

Capitolo VI

TRADURRE, IMITARE, RUBARE: IL CODICE BUCOLICO NEL CONFRONTO TRA IL MARINO E LA TRADIZIONE PASTORALE E PESCATORIA NAPOLETANA

1. La gravità dei contenuti e la dolcezza del dire

L'accento nella IV lettera prefatoria della *Sampogna*, indirizzata dal Marino all'Achillini, al "tradurre, imitare, rubare", cui è affidata una delle poche enunciazioni della poetica mariniana, varientemente interpretate nel corso dei secoli, non può mancare di rivela- re, nelle forme del conflitto *inventio-imitatio*, mediato dalla poetica del Rinascimento, l'abbrivo di una considerazione invero innovativa dell'arte poetica. D'altronde il dibattito era evidentemente stato aperto, se Giulio Cortese, nel 1591, e cioè un anno prima dell'insegnamento di Galilei a Padova, pubblicò un testo significativo dal titolo *Dell'imitazione e dell'invenzione*. Rubare, imitare, tradurre per rinventare con la tecnica del "rampino" rientrava in un processo di modernizzazione della poesia, che rendeva imprecisati i confini del pletiveo e della invenzione, indipendentemente dalla poetica tardo-cinquecentesca e dalla polemica di fine '500 tra ariostisti e tassisti. Lo sviluppo della scrittura poetica nei termini della *elocutio* alimentò la contraddizione tra *res* e *verba*, nella contemporanea lettura di poesia sacra e rimeria profana. La pubblicazione pressoché contemporanea, a Napoli, tra il 1592 e il 1594 della *Selva dei concetti spirituali* del Capaccio, delle *Opere spirituali* del Regio, delle *Rime spirituali* del De Cupiti, della *Grandezza del verbo* del Montefusco rivelò la crisi del classicismo, in favore dell'irreesto della materia mitologica nella tradizione cristiana. Non per nulla quelli erano gli anni finali della revisione della *Liberata* in *Conquistata* e della stesura del *Giudicio*, e gli anni in cui il Capaccio, con la *Selva dei concetti spirituali* del 1594, veniva ope-

rando una distinzione, nella tradizione aulica, tra poesia e oratoria, orientata, la seconda, a una maniera concettosa del parlare, del muovere, del persuadere. L'unione di gravità e dolcezza del dire evidenziava, per il Capaccio, in predicatori come il Panigarola, il Cornello, l'Avila, la meraviglia della dottrina, che accomunava tanto i gesuiti quanto i teatini. La lettura ossimorica del dolore e della felicità si rivelava, nella rimeria sacra, come una forma non arguta di interpretazione concettosa della realtà, ma come l'espressione naturale della contrizione spirituale di una interpretazione mariologica e cristologica della sofferenza, come preparazione e sublimazione della vita. L'antitesi tipicamente barocca tra dolore e delizia, rovina e ansia di redenzione, senso di caducità e sepolcralità eternatore elevava il canto di una tensione costruttiva, contrapposta alla dissoluzione, per cui se la Resurrezione non era «una sera di pianto, ma una mattina di vera consolazione», la *unitas ininitatum*, irridotta dal pensiero della morte, si trasformava in sublimazione dell'immortalità dell'anima e della carne. Le metafore naturalistiche, non applicate allo svelamento delle meraviglie del creato, si introiettarono nella profondità di una esperienza mistica, che «dava lume alla cecità della mente», nell'accostamento di Maria, «vera luce del mondo» alle stelle, come elemento ornamentale del cielo². La vertigine del non essere, del peccato, che sembrava abbandonare l'uomo nelle tenebre, era luce dispensata dal Creatore. Il mistero dell'incarnazione del Cristo rivive nella sostituzione della luce alle tenebre, entro una lettura ossimorica dei contrari, che rivela l'impianto chiaroscurale della fede, come nell'allontanamento di Cristo nel deserto, simbolo della desertificazione della coscienza nella solitudine, ma anche di purgazione e di salvezza, nella solitudine della preghiera. La gioia della fede si traduce, nel Capaccio, nella partecipazione alle meraviglie del creato, per cui la Chiesa militante è accostata a «un delizioso giardino», nel cui centro sono alberi, che si piantano nella natività, si irrigano nel Battesimo, si fecondano negli altri, fino a potersi nella morte e a ripullulare nella Resurrezione. Il risvolto del messaggio religioso trasforma la tragicità della vicenda umana di Cristo

1 G.C. Capaccio, *Della schiva dei concetti scritturali*, Venezia, B. Barezzi e G. Peluso, 1592, p. 4b.

2 Ivi, p. 10b.

nella delizia dell'asceti, cui la natura funge da corrispettivo ideologico dell'eccitazione decorativa. In tale contesto la poetica del diletto non si presentava scevra da un compito morale e dottrinario, ma risultava l'altra faccia, quella di costruzione di un percorso glorioso di sublimazione delle virtù, entro un conflitto non solo ideologico, con la tensione alla distruzione, ma di una esacerbata contrizione psicologica, con il ripiegamento interiore di un amore non profano, ma sacro.

In questo ambito rientra il topos dell'armonia della sfere celesti, che è uno di quelli maggiori del sincretismo platonico-cristiano. Il passaggio dell'anima attraverso i cieli della Luna, di Mercurio, di Venere, di Marte, di Giove, di Saturno, fino al primo Mobile, è il segno, non solo della elevazione a Dio attraverso un passaggio graduale, di segno dantesco, per i nove cieli, ma anche una prova dell'adesione ai principi del cristianesimo agostiniano di Petrarca, dalla liberazione del peso del corpo all'*ascensio* dell'anima. La duplice esperienza laica e profana, da un lato, e religiosa, dall'altro, altro non era che il duplice risvolto di una stessa medaglia, nella corresponsione del peccato alla redenzione, e dunque nella dimensione ascensionale dell'amore profano. Ancora una volta il dualismo petrarchesco si scioglie nel significato della Resurrezione, come metafora dell'asceti, e dunque della salvezza. Con una parafrasi, che ricorda da vicino l'*Ascensione al monte Ventoso*, il Capaccio si sofferma sul percorso intricato e problematico della religione, dal momento che «ardua è la strada, difficile la salita»³, perché la salita della vetta equivale alla conquista delle «radici della propria natura d'uomo divisa tra le inevitabili difficoltà della terra e la grande aspirazione alla trascendenza»⁴. L'esperienza religiosa, contesta di antinomie di ordine spirituale, è la forma di contrizione spirituale, che si libera dal peso del peccato per accedere ai modi antifastici della purificazione e dell'essenza mitologica, nella descrizione del risveglio primaverile della natura, che è forma lussureggiante, e dunque classica, di un mitico paesaggio dell'anima. È un'immagine di pace quella che pro-

3 Ivi, p. 120.

4 B. Martinelli, «Tra escursionismo e letteratura: Petrarca sul Monte Ventoso», in AA. VV., *Ascensioni umane. La montagna nella cultura occidentale*, a cura di Giuseppe Langella, Brescia, Grafo, 2002, pp. 54-60:54.

mana dal tema della Natività di Cristo, che si confonde col codice bucolico, in un intreccio di influenze pagane e cristiane. Il modello del *De partu virginis*, edito a Napoli nel 1526, per i tipi di Antonio Frezza, nella lunga sequenza dell'adorazione dei pastori, che richiama la quarta egloga virgiliana, è presente nelle *Rime spirituali* del De Cupiti, in cui i mitici pastori di una terra senza dolore ed esecrazione religiosa danno fiato alla zampogna. La contaminazione con il modello arcadico non è solo nell'incanto di una mitica età dell'oro, ma nella semplicità dell'incontro tra la serenità della Natività di Cristo e la partecipazione della natura al mistico evento, attraversato da un trasporto panico nei confronti della divinità. Alla semplicità dell'impianto fa da contraltare il preziosismo della bellezza del creato, autenticato dalla citazione di «zaffiri, perle, rubini, argento ed oro». La maestà del Creatore si accompagna alla descrizione di una natura incontaminata, come forma dilettevole dell'incontro con la cristianità, che non educa al diletto puro, ma alla divinità della legge di Dio. E allora il tema della Creazione non è solo una ripresa biblica, nelle *Opere spirituali* del Regio, di un incanto naturalistico, ma di una forma edulcorata di fattura del cielo e della terra, succedanea al Caos. Il risveglio della natura non si accompagna solo, come nel *De partu virginis*, al passaggio di Maria, ma l'esplosione primaverile accompagna l'omaggio dei pastori al Cristo, nel tema tanto fortunato delle *Lagrine di San Pietro* del Tansillo, con miri e lauri inghirlandati, spargendo fiori e fronde, chiedendo al Signore grazia e pace. Al motivo evangelico dell'adorazione del bue e dell'asinello, tanto caro a *Matteo XVI*, si sostituisce la pastorale virgiliana come «genere intrinsecamente sacro, proprio perché pastori erano stati i primi uomini ad accorrere alla grotta di Cristo appena nato»⁵. La sovrapposizione della materia sacra all'impianto mitologico di una natura filtrata dall'oggettivismo petrarchesco risultava coerente con una riflessione sentimentale e con una incantata grazia rurale, auspice il modello dell'*Arcadia*. Il richiamo era soprattutto a Virgilio, poeta del nascente cristianesimo, ma prima ancora vi era stato un migliore Teocrito. Certo il filtro marina-

5 A. V. Nazzaro, «Il "De partu virginis" del Sammarco come poema parafrastico», in AA. VV., *Jacopo Sammarco. La cultura napoletana nell'Europa del Cinquecento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 167-209:186.

no nella conversione dal poema di guerra al poema di pace non solo rinnovò all'interno il genere epico, sollecitando ambientazioni suggestive come nell'*Adamo* di Giulio Angelini e di Giovan Battista Andreini, dato quest'ultimo alle stampe nel 1613, ma rappresentò il coronamento di una svolta, anche nel genere epico, dall'impianto storico al recupero mitologico. La coabitazione, nel Marino, di amore sacro e amore profano, enfatica, come sottolineato dal Pozzi nell'*Introduzione* alle *Dicerie sacre*, il modulo allegorico dell'equazione concettismo-seccentismo, nel monito oratorio della dolcezza dell'eloquio. E se, sempre a giudizio del Pozzi, la *Selva* del Capaccio permette di constatare già realizzata in una data tanto antica quella costante dei rapporti tra la letteratura oratoria italiana e spagnola⁶, non vi è dubbio che per il Marino « il continuo ricorso a precedenti letterari non ha valore di semplice richiamo erudito, ma di scelta e successiva riformazione d'uno stilema »⁷. Il processo imitativo, dalla campionatura del sacro alla determinazione del profano, imposta la logica dei richiami anche nella produzione pseudo-religiosa del Marino, ma nel superamento dello schema penitenziale petrarchesco e nell'orditura fantastico-mitologica del paesaggio edenico e della liberazione dal peccato. La reinvenzione mariniana accreditata rapporti con la rimeria napoletana di fine Cinquecento di vario corso, come impianto sincritico tra la mitologia e il cristianesimo, non solo nel rapporto tra amore sacro e amore profano, ma nella delineazione del clima bucolico, pastorale e pescatorio delle *Marittime* e delle *Boscerecce*. Non solo la conversione dal poema di guerra al poema di pace, cioè l'*Adamo*, provava il rinnovamento del genere epico, ma lo stesso percorso mariniano dalle *Rime alle Dicerie sacre*, fino alla *Stage degli innocenti*, non esprime un contrasto tra amore e devozione, ma un unico atteggiamento poetico, definito dal genere arcadico della mediazione sannazariana dal sacro al profano. Se la «narrazione evangelica è trasposta in forme, strutture e immagini dell'antica poesia classica», il richiamo è soprattutto a Virgilio, «poeta del nascente cristianesimo»⁸,

6 G. B. Marino, *Dicerie sacre e La stage degli innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, p. 34.

7 Ivi, p. 19.

8 A. V. Nazzaro, *op. cit.*, p. 172.

entro una intertestualità biblica e scritturale, che legava la quarta egloga, e dunque la poesia, a una vera e propria struttura dottrina-ria. Anzi, prima del Virgilio bucolico, vi era un migliore Teocrito, entro una predilezione, più che per l'*Eneide*, per la poesia georgica. In questo contesto, come nota Dante Della Terza, il concetto di *amulatio* accompagnava quello di *imitatio*, non senza la rivendicazione della superiorità dei moderni sugli antichi. In tale clima di edenica sottolineatura degli eventi sacri, la confusione tra materia religiosa e mitologica conduceva gli autori a una contaminazione con gli autori pagani. Gli elementi di ricordo erano soprattutto nel richiamo al canto dei pescatori delle *Eclogae piscatoriae* del Sannazaro, intonato sempre con la mitica zampogna della III e della V egloga, che fa da sfondo agli amori infelici dei pescatori. L'analisi del canto non è solo pretesto di una oggettivazione bucolico-arcadica della composizione dei versi da parte del poeta, ma anche suggestione idillica di una parabola enunciativa, che nella tradizione pastorale e pescatoria napoletana rinveniva forme di aderenza a una rivisitazione mitica della stessa parabola del sacro. Non a caso tangenze sicure tra il *De partu virginis* e le *Eclogae piscatoriae* del Sannazaro si rinven-ono nell'annuncio dell'arcangelo Gabriele a Maria del misterioso concepimento, che coincide con l'andata di Glauco a nuoto nell'isola vicina, che custodisce Nisa, amore di Iola, nella III egloga. Il fine celebrativo delle isole del Golfo, Ischia e Procida, scomparse nel *De partu*, ma lo splendore della casa di Maria si inserisce nel quadro di un sommovimento generale della natura, mentre l'ambientazione notturna e poi diurna di alcune egloghe sannazariane, come la II, avvolge in un fascino incantato la natura. L'evento sacro è affidato a un moto di giubilo del cuore di Maria, mentre la quiete della notte, nella II egloga, fa da sfondo al dolore di Licone e nel *De partu* al mistero della nascita del Salvatore e che avrebbe visto, come più avanti nella *Sirenide*, l'uomo in lotta con il drago genesiaco. Era in nuce l'attesa di una nuova era, nel *De partu* cristiana, nelle *Eclogae* politica. Era questo il senso della quarta egloga, il sogno, cioè, della restaurazione aragonesa, nella consapevolezza di un mondo in crisi e al suo tramonto. Il rovesciamento del primato nel genere pescatorio era espresso nella II egloga, in cui Licone, alias Sannazaro, riceve il dono della zampogna a sette canne. L'epos mitologico attualizza l'evocazione pescatoria, non senza tangenze col *De partu*, allarga-

te anche alla *Christias* del Vida, non per nulla edita, in prima battuta, nel 1535, e poi nel 1550. L'idea della salvezza è affidata, nel *De partu*, al coro angelico, che è metafora religiosa del connubio tra la tradizione dantesca e l'atmosfera pastorale, in cui si inserisce il mitico canto dei pastori e dei pescatori. Per Nazzaro si tratta di una sorta di *Eneide* cristiana sulla storia della redenzione, in cui l'immagine di Cristo si sovrappone a quella di Enea⁹, ma certo, se accettiamo il parallelo *De partu virginis-Eclogae piscatoriae*, il richiamo al Virgilio, non solo del poema epico, ma bucolico e georgico, è d'obbligo. E certo, accanto a Virgilio, le fonti furono Lucrezio, Orazio, Ovidio, Lucano, Stazio, Claudiano. La contaminazione, entro reminiscenze virgiliane, la devozione verso il Petrarca, il reimpiego di suggestioni teocritee, valevano a irradializzare l'intera opera sannazariana in un coacervo di influenze e di analogie, che al tema del dolore univano quello della grazia, soprattutto mariana, come elemento di trasformazione del genere epico in poema di pace e di sentimenti patetici. Il richiamo d'obbligo per la naturalizzazione del tema evangelico è Virgilio, profeta del rinascere cristianesimo, entro una religiosità, che rimaneva appannaggio di una tensione devozionale, ed entro una nuova lettura petrarcheggiante dell'ambientazione naturale e verso un suo innesto in autori classici, latini di un rinascere paganesimo. La stessa invocazione, nel libro I del *De partu*, alle Muse e alla Vergine vale a fondere, entro antichi canteschi, la materia evangelica con quella mitologica. Antonio Nazzaro ha giustamente sottolineato il rapporto antifrafastico Eva/Maria¹⁰, nel quadro di un rovesciamento di ruoli, ma ancor più di un itinerario dalla perdizione alla salvezza, che ispirerà anche il Tasso del *Mondo creato*, filtro del cantismo allegorico. Se il tema mariano fu ostacolato poi dai protestanti, nonostante il grande proliferare del tema del *placatus Mariae*, a cavallo tra '500 e '600, quello della natività del Cristo si prestava a un accumulo di reminiscenze bibliche e classiche, all'interno del canto del silenzio della natura e del sogno del riprisimo di una mitica età dell'oro. Il "*placatus Mariae*" ricalcava movenze dell'acuto dolore di Tetide nella prima egloga sannazariana per la futura, destinata morte del figlio, e di Licida

⁹ Ivi, p. 200.
¹⁰ Ivi, p. 174.

affranto per la morte di Filide, nel contrasto tra la pace e il dolore. Il binomio sacro-natura, nell'evocazione della nascita di Cristo, sarebbe stato propriamente alla base di tutte quelle egloghe pastorali e pastorali, che comunque inquadravano il canto dei pastori entro un clima edenico di grazia spirituale e di evocazione naturalistica. La trasposizione del tema sacro nelle forme della classicità profana coinvolge elementi di appropriazione delle fonti classiche, ora riutilizzate in direzione sacra, ora attualizzate entro una prospettiva profana e mitologica. Al di là, infatti, delle concettualizzazioni artificiose, e dopo l'esperienza del *Carafa* del Pellegrino, la *dispositio* oratoria, con il Capaccio e il Costo, si alimentò di una preoccupazione grammaticale-erudita, volta in senso moralistico, specie nel secondo, entro un ambito chiaramente controriformistico. D'altronde l'esperienza sannazariana precedette di poco quella beubesca, all'interno di un bilinguismo sempre più interiorizzato verso il paludamento toscano, e dunque verso l'esemplarità petrarchesca. Non era fuori dal vero il Raimondi quando sottolineò «come dal vecchio impianto petrarchesco fiorisse in fondo un giardino botanico, un gabinetto di meraviglie, che divengono emblemi, simboli di una realtà duplice, per cui la natura serve da spazio magico all'uomo»¹¹. Il naturalismo rivelava, nell'incontro con il sacro, in questi testi di fine '500, la nobilitazione di un registro lirico, mediato dai filtri petrarcheschi e tassiani, entro procedure attualizzanti di un intero sistema di analogie e diffrazioni, autenticcate dal retaggio sannazariano, ancor prima e ancor più che beubesco. I contatti di Napoli con l'ambiente padovano e veneziano non possono prescindere dal confronto con l'arco temporale, che nel Tasso partì dal biennio '61-'62, per giungere all'allestimento dei *Discorsi del poema eroico* negli anni Ottanta. Né si deve tacere l'insegnamento galleiano all'Università di Padova, a partire dai primi anni Novanta del Cinquecento, a testimonianza di un intellettuale, che, muovendo dal metodo scientifico aristotelico, giunse a una contestazione delle "auctoritates". L'interesse tassiano per Aristotele, trasmesso dall'insegnamento patavino del Sigonio e attestato, tra

11 E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 292.

l'altro, dalle postille ai *Commentarii* del Vettori¹², non prescindette da una contaminazione tra verosimiglianza e invenzione, nel quadro della salvaguardia dei diritti della poesia, che poteva vantare una mimesi lirica, fondata, più che sulle azioni umane e sulla lirica, proprio sulla natura. In questo clima di eccitato naturalismo non si consumò solo l'esito della poesia nuova, ma anche uno scientificismo coerente con un solo aspetto, quello della natura della lirica petrarchesca. Perciò nei *Discorsi del poema eroico* non suona strano che il Tasso incicasse in Lucrezio e nel Pontano coloro «che hanno scritto le cose di natura». La poesia della natura era forse il lascito più autentico dell'aristotelismo, combinato con certo petrarchismo, influente per la limpidezza e naturalezza del dettato poetico. Nell'incontro tra il valore veritativo della poesia, non per nulla informata a temi naturali, il pensiero tassiano si ricolligeva al primo petrarchismo cinquecentesco, oscillante tra letteratura militante e lettura poetica. Sul principio di *auctoritas* petrarchesca e virgiliana era fondata l'impalcatura tassiana dello spessore etico del poema eroico, ben presto pronto a convertirsi in poema di pace, pur all'interno di una sostanziale dicotomia, non più tra le fonti, ma tra il modo di utilizzazione delle stesse in forme di revisionismo ideologico e di nuova autenticazione poetica.

2. Il codice bicoale dal Sannazaro al Capaccio al Marino

Indipendentemente dalle procedure morali dei testi sacri e di poetica napoletani, l'anticipazione con le *Eclogae piscatoriae* del Capaccio del 1598 di implicazioni tematiche pastorali e pescatorie valgono a ricongiungere l'opera del Capaccio a quella sannazariana in volgare, prefigurando l'accoppiamento sampogna-cetra nel binomio lira-sampogna della *Sampogna* del Marino, nel contesto dell'incantamento della selva, ad opera di Sincero, e del mare, ad opera di Palemone. Il registro elegiaco, tradizionalmente affilato a temi bassi, o comunque tristi, si stempera, nel Capaccio, nell'armena evocazione ambientale del "sito di Posillipo", luogo

12 Cfr. T. Tasso, *Postille*, T. II, 1-2, a cura di Maria Teresa Girardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

edenico, insieme alla "bellezza di Partenope", di una fascinazione naturalistica, affidata al registro elegiaco dell'evocazione nostalgica. Parimenti, nella futura *Salmace* del Preti, entro una variazione del *topos* del *locus amoenus*, sarebbe stato espresso il motivo elegiaco del lamento di amore. Composte sulla falsariga delle *Elogae* del Sannazaro e del Rota, quelle del Capaccio si pongono quasi a suggerire una tradizione, che nel Sannazaro individuò il suo primo punto di riferimento, e che sarebbe culminato, come punto di arrivo, nella *Sampogna* del Marino. La particolarità del Marino era rappresentata dall'amplificazione massima della trama, attraverso digressioni e dilatazioni del contenuto. Se Domenico Chiodo ha definito piccoli gioielli l'*Orfeo* e l'*Arianna*, contro le prove meno brillanti della *Dafni* e della *Siringa*, il percorso mariniano eliminò tutto ciò che potesse inerte a un'irrisione parodistica, per concentrarsi sulla serietà dei drammi, poco pertinenti al gusto della metamorfosi, entro un eccitato naturismo. La premessa alla *Sampogna* della lettera prefatoria all'Achillini e del Preti valgono a conferire autorità a un genere, in cui, nonostante la parabola discendente segnata dalla *Sampogna*, il Marino avocava a sé l'indubio primato. Dal 1620, anno di pubblicazione della *Sampogna*, al 1625, anno in cui si concludeva, tra l'altro, l'edizione delle *Poesie* del Preti, e dunque il rifacimento stesso della *Salmace*, il passo era breve per giungere alla contestazione dello Stigliani, che non a caso si concentrò proprio su quegli elementi che avevano costituito il cardine dell'esperienza del Capaccio, e cioè il lamento d'amore e le lodi della bellezza dell'amata. L'anticipazione della tipologia, definita da Domenico Chiodo, del lamento, che si sarebbe affermata a partire dal 1612, si rifrange nelle *Piscatorie* del Capaccio, nel lamento dell'amante disperato e nell'esaltazione della bellezza dell'amata, che ritesse formule di eccitato lirismo, in cui il sentimento dell'arte diviene il punto di approdo di una sofferta lacerazione esistenziale.

La cetra, col dolce suono, inneggia al «vaghissimo sito di Posilipo», lontano dalla localizzazione del fiume maledetto Acheronte, con l'invocazione ai pescatori. L'anticipazione dell'invocazione delle *Rime marine* del Marino notturno, perché accordi alla nobile cetra il culto del poeta-pescatore, rivive in un'atmosfera mitologica, cui, come nelle *Marrifime* del Marino, non fu assente un itinerario di sconfitta e un senso tutto barocco della *vanitas vanitatum*. La nobile cetra placa il pianto di Arctusa e sottolinea l'incanto della na-

scita dalle spume del mare di Venere e ne prefigura gli amori con Marte. Il contributo del Sannazaro alle poesie pescatorie e alla soluzione linguistica del latino rappresentò, in area napoletana, per la poesia del secolo '500, un elemento di indubbio spessore, nell'articolazione del codice bucolico e pescatorio, sia latino, che volgare. L'inquadramento notturno, nelle *Piscatorie* del Capaccio («O pure i notturni pescatori con le sottilissime barche, nel silenzio dell'amica luna, oltrepassando chiaramente, conoscono la gran volontà di cantare le opere meravigliose e l'Ira e la Discordia») sottolineava la vanità dell'amore, tanto che «il desiderare donna, che è in possessione altrui non conveniva. Ma poco giovando e sdegno e vergogna, e poco giovando il sospirare e il lacrimar ch'io facesti, volsi il pensiero all'arte»¹³, entro un capovolgimento in negativo, e cioè nelle forme tragiche, del codice della favola pastorale. La dilatazione dello spazio interiore conduceva inevitabilmente allo spazio dell'arguzia e dell'ingegno, entro un processo di intellettualizzazione, che passò attraverso il soggettivismo. Così l'apporto mariniano avrebbe ricondotto il codice sannazariano nell'economia di una sintesi interiore, spostando l'attenzione dall'oggetto al soggetto. Certo le voci di dissenso nei confronti del bembismo non mancarono a Napoli, già a partire, come nota il Sabbatino, da Giovanbattista Pino intorno agli anni '50 del Cinquecento, in favore di un antipedantismo coerente con l'esaltazione della parlata locale, ma il fatto che a fine secolo, e cioè nel 1598, con il dialogo *Del concetto poetico* Camillo Pellegrino avrebbe proposto, attraverso il personaggio del Marino, la lettura delle *Rime* del Benbo la dice lunga su un classicismo toscano, che a Napoli venne coniugandosi con una ripresa di vocaboli comuni. La dialettica tra natura e arte, lingua d'uso e lingua letteraria, divenne a Napoli proporzionale all'innesto della letteratura toscana, e in particolar modo trecentesca, all'interno di vari livelli sociali. Il superamento dei quadretti di preziosa eleganza delle *Nove Muse* del Macedonio, edite nel 1614, a Napoli, contrastava con la stessa scelta del contenuto da parte dell'autore, probabilmente a causa di un amore infelice, allineando in tal modo i dati della biografia a quelli dell'arte, entro una contiguità, che sarebbe poi stata tutta mariniana, tra mondo mitico-poetico e realtà. Si percepisce

¹³ G. C. Capaccio, *Elogae piscatorie*, Venezia, Melchiorre Sessa, 1598, p. 123.

così, pur all'interno della conoscenza del Campeggi, la diversificazione rispetto alla produzione bolognese-veneziana. Non diversamente l'idillio *Arianna* di Scipione Errico appariva bilanciato tra un gusto aggraziato, espresso soprattutto nell'evocazione del paesaggio notturno, e un gusto dell'eccessivo e dell'orrido nelle maledizioni di Arianna, che chiamava in causa sfingi, draghi, idre. Gli è che il gusto del lamento d'amore riabilitava elementi disparati del mondo infernale, non solo in contrapposizione all'ispirazione sostanzialmente edenica delle egloghe e dell'idillio, ma in ragione soprattutto della conversione della vicenda di Adone in tragedia. Così Giovanni Capponi, nell'idillio *Il moribondo Arnaldo*, non esitò a citare tre personaggi di eccellente rinomanza, che erano Cesare Rinaldi, appartenente all'Accademia degli Spensierati di Firenze, il Preti e il Marino, il cui accenno era al *Pianto d'Adone*, pubblicato nelle *Rime nuove* del 1627. L'alternanza di un paesaggio edenico e di uno infernale, legato, oltre che a richiami danteschi, anche alla fortuna cinquecentesca dell'arte della stregoneria, avrebbe ispirato la poesia delle *Marittime*, che «al suon che dà vita oppone il suono che dà morte» entro un «eroismo solitario e votato alla sconfitta»¹⁴. Non si trattò solo di un'occasione di vanità, ma anche di un riconoscimento storico, all'interno di una trama, che dal Sannazaro, attraverso il Rota, giunse a Napoli al Capaccio, per poi confluire, sempre nell'ambiente napoletano, nella primogenitura dell'*Europa* del Marino, e dunque della stessa stesura delle *Marittime* e delle *Boscherecce* mariniane. Gli è che il gusto del lamento d'amore chiamava in causa elementi disparati del mondo infernale, non solo in contrapposizione all'ispirazione sostanzialmente edenica delle egloghe e dell'idillio, ma in ragione soprattutto della conversione della vicenda di Adone in tragedia. Il culmine del 1614, indicato da Domenico Chiodo per la fioritura del genere, anno delle *Nove Muse* del Macedonio e delle *Rime* del Preti, vide l'importante pubblicazione delle *Rime* mariniane, che condensavano tutta una tradizione, entro un omaggio alla cultura emiliano-bolognese, ed entro una strategia di trasformazione del codice. La differenziazione, nella lettera-prefatoria di Onorato Claretta, all'edizione del 1614 delle *Rime* mariniane, tra "pastora-

li" e "favolose", indicava, fin da allora, il duplice registro della *Sannazaro*, entro una tensione al boschereccio, che puntava su dilatazioni estreme degli episodi. Nel confronto tra il Sannazaro e le *Marittime*, la celebrazione delle passioni amorose avvenne ad opera di nobili pastori, in una fase in cui l'opera del Sannazaro si poneva come appannaggio della situazione politica e delle vicende della casa aragonese. Il Sannazaro e la sua tomba diventarono oggetto del pianto notturno del mare, entro una suggestione fosca del paesaggio. Eppure la natura, negli splendidi sonetti 8 e 43 delle *Marittime* del Marino, sperimentava il metamorfismo cielo-mare, entro un concetto di bellezza, che si riverberava sull'amenità dei luoghi. Non si dimentichi, tra l'altro, che l'*Aradia* del Sannazaro aveva avuto molte ristampe a Venezia, fino a quella del 1583, e se si tiene conto dei circuiti editoriali complessi dell'itinerario poetico mariniano a Napoli, il modello sannazariano contò come punto di riferimento costante per il naturalismo evocativo e per le alterne vicende di Sireno. Non è un caso che l'anno di pubblicazione delle *Eglogae* del Capaccio fu lo stesso del *Poeta illuminato* del De Cupiti, che elaborò una concezione sapienziale della poesia, ripresa dal Capaccio delle *Dedamazioni in difesa della poesia*. L'allineamento del gusto pescatorio alla stessa operazione oratoria della *Selva dei sonetti scritturelli*, bene evidenziata dal Quondam, appariva sostenuto da uno stesso gusto per l'elencazione dei particolari, muovendo da un contesto generale di concettualità, che nella *Mergellina* si espletò nell'utilizzazione di spunti naturalistici come materiale di elencazione multipla. L'oscillazione dell'ispirazione tra naturalismo e stupore per la meraviglia ha indotto il Quondam a parlare di un naturalismo rovesciato, entro una mediazione tra repertori classici e trattazioni scientifiche. L'accento alla consumazione dell'atto procreativo da parte anche dei pesci, materializzava nelle forme animali del congiungimento amoroso il tema petrarchesco del sodalizio di cuori cortesi, così bene evidenziato, nel 1653, dal *Petrarchista* di Nicolò Franco. Il problema non era quello dell'imitazione, quanto quello della riduzione in termini anti-maleschi, e dunque lascivi, del tema amoroso, pagando per tali vie un tributo allo scientismo naturalista di fine secolo, propedeutico alla ricomposizione artificiosa dei nuclei della realtà. L'impianto petrarchesco appariva rispettato entro una catalogazione multipla del reale, che rispecchiava la poesia della natura, dell'amore lascivo, pur entro una complicazione artificiosa del piacere. In questa

14 G.B. Marino, *Rime marittime*, a cura di Ottavio Dessouli, Costanzo Marchi, Alessandro Martini, Ferrara, Panini, 1988, *Introduzione*, pp. 9 e 14.

congerie di elementi, dal gusto del prelievo alla reinvenzione concettosa, un ruolo primario giocò, per il Capaccio, la poesia, così esaltata: «Chi fu, chi verrà (Signore) che non conoschi e affermi la poesia esser regina di tutte le arti liberali, maestra di tutte le scienze, scopo di tutte le discipline»¹⁵. Certo la pubblicazione contemporanea alle *Eclage* del Capaccio del *Poeta illuminato* del De Cupiti, dimostrava quanto a Napoli fosse insicuro e incerto l'equilibrio tra un'idea educativa dell'arte e lo schema di evasione dell'idillio, che sembrava porsi su posizioni antitetiche rispetto allo spiritualismo e all'integralismo cattolico. Il ricorso alla mitologia tributava il successo degli eroi pagani, ricavando i soggetti dall'universo ovidiano, applicato ad una sorta di orfismo pitagorico. Rispetto all'egloga e alla favola pastorale, il mondo dell'idillio era quello dell'encomio del piacere, anche se il metamorfismo naturalistico del Marino e la poesia del lamento dello stesso Marino ne convertivano l'ottimismo nel senso angoscioso di drammi amorosi. Nella storia dell'idillio napoletano, dunque, non si può prescindere da tappe intermedie, rappresentate da trattati di poetica, che condizionarono l'evoluzione del genere e impressero una forza morale all'impatto della favola e della mitologia. La superiorità della poesia su tutte le altre discipline non costituì solo un tributo alla creatività dell'artista, che manipolava il reale per renderlo consona a un gusto concettoso, ma rappresentò il punto nodale di una concezione, che piegava lo stesso naturalismo al sincretismo di una forma di riabilitazione artistica, mai disgiunta da un teleologismo, che disponeva gli elementi del creato entro coordinate di stupore e di meraviglia. Si trattava, in realtà, di quello stesso stupore galliciano per la configurazione matematica del creato, ideato a immagine e somiglianza di Dio. Così Nicolò Franco avrebbe apostrofato nel suo *Petrarchista*: «O felici coloro veramente cigni del cielo, che ammaestratrici della natura hanno il vero modo di leggerlo e di rileggerlo»¹⁶. Entro un potenziamento della forza creativa, certo l'amore esaltato dal Franco era quello cortese degno di una curia, come quello insegnato dal Castiglione, e dunque onesto e pudico, mentre il Capaccio si lasciò andare a digres-

15 G.C. Capaccio, *Declamazioni in difesa della poesia*, Napoli, G.D. Concafioglio, 1612, p. 6.

16 N. Franco, *Il petrarchista*, Venezia, C. Giolito de' Ferrarini, 1539, p. XI; dell'opera esiste un'edizione aggiornata, Exeter, University of Exeter, 1979.

sioni lascive, che non turbavano, però, l'essenza poetica dell'opera, grazie a una esaltazione della bellezza del creato. Alimentatore di questo modo di intendere la poesia fu, per il Capaccio, il furore, che non era tanto in contraddizione con la capacità mariniana di reinventare scherzi delle ninfe e dei pastori¹⁷. La rivendicazione a sé, da parte del Marino, del primato dell'idillio, pur contraddetta da altre e nuove acquisizioni critiche, alimentò il gioco del contrasto con quello che all'origine fu un fenomeno essenzialmente lombardo e bolognese, con la primogenitura della *Salvinae* del Preti e con la consultazione degli idilli, manipolati: cagli emiliani Achilini, Campeggi, Capponi e Preti. Certo l'intelaiatura licenziosa, che costrinse il Preti a non seguitare in questa stracca per il condizionamento dell'ambiente romano intorno al 1620, fuse da elemento di contrasto con la *Sampogna*, che proprio in quel fatidico 1620 fu data alle stampe. Si trattava dello stesso impasto di natura ed arte, che, alcuni decenni prima, e cioè nel 1504, Sannazaro aveva operato per un canto edito nel 1560, 1566 e infine nel 1572, di incontestabile anteriorità rispetto a quelle dello stesso Bernardino Baldi, del 1584, e del Capaccio. Le massime *auctoritates* del genere, dai Baldi indicate in Teocrito, Virgilio, Sannazaro, Rota, crearono una linea di continuità con la prima lettera prefatoria della *Sampogna* del Marino, che ancora all'altezza del 1620 ricalcava le orme dell'umile *pastorellerie*. Al di là delle prime due esecuzioni delle quattordici *Pescatorie* del Rota, curate dall'Ammitato e dall'Atanagi, la terza edizione curata dall'autore esprimeva singolari affinità con le cinque egloghe latine del Sannazaro. L'impresiosamento del «crine aurato», dell'«avorio del piè nudo e scovetto», non contrastava con il tono fresco e umile dell'ispirazione poetica, nella prima egloga, del personaggio di Lida (vv. 67-84). Entro questa cornice di lirismo sofferto e patetico l'idillio, nota il Chiodo, apre co. Rota alla dimensione del madrigale, con alternanza di endecasillabi e settenari¹⁸, premessa indispensabile degli sviluppi successivi della poesia pastorale e dell'idillio. La polemica sui plagi mariniani deve, dunque, ridimensionarsi entro il riconoscimento di una tradizione, a lungo esemplata sulle *auctoritates* del

17 G.C. Capaccio, *Declamazioni*, cit., p. 44.

18 D. Chiodo, «Le 'pescatorie' del Rota tra egloga e idillio», in *Critica letteraria*, XXI, 79, 1998, f. II, pp. 211-224.

passato, non come riproduzione fedele del modello, ma come ripresa di un'aura poetica, con la quale interagire entro una leggerezza di toni ed una freschezza di poesia. Il circuito editoriale Venezia-Napoli passò, col Rota, attraverso il filtro toscano, ma l'esemplarità sanazarianiana costituì nel Cinquecento, e almeno nel primo Seicento, il punto di forza di un modo nuovo di approccio alla poesia, tanto nelle sue forme idealizzanti, quanto nell'impasto materico di un'umile poesia. Il modello teocriteo era adatto a ritrarre il vero, anche secondo quanto giustamente precisato dalla Mauricello, per cui il momento intermedio tra l'*Arcadia* e le *Elogie piscatorie* del Capaccio, e, aggiungerei io, gli stessi idilli della *Sampogna* del Marino, fu rappresentato dalla *Siracusa* del Regio, edita a Napoli, per i tipi del Passero, nel 1569, che all'*Addie alla Sampogna*, con cui terminava l'*Arcadia*, lasciava subentrare un esordio significativo, *L'autore alla Lira*. Se la *Lira* doveva rivolgersi a spiriti sublimi, il Marino nell'elogio alla *Sampogna*, posto ad apertura degli *Idilli*, si sarebbe rivolto a tutta una tradizione bucolica, che da Teocrito a Virgilio e «dalle selve della Grecia fu trasportata in quelle del Lazio e dalle mari del pastore di Siracusa passò a quelle del mantovano, se ne stette quasi sempre mutola infino al tempo del buon Sincero, il qual ne fece con chiarissimo rimbombo risonar le piagge della mia diletta et diletta Partenope, ma da indi in qua, nel nostro secolo, a pochi altri salvo Aminta e Mirtillo è stato permesso d'accostarvi degnamente le labra»¹⁹. Alla sostituzione della zampogna di Pan e della cetra di Orfeo con la lira di Arnone, avrebbe corrisposto, nella *Sampogna* del Marino, il codice metamorfico della naturalizzazione delle civinità, iscritte in un contesto mitologico, che non era più la Napoli del Sanzaro, né quella del Capaccio. Nell'intrusione della materia pescatoria il Regio anticipava nettamente, con la sua *Siracusa*, l'ambiente marittimo delle *Rime* marinarie, non solo entro una elencazione multipla dei pesci, quanto anche nella prospettiva cristiana di Gesù pescatore delle anime. L'esercizio poetico del Rota, autore di un *corpus* di *Rime* di quattro anni più tarde rispetto alla *Siracusa*, conferma una direzione di poetica prerariniana. D'altronde, come nota Amedeo Quondam, «la presenza del Regio», che «costi-

19 G.B. Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda, 1993, pp. 11-12.

tuisce la documentazione di una linea politica da parte clericale [...] impostata su una complessa e difficile strategia della persuasione»²⁰, non può passare sotto silenzio, se copio circa quarant'anni dalla *Siracusa*, il Regio compose la *Sirenide*, nel 1603, un poema spirituale, nella cui dedica Al Signor Matteo Di Capua, Principe di Conca, il Regio distingueva tra i buoni e i cattivi poeti, dechti allo studio della spirituale poesia, dietro l'esempio dell'Alighieri, del Sanzaro, de Vica, del Fiamma, del lamsillo. La scelta degli autori cui ispirarsi non fu, per il Regio, casuale, se sia il Sanzaro che il Vida potevano definirsi poeti della cristianità, e se il Fiamma vantava una tradizione di oratoria sacra nel novero della poesia cinquecentesca. Ciò si sarebbe verificato quando, come notò ancora il Rainor di, alla verticalizzazione natura-Dio si sostituirà la linea orizzontale della natura e dell'io, entro un processo di interiorizzazione del codice petrarchesco, fruite entro dinamiche esistenziali di eccitato lirismo e di concitata arte dell'arguzia²¹. Il codice parentetico risultava, in questa temperie generale di metamorfismo e di sincretismo culturale, l'apporto metodologico di una poesia di iniziazione anche morale, che, più che insistere sul motivo stasorio, veicolava temi e immagini di stupefatta ammirazione e meraviglia. Non per nulla le *Marittime* del Marino si segnalano per lo stupore del paesaggio (*Descrizione dell'apparire del sole*, sonetto 3), che talora sottolinea il vago della bellezza della donna, entro una intelaiatura tutta petrarchesca del sole come emblema mondano, o come nel sonetto dedicato alla principessa di Stigliano, vale a dire Isabella Gonzaga, per il tema della navigazione d'amore, mutuato dalla «navicella del mio ingegno» del *Purgatorio*, e dal Petrarca. L'elemento naturalistico, come le chiome bionde della donna, entro il calco petrarchesco di *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, e quello tassiano d'amore, cui si sottomettono i pesci. La navigazione, metafora di un approdo lontano, ingenerava anche nel Marino il tema triste del «mar profondo e grave», «che mi sommerse di piante e di martiri» (sonetto 8). La casistica mariniana allineava presenze zoomorfe, come il pesce spada, il meigo, ol-

20 A. Quondam, "Dal Manierismo al Barocco", in AA.VV., *Storia di Napoli*, Società editrice Storia di Napoli, 1972, p. 434.

21 E. Rainor di, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, cit., pp. 292-293.

trc ovviamente al mestiere della pesca, nell'incanto di Amore, o recuperava presenze mitologiche, come quella di Miseno. Il tema amoroso ritornava entro una sequela di pesci avvinti dall'amore (sonetto 30). La nascita di Venere dalle spume del mare, apparente promessa di pace e di piacere, provocava, invece, nel poeta un sentimento triste (sonetto 34), anche se Venere rimaneva la bella messaggera d'Amore, e non a caso a lei era dedicato il poema di pace, *l'Adone*. Il richiamo al Fiamma²², sulla scia del Sannazaro e del Tansillo, implicava una compromissione della letteratura napoletana con quella veneziana, entro la circolazione del tema amoroso, sottoposto a un rinnovamento. D'altronde le date parlano chiaro. Nella dialettica del secondo '500, a Napoli, tra prodromi classicistici petrarcheschi e induzioni naturalistiche, in quella fatidica mescolanza di tendenze eterogenee che fu l'Accademia degli Svegliati, fondata intorno al 1586, e riunita personalmente di statura petrarchesca, dal Marino al Manso, al Pacello, la protrazione del petrarchismo risultò operante entro circuiti poetici ed editoriali, tra i quali circolavano idee affini. Così le *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma del 1573 e del 1575 appaiono in quel lasso di tempo, che a Napoli fu compreso tra il 1569 e il 1588, di significativo sodalizio del Regio col Cortese. Lo slittamento, poi, con la *Sirenide* e la sua prefazione verso una concezione allegorica della poesia intervenne a diversificare l'esperienza del Regio rispetto a quella del Cortese, pur entro un concetto comune di verità, nascosto per il Regio sotto il velo allegorico ed apparente della finzione, ed elaborato in senso naturalistico-scientifico dal Cortese. Così il richiamo biblico della poesia del Fiamma anticipava la divaricazione Inferno e Paradiso del *Discorso intorno l'allegoria*, sempre del Regio²³, ma implicava un richiamo alla «casta e filosofica spirituale poesia, che ad uno stesso tempo diletta e giova»²⁴. In questo contesto l'Accademia degli Svegliati divenne il perno della vera e spiritua-

22 Sul Fiamma cfr. P. Zaja, «Perché anche meco di tuo nome il mondo». Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma», in AA. VV., *Poesia e retorica del seicento tra Cinque e Seicento*, a cura di Erranna Ardissino ed Elisabetta Selmi, Alessandria, Dell'Osso, 2009, pp. 255-292.

23 P. Regio, *Discorso intorno l'allegoria*, *Proemio a La Sirenide*, Napoli, A. Pace, 1603.

24 P. Regio, *La Sirenide cit.*, *Dedica al Signor Matteo Di Capua principe di Contea*, f. 6.

poesia», dietro l'esempio, appunto, del Sannazaro, del Vida, del Fiamma e del Tansillo. Le dinamiche opposte si incentravano su regolamentazioni diverse di poesia, entro *autocritiques* fondative di un esercizio lirico, che al codice pastorale del Sannazaro, ma anche a quello sacro del *De partu virginis*, univa una volontà di imitazione e di superamento della fonte petrarchesca, entro la poetica, che poi sarà quella mariniana del "rampino". La commistione tra sacro e profano, all'interno della ricezione del codice petrarchesco (ma non si dimentichi che il Petrarca fu non solo l'autore di corponimenti morali, ma anche di ambientazione naturalistica e paesaggistica) innestava procedure ideologiche di forte pregnanza contentistica, entro affinità tematiche, che rinviano, tra l'altro, al *De poeta* del Minturno. Le date sono tutte lì ad indicare una congerie di soluzioni stilistiche, riferite a un *unicum* della rivisitazione umana, spirituale e ideologica dei modelli petrarchesco. Si può a questo punto convenire col Sabbatino che «l'egemonia bembiana che si va diffondendo al Nord e al Centro, suonava come una conferma della robustezza e tenuta dell'egemonia meridionale del Sannazaro volgare»²⁵. Né ci sembra di dover dissentire dal Sabbatino nel sottolineare l'ampio dibattito, che tra consensi e dissensi venne vivacizzando lo scenario culturale napoletano. D'altronde il modello bembiano e sannazariano, oltre che contare dal punto di vista ideologico, ineriva proprio, tra l'altro, alla toscarizzazione della lingua, che, entro circuiti comprendenti anche l'Italia settentrionale, e in modo particolare Venezia, dove non a caso diverse furono le edizioni dell'*Aradia* del Sannazaro, tracciò una parabola di normatività lessicale, unita a un processo di naturalizzazione del volgare e del latino. E se, come sottolinea Massimo Scarsone, «l'allargamento del vernacolo sentimenterale petrarchesco ingenerò una stessa Koiné lirica, nell'ambito della poesia neolatina, nel Rota, nel carne dedicato alla morte della moglie Porzia (*Fortia*, in *Sylvarum: seu metaphisicon liber*) tornava la classica dicotomia amore/fiamma, entro una commistione di poesia sepolcrale e di eccitazione del tema amoroso. La contaminazione del latino con la lingua petrarchesca avvenne all'interno dello stesso registro patetico-sentimentale della lirica amorosa, ma sen-

25 P. Sabbatino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1984, p. 15.

za al rifiuto al ricorso all'elegia. Anzi, «nel periodo del più rigido ostracismo di matrice bembesca del genere elegiaco, si verificò in qualche significativo caso una traslazione del genere elegiaco nel doppio registro, aulico delle canzoni, e umile delle egloghe, dei poemetti, delle favole pastorali e degli idilli»²⁶. La natura contrastativa del ghiaccio e del fuoco, della vita e della morte allinea presenze dell'ortodossia cattolica, cui non fu estraneo neanche Fabrizio Marotta. L'esemplarità normativa del linguaggio si mescolò a una utilizzazione strumentale di esso nelle forme e nelle linee di un impasto di materia e di codici formali. Eppure l'arguzia, sulle orme del *Giudicio* del Tasso, in alcuni casi divenne nascondimento del reale, entro l'elogio fatto dal De Cupiti nel *Poeta illuminato*, di un «dir non fallace», inglobando al suo interno personalità come il Regio, la Colonna, il Tansillo, il Pignatelli, il Grillo, il Bembo. Né si dimentichi che l'anno in cui apparve la *Spesione al Petrarca* di Giovanni Andrea Gesualdo, e cioè il 1533, fu lo stesso in cui a Ischia Vittoria Colonna, che aveva apprezzato le *Piscarielle* del Sannazaro, invitò il Rota e Bernardo Tasso per emulare il modello latino. Sannazaro, più Petrarca, segnarono, insomma, la necessità di una discepolanza ideale, in un ambiente come quello napoletano attraversato dal vento riformatore dell'istituzionalizzazione letteraria del manierismo poetico. Mi sembra, perciò, di dovere concludere, che più di quanto sostenuto da Paolo Zaja, che cioè le due ipotesi di scrittura, quella sacra e quella profana fossero in concorrenza nella seconda metà del Cinquecento a Napoli²⁷, si assistette a un vero e proprio sodalizio intellettuale tra frange opposte di scrittura poetica. Ciò avvenne perché le spinte furono pari alle contropunte, nell'interpretazione innovativa del codice pastorale, pur nell'accoglimento classicistico del petrarchismo bembesco.

3. Il sacro e il registro bucolico e pescatorio

Le procedure attraverso le quali il sacro viene a coincidere con il registro bucolico e pescatorio appaiono, dunque, incontestabil-

26 V. De Makié, "Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco", in *Studi settecenteschi*, XXXVII, 1995, pp. 109-134.
27 P. Zaja, *op. cit.*, p. 262.

mente collegate a una lettura dicotomica del registro laico e di quello religioso, secondo un duplice modo di intendere la vita, non solo nella spiritualizzazione del dissidio petrarchesco, quanto anche nella tensione emozionale del dato naturalistico. Ciò non escludeva una simbolizzazione della stessa natura nell'eccitazione panica di una poesia delle delizie unita a una del dolore, ma sempre all'interno del sincretismo pagano-cristiano tra la coercizione della sofferenza del destino umano e la poesia della rcdenzione. In tale ambito rientravano le nuove esigenze di poetica applicate a una materia elevata, non solo nel quadro del registro eroico del poema epico, quanto anche nell'ambito dell'espressione di contenuti religiosi, per i quali primordiale era l'accordo tra le ragioni dell'arte e quelle della scienza. La mimesi ciceroniana dei testi biblici, scritturali, patristici e pagani non era, per il registro sacro, una forma di pedissequa imitazione dei testi di riferimento, ma un modo di interpretare i modelli attraverso nuove procedure concettuali ed espressive.

Sembrebbe quasi che il nodo cartesiano del «dimostrare il vero della natura con la sottilità dell'ingegno»²⁸ risponda pienamente alla tecnica allusiva della poesia sacra, profondamente calata nell'espressività della poesia tardo-rinascimentale napoletana. Il cibatrito tra concetto e locuzione, imitazione e invenzione, si dipana in un intreccio di figurazioni ardite, cui la ricerca di una nuova locuzione tende ad abbellire, entro un connubio di giovinamento e diletto puro. Così la casistica retorica della bellezza del creato, cui spesso sono paragonate le forme celebrative del detto religioso, non adempivano solo a una funzione retorica di impreciosamento delle immagini, quanto anche a una intelaiatura tutta lessicale dell'impianto aneddottico. Per tali vie la delizia divenne una forma, non solo di arguzia, ma anche di reinvenzione delle fonti e di interpretazione della realtà, secondo i parametri dell'illusionismo figurativo e della sperimentazione immaginativa, nella rielaborazione del modello.

In tale ambito la mitologia non era una semplice soprastruttura rispetto alla religione, ma un modo concitato di espressione di un immaginario nelle forme simbolico-allusive. Ancora una volta

28 G.C. Cortese, "Dele figure", in *Id. Poesie*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2000, p. 7.

una legge di armonia tra la lingua e le mani²⁹ presiedeva alla translitterazione, nella mitologia, di verità di fede, onde ottenere una forma edulcorata del dire, attinente alla verità del messaggio letterario. Giulio Cortese, nel trattato *Delle figure*, enunciò espressamente le forme traslate del dire, entro una considerazione: c. non solo metaforica, ma anche concettuale dei rinvii mitologici per la materia sacra, e di stampo petrarchesco, per la riterria profana.

Così il cielo viene definito Olimpo, il mare onda, il navigare volare, mentre appare giusto definire l'amore con l'ardore, la gelosia con il ghiaccio, la speranza con il verde. Il raggiungimento di un fine di nobilitazione attraverso il linguaggio figurato era spia di uno scopo, non solo ornamentale, ma giovevole dell'atto locutorio, che impreciosava la materia trattata in quattro modi: il purificarsi, l'illuminarsi, l'attenuarsi, il muovere. La sottovalutazione del genere epico, il cui fine era eminentemente celebrativo, corrisponde ad una esaltazione dell'oratoria, che ha per scopo, invece, il muovere, e può quindi legittimamente ascriversi a quelle arti che abbinano il diletare al giovare. La sussunzione della materia sacra nel coinvolgimento dilettevole del lettore rispondeva, dunque, a un preciso canone poetico, entro una sinonimia di concetto e locuzione, già espressa dal Pellegrino nel *Concetto poetico*. Per il Cortese «voci atte ad esprimere il concetto sono qualcosa di più che un repertorio di vocaboli e frasi da cui scegliere: sono un dire figurato che attinge a verità superiori»³⁰. In questa griglia di corrispondenze tra concetto e locuzione, sentenza e arte del dire, le verità delle religioni appaiono legate a modi espressivi fruibili in modi più appetibili, che sfruttano il linguaggio come notazione, non solo sentimentale, ma anche ricettiva della profondità dei dogmi. Il modulo celebrativo, circoscritto solo al genere epico, esulava da una campionatura, non solo esteticizzante, ma estremamente ricettiva delle argomentazioni sacre, entro leggi di armonia e di proporzione, che rendevano dilettevole anche una materia incentrata, non solo sulla gioia della natività di Cristo e dell'impreziosimento della materia sacra, ma anche sul dolore della Passione e della morte, riscattate nell'enfasi della salvezza e del perdono.

La poesia della natura era forse il lascito più autentico dell'ari-

²⁹ Ivi, p. 8.

³⁰ M. Slawinski, "Introduzione" a G. Cortese, *Prose cit.*, pp. XIX-XX.

stotelismo, combinato con certo petrarchismo, influente per la naturalezza e per la limpidezza del dettato poetico. Nell'incontro tra il valore veritativo della poesia, non per nulla informata a temi naturali, e quello ideativo, il pensiero tassiano oscillava tra letteraturalità e lettura poetica, nelle forme celebrative dell'eroismo cristiano, che rispondevano a una compagine sciosa della trama concettuale. Non è un caso, perciò, che il Marino, punto di arrivo di un'intera ripostulazione dei canoni della poesia, conciliò il mondo con il devoto, non come atteggiamento dello spirito, ma come enucleazione delle nuove tendenze in atto nella poetica napoletana di fine Cinquecento, che accreditavano soluzioni: pastorali e pescatorie, nonché mitologiche, entro l'esercizio della devozione e le nuove configurazioni de suo *Canzoniere*.

Il concetto di imitazione, modulato su quello ciceroniano-bembesco della riclavorazione di altri testi, si coniugava con quello aristotelico della presa diretta della realtà, nell'enunciazione conoscitiva e sapienziale di un itinerario religioso, che sfruttava il modulo metaforico, non solo per un ingentilimento della materia sacra, ma anche per una tensione comunicativa di verità ineludibili di fede. Non si trattava di un gioco retorico *tout court*, informato alla complicazione intellettuale del linguaggio, ma di un abbinamento di modi estetizzanti con la verità scientifica. Liberatosi dall'uso sentenzioso del concetto del Pellegrino, il Cortese era venuto additando nuove prospettive di apprendimento della materia anche sacra, non solo nella trasmissione delle realtà oggettive, ma nell'innovazione dell'espressione e del parlar figurato, come gioco sensoriale, e non concettuale, della ricezione del messaggio.

Sul versante profano dell'asse Sanmazzaro-Rota-Capaccio, che informa la poesia bucolica e pescatoria, la metafora dei luoghi sacri al Sanmazzaro, come i lidi di Mergellina, vale a proiettare in ambito lirico l'effusione poetica della stessa invocazione virgiliana alle Muse siciliane, che adombrano il fantasma di Teocrito. La fusione del paesaggio con l'intonazione erotica delle *fattezze* delle ninfe amate dai poeti inquadra, nelle *Egloghe pescatorie* del Rota, l'infelicità di amori, non immuni da magic e incantesimi o da metamorfosi, nell'accento petrarchesco della fuga dai luoghi d'amore che continuano a perseguire il poeta. Tutta petrarchesca è l'immagine, all'inizio della V egloga del Rota, della fuga del mondo:

In quella parte del mondo, in qual sì strano lito, in qual spiaggia si riposa et erma fuggir potrò, ch'Amor meco non vegna?

La personificazione di luoghi ameni, come il Vesuvio e il Sebeto, fa da sfondo alle vicende amorose, in un intreccio di bellezza dei luoghi e di ardore amoroso, spesso non corrisposto. La poesia della metamorfosi ispira la trasformazione del Vesuvio in monte e di Sebeto in fiume. La localizzazione campana di posti cari alla memoria poetica del Rota trova espressione nell'VIII egloga, con la descrizione di Capri, del Vesuvio, di Procida, che vale a contemporaneamente la memoria poetica di personaggi legati alla tradizione classica, come il canto di Tritone nell'XI egloga, che ricorda quello di Sileno virgiliano.

Nella conformazione della poesia bucolica e pastorale l'elemento di discriminazione dalla favola mitologica nell'intelaiatura di motivi essenzialmente lirici documenta la sistematica poetica di una tradizione lirica, che, nel costituendo gusto barocco, veniva elaborando uno sperimentalismo bucolico, applicabile tanto alla tradizione sacra, quanto a quella profano-amorosa. La contestualizzazione paesaggistica di luoghi legati a uno sfondo edenico oscillava tra la precisione delle indicazioni temporali e i richiami alla tradizione pastorale, in un intreccio di verità e finzione, che, se collocava la poesia bucolica e pastorale sulla scia della tradizione della lingua toscana, la veniva inconfondibilmente collegando all'esperienza sannazariana. Nella dedica di Scipione Ammirato a Giovan Francesco Mormile, premessa alle *Egloghe pescatorie* del Rota, l'accoppiamento Rota-Sannazaro era sottolineato dalla trattazione sia pure di una stessa materia in una diversa lingua, delle egloghe latine a Mergellina e delle volgari ad Fchia. L'accento di Scipione Ammirato a un superamento della lingua latina nella toscana non era solo spia di una unificazione linguistica tra Nord, Centro e Sud della penisola, quarto anche della funzione di un genere, quello bucolico, in una lingua, che al latino delle *Egloghe pescatorie* del Sannazaro aveva sostituito il volgare toscano del modello forse più prossimo dell'*Arcadia*. Il riecheggiamento petrarchesco di amori infelici e sfortunati si insinua nelle maglie di una poesia, che all'evasione in una mitica età dell'oro unisce un senso accurato del vivere e dell'amore, sulle orme delle *Egloghe pescatorie* del Sannazaro, in cui la stessa mitica zampogna non vale an-

cora a intonare un canto di fede, ma a mescolarsi col paesaggio arcaico nell'esemplificazione di vicende amorose.

Il binomio sacralità/natura nell'evocazione della nascita di Cristo e nel canto naturalistico degli umili pastori sarebbe stato alla base di tutte queste egloghe pescatorie e pastorali, entro un clima edenico di raffinatezza spirituale e di tenue poesia paesaggistica. Il contrasto tra la sostenutezza e la gravità delle fonti latine classiche e la giustificazione retorica della zampogna dell'*Arcadia*, affidata all'epitologo *Alla sampogna*, come strumento di arte ingenua, esemplifica l'innovazione del codice bucolico nella sua diversità rispetto alla poesia convenzionale, del cui riecheggiamento pure si nutrono l'onirismo di una vita più sognata che vissuta, l'idealizzazione di un mondo edenico, la cui infelicità ha il sapore di un universo incantato e al di fuori della logica del quotidiano. Il tema della solitudine, nell'aridità sentimentale di storie infelici, e nell'allontanamento dal mondo, non per nulla presiede anche alla trama della *Selva dei concetti scritturali* del Capaccio, sia pure trasposto in ambito religioso come forma di meditazione introspettiva e di espansione dell'anima in Cristo, dopo un moto di contrita azione penitenziale. La trasfusione del laico nel sacro non si evince solo nell'impianto paesaggistico di una natura descritta nella bellezza del creato, ma nello stesso atteggiamento più meditativo che ascetico di tanta produzione sacra di fine Cinquecento meridionale, oltre che nel contrasto tra le promesse di una vita beata in Cristo e la realtà di una condizione normale di tristezza nella vita terrena.

In tale prospettiva il codice bucolico non si irradia solo da una finzione narrativa e poetica di un mondo assuefatto al dolore, ma dalla realtà di un atteggiamento spirituale, che enfatizza l'illusione e la speranza di una esistenza amena, consumata non solo in una mitica età dell'oro, ma nella naturale aspirazione al ricongiungimento con la fede. Analogamente la metafora del fedele come pescatore delle anime, che «torna alla vita fragile e mendica», e «la perigliosa sua fatica» (p. VI, ott. 5) si pone in significativo contrasto con «le zampogne allegre dei pastori», che offrono fronde e fiori al Signore (p. VII, ott. 21) nelle *Lagrine di San Pietro* del Tansillo. Il clima pastorale fa da sfondo al mistico evento della natività del Cristo, trasformandosi da penoso lamento di amori infelici in tripudio di gioia per un sacro mistero ed evasione, tragedia e svolgimento mitologico, che giustificasse polemiche circa la primogenitura dell'idillio.

Rispetto all'ecloga e alla favola pastorale, il mondo dell'idillio era quello dell'encómio del piacere, anche se il metamorfismo naturalistico del Marino e la poesia del lamento dello stesso Marino ne convertivano l'otimismo nel senso angoscioso dei drammi arruosi. Si trattava, in realtà, di quello stesso stupore galileiano per la configurazione matematica del creato, ideato a immagine e somiglianza di Dio. La condanna del Capaccio andò a certa epica troppo condita di arguzia e all'oratoria, ma non a quella scuola uscita dal Pontano, che vantava, come suoi proscrittori, il Sannazaro, il Rota, l'Epicuro. Per Domenico Chiodo, anzi, la primogenitura nel genere dell'idillio spetterebbe proprio a Bernardino Rota, con le sue *Egloghe pastorale*, edite nel 1560, 1566, e infine nel 1572, di incontestabile anteriorità rispetto a quelle dello stesso Bernardino Baldi, del 1584, e del Capaccio. Il circuito editoriale Venezia-Napoli passò col Rota attraverso il filtro toscano, ma l'esemplarità sannazariana costituì nel Cinquecento, e almeno nel primo Seicento, il punto di forza di un modo nuovo di approccio alla poesia, tanto nelle sue forme idealizzanti, quanto nell'impasto materico di una umile poesia.

4. Il terzo anello di congiunzione: Paolo Regio

L'innovazione del codice pastorale non fu un dato di immediata realizzazione se il percorso che muoveva il Rota a esemplare le sue *Egloghe Pastorale* sulle *Piscatoriae* latine del Sannazaro conobbe, come sottolineato dalla Mauriello, un momento intermedio nel *Pianto d'Aretusa* di Bernardino Martirano, un poemetto in ottave pubblicato postumo nel 1563³¹. Non solo la trama (con la metamorfosi della ninfa Leucopetra trasformata in roccia da Giove per non avere accettato l'amore di Vesuvio e Sebeto, rispettivamente trasformati in vulcano e in fiume) presenta tangenze sicu-

31 Sui rapporti tra l'opera del Regio e la *Mergellina* del Capaccio con le egloghe del Rota e il poemetto del Martirano cfr. A. Mauriello, "Temi mitologici nella cultura napoletana", in AA.VV., *La letteratura italiana a congresso Bolognese e prospettive del decennio*, a cura di Raffaele Cavalluzzi, Wanda De Nino, Grazia Distaso, Pasquale Guaragnella, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, t.II, pp. 531-539.

re con l'egloga VII del Rota, ma il nome analogo della comune dimora a Leucopetra del Martirano segnò la riunione, intorno al poeta e al 1535, degli ultimi portaniani. Le coincidenze terminologiche, incentrate su elementi mitologici o su motivi storici, definiscono il paludamento retorico di personaggi ascrivibili al mondo della fantasia, eppure concretamente inseriti in dinamiche storiche del circolo reale dei poeti dopo la soppressione della gloriosa Accademia pontaniana. Il motivo del lamento è altresì centrale nella *Sincrisis* del Regio, che all'antica regione della Grecia sostituisce quella di Siracusa, entro un comune asse Sincero/Solitario. Eppure la mitica età dell'oro trasforma l'ozio in un iperattivismo, che sostituisce al tepore primaverile l'arida calura estiva, nella definizione di una tradizione letteraria napoletana, sempre più libera, ormai, dall'egemonia lessicale toscana. In questo ambito di progressiva interiorizzazione del codice arcadico, non solo la trasformazione del mondo bucolico e di quello marino rappresenta una costante del revisionismo sannazariano, ma la cultura del mare affianca quella del pastore, oltre che all'interno di un gusto ornamentale per la varietà dei pesci, anche per un mondo ricco di insidie e di tranelli. L'intelaiatura problematica della ripresa del codice sannazariano enucleò, nel corso del Cinquecento, attinenze sicure con altre fonti di un immaginario poetico più complesso e articolato.

L'innovazione del codice arcadico, complice il filtro petrarchesco, affiancò così, nella *Sirenide* del Regio, l'azione di Sireno, che giungeva al Paradiso terrestre e viaggiava con Mercurio nell'Inferno, con l'apparizione del drago, che cacciava fuoco e fiamma, e della lupa. Non è un caso, d'altronde, che l'ammirazione per Dante, come estensione dell'amore per Laura, ebbe ben presto a condizionare l'opera petrarchesca, della quale, oltre la prove più contrite del *Canzoniere*, il Regio riprese, come sottolineato da Giuseppina Scognamiglio, tessere petrarchesche dei *Triunfi*, nell'allegorismo delle scelte tematiche, e nell'emblematica rivisitazione del *topos* della fama e della morte. Rispetto a Dante «Petraica è una fonte dichiarata, ma appartata»³², ma se si pongono i *Triunfi* sulla scia della *Commedia* nella campioratura allegorica della trama, oltre che della ri-

32 G. Scognamiglio, "Memorie testuali nella 'Sirenide' di Paolo Regio", in *Studi di rinascimentali*, 2009, pp. 87-97:88.

presa della terza rima, l'individuazione di tessere dantesche nella *Sirenide* agevolava la comprensione dell'intelaiatura allegorica del poemino del Regio, come anticipazione delle allegorie premesse dal Marino ai singoli canti dell'*Adone*. In particolare il tema del «piacere che termina in doglia», argomento del canto I dell'*Adone*, era metafora degli effetti della bellezza, in opposizione alla concupiscenza che menava al peccato. L'attitudine del poeta alla contemplazione, come sottolineato nel *Proemio* della *Sirenide*, valeva a proiettare l'uomo nella prospettiva dell'eterno e di Dio, non senza un atteggiamento meraviglioso nei confronti dei «secreti della natura e del cielo»³³. La contemplazione delle meraviglie della natura valeva a ricomporre il codice allegorico nelle forme di un naturalismo religioso, tra realtà edenica e spazio parentetico nel passaggio traumatico dalla concezione tolemaica a quella copernicana, per la quale la terra divenne labirintica apertura a un mondo di illusorie parvenze.

L'idea della segretezza della natura e del cielo era il segno dell'amore verso Dio, all'interno di una scempi tra anima e corpo, che era liberazione dalle scorie terrene e asceti verso l'eternità. La stessa Minerva, nella *Sirenide*, è accostata a una «leggiadra pastorella», dal «dolce e umile sembante», nell'umanizzazione del riferimento mitologico, che faceva tutt'uno con l'ammonimento cristiano a una vita modesta, in contrasto con l'amenità e l'armonia della natura. La tentazione dell'amore si può trasformare, petrarchescamente, in *scala naturae* all'*ascensio* empirica, quando esso si caratterizza per l'utilità, l'affetto e la concupiscenza. Si effettua attraverso una «dolerosa portia», per la quale passano Sireno e la Sapienza, per accedere a una «strada larga e bella». Al capovolgimento della selva tassiana in senso antidiluvico, come sede del peccato e del crepuscolo, il Regio sostituisce l'immagine petrarchesca del volo dell'anima, che abbandonava la natura sensoriale per eternarsi in Dio. Il codice petrarchesco dei *Thiopy* accreditava un percorso salvifico e allegorico dell'anima, auspice la mediazione dantesca di un percorso di fede e di speranza, veicolato da immagini di puro e sereno incanto naturalistico, che alla contrizione religiosa e antidiluvica tassiana sostituiva la dignificazione divina dell'armonia del creato e dell'integrità morale dell'animo. Una tradizione lirica, rinvante al Poliziano, al Magnifico, e in genere all'aspetto idealizzante del-

la pittura botticelliana, si innestava su una trama di allettamenti e di riprovazione del male, di timbro evidentemente moraleggiante, perché «la posizione del Regio si avvicina molto a quella integrale del De Cupiti e del suo "poeta illuminato"»³⁴. L'edonismo segnava la carica trasgressiva di un secolo di allettamenti concupiscenti, entro una trasformazione del codice arcadico, di ordine non solo paesaggistico, ma umanamente partecipe. Certo questa parabola ascensionale recuperava elementi del petrarchismo cinquecentesco, rivissuti, però, non solo nell'ansia della liberazione dal peccato, quanto anche nel gioco artificioso dell'attualizzazione ingegnosa. Entro questo gusto prearcadico, anche l'elemento mitologico si piegava, ora a un innesto misticggiante, ora a una conferma del tema amoroso, sicché analogie tra il componimento dedicato al Fiamma e quello petrarchesco *Non al sua amante più Diana piacque* si colgono nel contrasto tra l'arsura del cielo e il gelo dell'amore. Ferrante Carafa, in un sonetto dell'*Austria*, ad esempio, utilizzava il richiamo al predicatore Gabriele Fiamma nel gioco funambolico del bisticcio e dell'apparizione frequente in rima del termine *fiamma*. Il modello petrarchesco, utilizzato sia attraverso la mediazione naturalistico-paesaggistica, che attraverso il movente spirituale, si affiancava, nella *Sirenide*, proprio a quella che il Quondam ha definito la «mediazione dantesca»³⁵, che segue, non per nulla, di un solo anno il *Rimario di tutte le destinenze della Commedia di Dante*, curato da Carlo Noci³⁶. La dedica della *Sirenide* a Matteo di Capua, della cui cerchia fecero parte, non a caso, anche il Marino e il Tasso, e l'apparizione dell'opera a un anno di distanza dal *Rimario* del Noci, cui il Marino dedicò un sonetto nelle *Boscherie*, segnò la fusione tra registro tragico, mitologico, amoroso e genere umile e pastorale, in cui si innestava il rinvio all'*audivitas* dantesca. Non solo, infatti, l'elemento elegiaco si insinuava nella cornice arcadica, ma l'umiltà dell'itinerario amoroso si sposava al modello di semplicità e naturalezza dei poeti dell'antica Grecia, efficaci «correttori di costumi»³⁷. Perciò l'avvicenda-

34 A. Quondam, *op. cit.*, p. 437.

35 Ivi, p. 436.

36 Sull'argomento ci sia consentito rinviare al nostro "Il rimario di Carlo Noci", in V. Giannantonio, *L'ombra di Narciso*, Lecce, Argo, 2006, pp. 87-91.

37 P. Regio, "A. Matteo di Capua", in *La Sirenide*, cit., pp. 9-10.

33 P. Regio, *La Sirenide*, Napoli, Zucco, 1603, p. 13.

mento dei registri costituiti, nel secondo Cinquecento a Napoli, la trama su cui innestare analogie e divaricazioni, entro una concezione mutata dell'imitazione poetica, come forma di modernizzazione delle fonti e di acclimatazione col passato, nei modi di un riformismo poetico. Le riprovazioni sette-ottocentesche di un codice arcadico separato dalla vita e dalla reale esistenza dell'uomo, non teneva evidentemente conto di una sussunzione spirituale della materia, adatta tanto al registro profano, quanto a quello sacro. Nel contesto sacro della parcellizzazione della vita di Cristo, dalla nascita alla morte, il dramma dell'esistenza divenne misura della celebrazione del riscatto dell'uomo, ora nelle forme conciliari tridentine di un De Cupiti, ora in quelle di esemplarità metafisica affidata al senso della esistenza, come nell' *Essauerone* del Passero³⁸. Il poema spirituale, assecondando i dettami conciliari per le *imagines sacre*: «quelle di Cristo, della Vergine e dei Santi, si debbino tenere ne li templi e renderli il debito onor, non perché in loro sia divinità o verità alcuna, ma perché l'onor ridonda della cosa rappresentata [...]». Che per l'istorie li misteri della religione, espressi in pittura, al popolo sono insegnati e ricordati gli: articoli della fede³⁹, sfruttava, anche a Napoli, il tema della Creazione, vero e proprio viatico di una considerazione cristiana del tema escatologico e biblico dell'origine del mondo.

Il gusto della pluralità e della elencazione multipla sottrasse il Passero a una ispirazione naturalistica, ma il tema originariamente sacro si avvalse delle potenzialità del modulo della visione, come istanza metaforica del coinvolgimento dell'uomo nel discorso criptico dell'esemplarità visiva. La scrittura del Passero, a ridosso del *Siderus Nivalis*, rivelava un procedimento di meraviglia e di stupore dinanzi alla bellezza e alla perfezione del creato, cui la scienza veniva prestando il destro per uno sperimentalismo induttivo e deduttivo. Ciò che conta in questa prosa non è tanto l'adeguamento a un ordine provvidenziale, quanto lo slittamento dell'oratoria sacra in forma di scrittura poetica. La ricerca dell' "hor-natus" costituiti spesso, per questi rimatori a cavallo tra Cinquecento e Seicento, un dato esteriore del loro moralismo e spirituali-

38 F. Passero, *Essauerone*, Napoli, Sottile, 1608.

39 P. Sarpi, *Istoria del concilio tridentino*, a cura di Renzo Pecchioli, Firenze, Sansoni, 1982, vol. II, p. 1028.

simo. Così, ancora nel 1692, veniva pubblicato un testo significativo sul Petrarca, edito a Venezia per i tipi di Barezzi, da Tommaso Costo, il *Discorso per lo quale si mostra a che fine il Petrarca indirizzasse le sue "Rime" e che i suoi "Trioufi" sieno poema epico*. La finalizzazione dell'opera petrarchesca al divino valeva a confondere il petrarchismo con la prospettiva moralistica dell'impianto poetico, non più entro l'applicazione della *aemulatio*, quanto in quella teorica del giudizio. La compromissione della poesia con l'oratoria religiosa sanciva un carattere di letterarietà per le argomentazioni orali e religiose, precludenti alla sacralità della *Sirenide*. In questo contesto trova spazio anche l'*Eractilla* del Manso, edita significativamente nello stesso anno di pubblicazione dell'*Adone*, cioè nel 1623, ma che dimostra come a Napoli gli esiti del Barocco fossero compensati da preoccupazioni moralistiche intorno al tema della bellezza e dell'amore. Certo il petrarchismo sembrava ormai avere esaurito il suo ruolo di mediazione culturale, per essere assunto, nel corso del Seicento, come dato di riqualificazione dell'esperienza poetica, nel quadro dell'annoso dibattito tra antichi e moderni. Eppure, come ha notato opportunamente il Guaragnella, il problema rinascimentale dell'imitazione «risulta inconcepibile al di fuori dello schema scentesco del perfezionamento arguito»⁴⁰, per cui l'*invenio* non potette prescindere dalla tesaurizzazione dell'antico. Se poi il moderno si chiamava Galilei o Marino, il rispetto dovuto a queste due massime autorità autorizzò scelte contraddittorie, relative, non solo, come vuole il Quondam, alla circolazione delle loro opere, ma alla mitizzazione e alla demistificazione delle loro figure, che comunque avevano segnato un avanzamento in tema di scienza e letteratura.

5. Classicismo e manirismo

Il superamento della tradizionale contrapposizione storiografica di epoca arcadica tra Classicisti e Marinisti avvalorò il motivo della rielaborazione di un canone, in cui tracce dell'antico penetrarono nel gusto moderno dell'arguzia, e motivi spirituali e moraleggian-

40 P. Guaragnella, *Tra antichi e moderni. Manie e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2006, pp. 87-91.

ti intergirano con l'espressione di un umile sincretismo tra il sacro e il profano. Il dibattito di poetica, già avviato all'indomani dell'apparizione dell'*Adone*, divenne sempre più animato nella seconda metà del Seicento, lasciando in eredità, nella seconda metà del secolo, punte avanzate del Marinismo, e cioè l'Artale, il Battista, il Lubrano, unite alle prime anticipazioni del classicismo arcaico, e cioè il Buragna e lo Schettino. Il duplice atteggiamento, in cui esposito, dell'attenzione agli elementi della realtà naturale e della disposizione arguta per l'acutezza, emblematica una situazione paradossale della lirica napoletana di fine Cinquecento, che interagì con la sostanza parentica dell'illusionismo oratorio, secondo metodi di scrittura simmetrici e corrispondenti. La comprensione della poesia tra le tematiche della pace e della guerra, da un lato, e dell'amore, dall'altro, se evidenziava una tenuta anche politica dell'immaginario poetico, rivelava pure la dignificazione di forme di evasione dal contesto storico contemporaneo, per fissare i valori esclusivi della poesia. Ma, prima di arrivare alla pseudo-svolta nella poesia napoletana nel secondo Seicento, l'attestazione della rimeria napoletana su posizioni ambigue, più che inerte a una protrazione del petrarchismo e a un impianto umanistico, accreditava tendenze eterogenee, sullo sfondo di una dialettica col potere politico di immersione nella vita pubblica, e di una ascrizione del codice poetico al dilemma tra imitazione e invenzione. La pubblicazione, nel 1615, delle *Rime di Orazio Comite*, entro un classicismo severo e maturo, che ricorda quello dei Pignatelli, così risultava non a caso coerente con la rifeudizzazione della società napoletana tra Cinquecento e Seicento, nella tensione verso la vita solitaria. L'incipiente petrarchismo era diventato, ormai, non un moto di rivitalizzazione dei contenuti poetici, ma una maniera del "ben dire" e una forma tutta esteriore di organizzazione dei temi, nella salvaguardia di un apparato cogente con i dettami dell'illustre maestro, deviato verso forme di disimpegno, nell'impianto tutto strutturale della disposizione degli elementi del discorso poetico. La dipendenza del Marinismo dallo stesso petrarchismo meridionale, entro una conversione di contenuti, ed entro un procedimento dell'arguzia, non esclude, anche nel Comite, la parabola ascensionale della conversione a Dio. Sulla sincerità di questi temi vi sarebbe molto da argomentare, perché l'esemplarità dei modelli esercitò un ruolo importante nella tesaurizzazione mentale dell'antico, oltre che poetica. La svolta era rap-

presentata dalla natura sostanzialmente artefatta della lirica, che anche nella riprovazione morale del presente e nell'auspicio a una vita appartata, registrava potenzialità nascoste di un dissidio esteriorizzato nella maniera di uno stile, divenuto, ormai, preceutistica formulazione di un allineamento del presente nelle forme del sincanto e della letterizzazione di pulsioni emotive. L'elemento imitativo si incontrava con un gusto improntato a una naturalezza e rozzezza dei costumi, che riandava leopardianamente all'antichità, nel contrasto tra verità e menzogna. Sicché il giudizio leopardiano dello *Zibaldone*: «nostri veri idilli teocritei non sono né le egloghe del Sannazaro, né ec.ec., ma le poesie rusticane come la *Nencia*, *Ceco da Varlungo*, bellissimi e simillissimi a quelli di Teocrito nella rozzezza e mirabile verità»⁴¹ suonava come allineamento rispetto alla tesi del Marino espressa nella I lettera prefatoria della *Sampogna*:

Et ancorché il dono non sia di lira ma di sampogna, non sarà, se non m'inganno, contuttociò disdicevole; ché chi è avvezzo, non dico solo ai dolci concetti delle lire, ma anche agli strepiti delle trombe, abbassi pure per qualche poco l'orecchie al rustico suono della musica selvaggia, poiché né anche Apollo, nel tempo che ne' boschi menava vita pastorale, non si sdegnava di ascoltare le semplici canzonette de' rozi contadini⁴².

E tale definizione, se veniva contemplando le origini del canto idillico nella Grecia di Teocrito, quindi nella Roma di Enea e nell'*Arcadia* del Sannazaro fino alla favola pastorale del Tasso e del Guarini, si scontrava con la reale origine del terrine idillio, che non fu coniato da Teocrito, ma compare nei *prolegomena* degli scolari teocritei, e nel quadro della letteratura latina, in una epistola di Plinio il Giovane (IV, 14), nell'accezione di «composizioni varie e brevi, non uniformi, sinonimo di epigrammi, egloghe, poemetti»⁴³.

41 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori, 2011, p. 58.

42 G.B. Marino, *La Sampogna*, cit., p. 11.

43 Sulle forme dell'idillio cfr. *Teocrito e poeti bucolici greci minori*, Gatti, a cura di Onofrio Vox, Torino, Utet, 1997.

L'insistenza su una differenziazione tra "stile" e "maniera" fu propria delle *Rime* di Salvatore Pasqualoni⁴⁴, in cui trapela quella «familiarità dello stile» petrarcesco, di cui ebbe a sentenziare il Leopardi nello *Zibaldone*, a proposito della poesia del Petrarca⁴⁵, nel riconoscimento del Petrarca come «solo italiano veramente eloquente»⁴⁶. Le vicende autobiografiche filtrano, nelle *Rime* del Pasqualoni, attraverso un classicismo non sentenzioso e argomentativo, ma corrispondente a un senso di evasione dal mondo, e soprattutto dalla città, entro circuiti che il Pasqualoni avrebbe voluto «comunicativi», ma che in città si indirizzarono verso la "maniera". Il diario tra l'antico e il moderno, insomma, nei primi venti anni del Seicento, non fu solo espressione di un attardato sincrismo, né semplice espressione di un conservatorismo poetico, ma modo di pensare la poesia nella qualificazione intimistica di una coercizione spirituale.

Il dilemma provincia-città, campagna corte, fu una modalità solo esteriore di dinamiche sociali in singolare attrito con la dimensione poliedrica dei canzonieri del Comite, del Pasqualoni, di Tommaso Accetto, frutto di una contaminazione con l'antico, che era salvaguardia di un patrimonio morale e di un dinamismo esistenziale. D'altronde, la presenza, in questi canzonieri, di rime antiche sacre la dice lunga su una modalità espressiva, legata, non a un'esteriore suddivisione dei canzonieri in una varietà di argomenti e di sottogeneri, sulle orme delle *Rime* mariniane, ma a un approccio alla tematica religiosa, mai disgiunta da interiori complicazioni emotive. L'indicazione, ad opera del Quondam, delle cause della fortuna del classicismo a Napoli, nel primo ventennio del Seicento, in una sorta di arretratezza culturale, e anche socio-politica, è forse l'immagine solo esteriore di un dissidio, in realtà mai colmato, tra sincerità, coercizione spirituale e argomentazione arguta di una sentenziosità artefatta. Il problema non era quello della giustificazione dei plagi, fossero essi mariniani o petrarcheschi, ma di una conformità alla dimensione esistenziale dei moicelli, nella ricerca di una novità, che non divergesse da un'appropriazione culturale delle fonti.

44 S. Pasqualoni, *Rime*, Napoli, Longo, 1620.

45 G. Leopardi, *Zibaldone* cit., p. 69.

46 Ivi, p. 34.

Non per nulla, nello stesso Marino, l'evocazione felice di certi sonetti della prima sezione delle *Marittime* appare in contrasto con i temi della seconda edizione, antitetici rispetto a quelli della favola pastorale, tanto che «le *Marittime* capovolgono l'*Aminia*, decretando, anche qui, la fine di un genere»⁴⁷. La rivisitazione del principio di imitazione, nel superamento dei canoni cinquecenteschi, è inteso come forma di rinnovamento dell'arte nel solco della tradizione, si sintetizza, perciò, assai bene nelle due parole del Marino, "tradurre", senza intaccare la paternità dell'opera, e "rubare", che è cosa che può accadere, ma non auspicabile. In questa dilatazione dello spazio interiore, in cui, a detta del Raimondi, il gioco di corrispondenza contrappuntistica viene ricondotto al «sentimento del contrario o di un'antitesi esistenziale dalla parte del soggetto, dell'io che scruta il proprio spazio interiore»⁴⁸, lo stesso idillio, con la *Sampogna* del Marino, rappresentò, come ha giustamente sottolineato Domenico Chiodo, non l'avvio di un nuovo genere, ma «la tappa finale dell'evoluzione del genere»⁴⁹. Gli è, infatti, che attraverso il capovolgimento dell'idillio o nel gusto della metamorfosi, o nel genere tragico, il codice arcadico si significò a Napoli, non solo proiezione autobiografica di una tensione interiore, ma appannaggio sicuro di una sincerità di emozioni e di un moto di affinamento introspettivo. L'elemento mitologico di cui erano contesti gli idilli garantivano una forma vera di comunicazione con la natura, ancor prima che l'idillio fosse scambiato con la mezzogiorno, all'interno della distinzione tra uomo e natura.

L'appannaggio mitologico delle *Nove Muse* di Marcello Maccedonio⁵⁰, tra le quali Clio, Urania, Polymnia, Calliope, Erato, Melpomene, Tersicore e Taia, si presentava come una soluzione metaforogante della suddivisione della *Lira* in sottogeneri, non a caso apparsa nello stesso anno. Il tutto rientrava in una formula arcaizzante di un percorso lirico giocato su arguzie e contrappunti, che al registro sacro univa quello profano. Così *Gli amori di Cristo e della Croce*, in *Urania*, si mescolano ai canti di amore di *Erato*, in

47 C.B. Marino, *Rime marittime*, cit., introduzione, p. 36.

48 E. Raimondi, *op. cit.*, p. 293.

49 D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagattelle*, Alessandria, Dell'Orso, 2000, p. 17.

50 M. Maccedonio, *Nove Muse*, Napoli, G. Ruardi, 1614.

gioia dell'amore per Dio e in sofferenza per i peccati dell'uomo. In questa intricata temperie di evoluzioni e di plagi le stesse dichiarazioni di poetica del Marino atengono ai caratteri di una innovazione poetica, che, come per l'idillio annoverò la *Sampogna* come punto di arrivo della storia del genere, anche per la *Lira* si segnalò come punto di arrivo di una evoluzione che tenga conto del *Canzoniere* del Petrarca⁵². Sottoporre a varietà la costruzione sostanzialmente unitaria del *Canzoniere* del Petrarca, se da un lato incoraggia una separazione dell'elemento religioso e morale da quello amoroso, dall'altro indica pure il mescolamento dei vari ambiti lirici, dall'amoroso, dall'eroico, al morale. Perciò il modello petrarchesco non finisce da semplice elemento di plagio nel periodo compreso tra il Cinque e il Seicento a Napoli, ma dà traccia su cui innestare una varietà di discorso lirico, che lascia emergere anche la contaminazione dell'idillio con l'elegia, prendendosi il contenuto delle varie raccolte a effetti di solitudine bo-scherreccia e di lamento esistenziale.

In questa congerie di elementi i singoli motivi non si prestano a una rigida codificazione di sottogeneri, espedito solo esteriore di una ramificazione della poesia, ma a una compostezza argomentativa, che al diletto univa il giovamento. In questa temperie l'esperienza del Marino, dall'esterno sovrapposta a una modifica interna degli statuti poetici, fu emarginata rispetto a una trasformazione tutta interna del genere lirico, approdo sicuro di un modo nuovo di intendere la poesia, ma condizionante solo in parte gli esiti futuri del marinismo a Napoli.

cui il motivo topico della lontananza si combinava con la lode degli attributi della donna, ora dalle chiome sciolte, ora con abito azzurro, ora donatrice di guanti. L'attinenza dell'esercizio poetico a un gioco di incastro, con tematiche mitologiche anche grammatiche, si evince nel poemetto drammatico di *Adone*, che compare sotto la dizione di Melpomene. In tale contesto di riassuntiva sovrapposizione di temi, l'apertura all'idillio nella sezione Talia, con componimenti come *Niso chiama l'aurora*, *Ritratto della primavera*, e l'umanizzazione del pascaggio si prestano alla delincazione di una cornice evocativa, in cui, ancora una volta, l'incontro con la poesia bucolica si accompagnava a una sedimentazione tutta naturalistica delle bellezze del creato, giocando di rimessa con l'arguzia di una sentenziosità concettosa. La varietà delle tematiche delle *Nozze Muse* sottolineava l'estasi metaforica di un gioco di natura e arte, sacro e profano, fusi in un impasto di materia, di varia coloritura poetica.

L'esemplarità religiosa della conversione del petrarchismo in specchio dell'amore per Cristo, vero amore, che implica un rapporto verticale tra l'uomo e Dio, si registra nelle *Rime spirituali* di Arcangelo Spina⁵¹. L'idea della solitudine, da cui germina la poesia dello Spina, mutuata dal Petrarca, attiene a una segretezza dell'esperienza religiosa, che non è vago ozio letterario, ma, sulla scia del versetto dell'*Ecclesiaste* su cui è esemplato l'ultimo verso di *Voi ch'ascoltate in rime spase il suono* («che quanto piace al mondo è breve sogno») è distacco da un inutile vaneggiare. Così il XX sonetto delle *Rime spirituali* si conclude con un verso vagamente petrarchesco: «e solo è un vaneggiar l'uman volere», che lascia filtrare le fasi dell'innamoramento per Dio nella contemplazione della sua bellezza, della morte, dell'incarnazione e della passione. Le varie tappe sono fasi di un itinerario cristologico, non immune da procedure metaforizzanti, come il *Riso di Maria al suo bambino*, che si attua in un tripudio di colori e di ornamenti, che rende esplicita la stessa poetica dello Spina espressa nello *Stampatore a chi legge*, cioè che il lettore deve ricevere «il vero diletto e giovamento insieme». Entro una parabola di amore e morte, già scandita dal Petrarca nel suo *Canzoniere* in riferimento a una tematica profana, la protrazione religiosa dell'encomio della fede si dipartì in

52 A. Martini, "Le nuove forme del Canzoniere", in AA.VV., *I capricci di Petrarca*, Roma, Salerno, 2002, pp. 199-226:199.

51 A. Spina, *Rime spirituali*, Napoli, D. Rencagliolo, 1616.