa del Marino dall'accusa di plagi, entro la misura dell'accrescimento, alle polemiche sull'idillismo dei generi nuovi, la personalità del Marino spicca come oggetto di relazioni, che costituivano il sottofondo ideale della definizione di un intero movimento, che, nei vari centri della penisola, autenticava le ragioni del marinismo, non in un rapporto di dipendenza, ma di reciproca interazione. Perciò il quadro dei rapporti definisce l'entità di un vero e proprio movimento, non ignaro di soluzioni alternative, ma pur sempre invischiato in un regolismo non dogmatico, ma aperto al dibattito delle idee e al paradosso della ricerca di nuove regole, consistente proprio nell'infrangere le regole classiche.

La riprovazione contemporanea, nel 1605, ad opera delle Congregazioni romane del S. Uffizio e dell'Indice, delle stesse *Rime* stigianesche, ben più esigue di quelle mariniane, convince di una avversione rivolta anche al Canzoniere mariniano e del Murtoia, entro «una pratica poetica che di riflesso s'intende omogenea, nei contenuti e nelle intenzioni, se non negli esiti»²⁷. La prima maniera, fissata per tutti e tre gli autori nel contesto della Roma di fine Cinquecento, provata dall'eredità tassiana e dal mecenatismo cardinalizio ruotante intorno alla figura di Clemente VIII, dovette incidere in misura diversa sui tre rimatori, che, per strade differenti, pervennero alla *Creazione del mondo*, al *Mondo nuovo* e all'*Adone*. Le novità mariniane erano le uniche di un itinerario contesto di preoccupazioni sacre ed espedienti retorici del poema di pace, non irregimentato in una regolistica religiosa e imitativa. Eppure gli avvisi della sua produzione dovettero tenere conto delle riserve romane su tanta poesia lasciva del secolo, che comunque esautorarono il Marino dalla rispondenza ai dettami conciliari, giovanodisi egli più del consenso dei poeti contemporanei, che delle riserve dell'ambiente romano.

²⁷ C. Carminati, *Gianni Battista Marino tra Inquisizione e censure*, Roma-Padova, Antenor, 2008, p. 33.

L'APPARATO DELLA FESTIVITÀ DEL GLORIOSO
SAN GIOVANNI BATTISTA
DI GIULIO CESARE CAPACCIO: L'ESERCIZIO DEL SACRO
E IL PALUDAMENTO DEL PROFANO

1. *Linguaggio verbale e linguaggio figurato*

L'intercetto del figurativismo iconico con una letteratura cel significante, tanto nei suoi aspetti propriamente retorici, quanto nel rilievo del signifiante, si intride, in pieno clima posttridentino, di significativi repertori di simbologia generale, come i *Commentaria simbolica* di Antonio Ricciardi, del 1591, o il *Trattato delle imprese* del Capaccio, oltre che naturalmente dell'*Iconologia* del Ripa (1593). Il sottofondo teorico della giustificazione di una letteratura della Controriforma, costituiva il punto di arrivo della politica tridentina, ma più in generale di tutta una casistica cristiana, nell'evidenziazione dei tratti umani delle immagini, entro una trasposizione analogica e metaforica della realtà iconoclasta, che ammetteva un significato morale e spirituale per la vita oltremondana dell'uomo. La subordinazione del *docere* al *delectare* giocava sull'equivoca camp: onatura della letteratura dei segni, chiamata ora a un sommovimento etico, ora a una consapevolezza decorativa dell'argomentazione metaforica. Il discorso dell'utilità, combinato con quello del decorativismo, già era in nuce nella *Poetica* di Aristotele (*sed quia reddit hominem contemplatorem pulchritudinis, quae in corporibus versat: quaerere enim omnibus in rebus utilitatem minime convenit viris magna miris atque ingenuis*) (VIII, 3), ma il discorso appariva propedeutico a una campionatura sacra della religione, entro la retorica della persuasione e della argomentazione. La resa della figurazione ineriva ad una interpretazione chiaramente visiva dell'immaginario poetico, nella sezione, specie nel dialogo *Delle imprese* del Capaccio, di