

Capitolo V

LA NOVITÀ DEI GENERI:

L'IDILLIO E LA FAVOLA PESCATORIA:

LE PESCATORIE E LA CREAZIONE DELLA PERLA DEL MURTOLA

1. La storia e la definizione dell'idillio

Delineare l'originalità della poesia trado-cirquecentesca e seicentesca napoletana è un compito assai arduo, se si eccettuati, come si è notato, la produzione di egloghe pescatorie e pastorali, che tematizzano una intonazione nostalgica della poesia, sullo sfondo di una natura e di un paesaggio abbelliti dalla mitologia, già avvertita come canone, non solo di impresiosamento poetico, ma di naturalizzazione dell'esperienza amorosa. Ci soccorrono, a tal proposito, le parole del Leopardi nello *Zibaldone*: «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione, umana e viva umanamente, cioè abitata o formata di esseri uguali a noi!»¹. La sostanza idealizzante dell'idillio, nella campionatura estatica dell'ideologgiamento paesaggistico e amoroso, non si addiceva a una complicazione estetizzante della poesia, ma a un'impadronimento di materia, che univa l'idillio mitologico a quello patetico. Se in età ellenistica Teocrito fu il promotore della poesia bucolica, nell'*Iliade*, nel canto I, Giove accetta di banchettare con gli Eritopi, mentre all'inizio del canto XII Giove contempla gli Abui Ioniani, e nel canto XVIII c'è un'allusione a guerre musicali tra i pastori. Il mito dell'età dell'oro fu poi coltivato da Esiodo, nell'VIII secolo, e quindi da Eschilo nel V.

L'attualizzazione dell'idillio in epoca seicentesca collimava con

1 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, p. 64.

il mito del mondo primitivo o precittadino della pastorizia, cristallizzato nella storia nel concepimento di una mitica età dell'oro. Entro una dialettica tra natura e cultura, il Marino stesso, nella prima lettera prefatoria della *Sampogna*, ne ricostruisce la storia, da Teocrito a Virgilio, dal Sannazaro al Tasso e al Guarini. Né, sia pure l'idillio fosse derivato dall'egloga pescatoria e pastorale, mancano specifiche raccolte poetiche, anche ispirate al sacro, come si è visto, secondo procedimenti naturalistici di contorno allo splendore degli eventi religiosi, perché l'idillio, più che una costante della poesia amorosa, si esercitò anche nell'uso aggraziato dell'*hor-natus*, nell'idoleggiamento della natività di Cristo e della partecipazione gioiosa della Madonna al mistico evento.

Nel mondo romano l'ambientazione pastorale la ritroviamo nell'*Inno a Venere*, proemio del poema filosofico *De rerum natura*, in cui il tema della guerra si addolcisce nel rapporto amoroso tra Venere e Marte, nell'intelaiatura di un poema di pace. Nella scena dell'invocazione di Marte a Venere, nel I libro, in cui Marte si abbandona supino nel grembo di Venere, era racchiuso il significato che l'amore, la poesia e la pace vincessero sul mondo cittadino corrotto. Il dualismo città-campagna, in età moderna ripreso dal Leopardi, costituiva la traccia, non solo di una campionatura tra antichi e moderni, ma di un innesto della materia mitologica sulla poesia della redenzione e sugli amori spesso sfortunati dei pastori e dei pescatori. Certo l'infelicità amorosa comportava, indirettamente, un'amara riflessione sugli aspetti deleteri della realtà storica contemporanea, e giocò il ruolo di una evocazione mediativa sulle sorti del presente.

Al Virgilio delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* rispose Ovidio, con il mito della forma nelle quattro *Metamorfosi* delle quattro età del mondo, mentre Orazio elaborò il tema delle isole Fortunate, ripreso poi dal Tasso. Nelle *Stanze per la giostra* del Poliziano fatti e personaggi storici furono trasfigurati nel mito, per cui Giulio diventò Iulo, mentre Amore divenne il motore della storia che trionfò sulla ritrosia di Diana. Idillica pure è la presentazione del giardino e del palazzo di Venere, luogo di pace e vanità, da cui viene bandita la guerra. In questo itinerario anche la poesia di Sannazaro si pone come recupero di situazioni intime, da Virgilio al Petrarca. Sorvolando sull'*Egloga* del Giraldo Cintio e l'*Arcadia* del Sannazaro, l'*Amita* tassiana e il *Pastor fido* guariniano, edito nel 1590, rientravano nel rapporto tra il tragico e il comico, ben oltre

le regole della precettistica aristotelica. Ormai il termine di favola pastorale si venne convertendo in quello di tragicommedia. La campionatura dell'*Adone* come poema estraneo alla politica e alla morale, se valeva a inserire l'opera in un circuito essenzialmente amoroso, definisce il carattere comune misto di una mescolanza di stili, che ha fatto sottolineare al Folena il «valore armonico e idillico, varietà di favola e molteplicità di temi, avvicinati da un'armonia media, di natura patetica e sentimentale»². Che l'*Adone* sviluppasse in senso tragico le premesse dell'idillio mitologico era un elemento acclarato di una deviazione della poesia in ordine all'umanizzazione dei personaggi, naturalisticamente rappresentati nei propri affetti e nella piega tragicamente compromessa di concusioni infauste e nefande. L'idea della mescolanza degli stili, d'altronde, era già comparsa nelle favole pastorali dell'*Amita* e del *Pastor fido*, esempi legittimi di una conversione poetica in ordine alla trasformazione dei sentimenti umani in note di pietà e di compartecipazione affettiva. In questi testi, più che altrove, la varietà degli stili non portava a una mistione di religione e mitologia, e di mitologia e codice pastorale, ma a una determinazione tragica della trama, come rispecchiamento dei sentimenti naturali dell'uomo e adesione pietistica alle vicende narrate.

Non era il canto dell'evasione, ma la partecipazione umana e affettiva alle sventure descritte, che autorizzava intarsi di un clima pastorale con un avvicendamento tragico delle vicende, comportando, il tutto, un ineccepibile confronto con i canoni della poetica aristotelica, e con la favola e l'egloga pastorali. Se, infatti, da un lato la normatività della poetica aristotelica comportò polemiche sicure sulla legittimità di certi generi, l'influsso platonico e petrarchesco nella reversibilità del mondano nel sacro comportò una ritrattazione dei generi, alla luce della contrita tipologia della sofferenza di certi personaggi della *Sampogna*, come delle *Rime mariniane* e dell'*Adone*, piegando l'idillio a forme mimetiche del dolore e della sofferenza.

L'attrito tra adesione naturalistica al dettato petrarchesco e ricerca di originalità nella variazione degli stili non comportava,

2 G. Folena, "La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nelle poetiche del Guarini", in AA. VV., *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 344-349-345.

semplicemente, una conversione della lirica in una miriade di sottogeneri, tra cui l'idillio, che i teorici di poesia cercarono a tutti i costi di far rientrare nel novero del tradizionalismo artistico, quanto anche una smisurata sfiducia nelle possibilità comunicative dell'idillio, che non a caso il Meninini, nel futuro *Ritratto del sonetto e della canzone*, avrebbe posto dopo il sonetto:

A muover gli affetti è più confacevole il sonetto che non sono gli idilli, l'ode, le terze rime ed ogni altro qualunque componimento: che sotto la lirica poesia vien contenuto, come insegnano i maestri dell'arte³.

Gli è, infatti, che l'artificio poetico, dal Guarini unito, nei due *Verati* al giovinetto, inerva perfettamente alla favola, sostenuta da un fine parentetico e morale e chiamata ora a fare i conti con la stessa poetica aristotelica. In questa temperie così contraddittoria tra il vero fine della poesia e l'aderenza al canone dell'imitazione, ogni innovazione appariva meritoria di una disamina contrastativa tra l'elogio di generi nuovi e il paludamento retorico di caonici precisi di aderenza poetica, perché il nuovo, più che entrare in contraddizione con la tradizione, doveva comunque veicolare dei contenuti, specie se applicato a tematiche sacre. La sottrazione alla poesia di un fine parentetico e morale, sostenuta dal Guarini soprattutto nel *Verato secondo*, del 1593, in risposta al *Discorso intorno a quei principi, cause ed accrescimenti che la commedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e dai governatori delle repubbliche*, edito nel 1587 da Gaspare De Nores, pur accentuando gli elementi dilettevoli della poesia, non andava disgiunto da un proposito di giovinetto, pur nella variazione degli stili.

Era questo un modo di salvare la plausibilità dei generi, come l'idillio e la tragicommedia, dei quali, a giudizio del De Nores: «non padò né Aristotele, né alcun altro che io sappia, onorato autor antiquo⁴. L'ispirazione solitaria di certa poesia contemporanea, continuava il De Nores, non poteva giovare «a coloro che vivono nelle città, e essendo per quel che segue, senza alcun fine

utile⁵. I contadini — prosegue il De Nores — non sono capaci né di ridicolo, né del terribile, perché i contadini non sono né ridicoli, né tragici⁶. La definizione del De Nores della tragicommedia come «composizione mostruosa» e della pastorale come «composizione non convenevole» rientrava in una pretesa di normatività, dalla quale peraltro non restavano esclusi elementi di verosimiglianza, giacché tanto l'idillio quanto la tragicommedia si unificavano, comunque, a dei modelli poetici, entro il rispetto del principio di imitazione.

La disputa si protrasse per più di un secolo, dai *Discorsi poetici* di Faustino Summo alle *Considerazioni sopra il Pastor fido* di Giovanni Pietro Malacreta del 1600, definendo il Summo gli idilli «alcune forme piccole di componimenti, quasi brevi e succinti poemmi, per non esser capaci di maggior arte, né di maggior grandezza⁷. Gli attacchi strutturali al genere dell'idillio si mescolavano a quelli per l'integrità normativa della tragicommedia, che il Guarini, nel suo *Compendio della poesia tragicomica* del 1601, definì compatibile con i precetti aristotelici, dal momento che «non si disdice alla natura della scena l'accoppiare insieme persone grandi e non grandi⁸. Nel novero della finzione l'effetto della tragicommedia era, per il Guarini, di verosimiglianza «per fine di purgar con diletto la mestizia degli ascoltanti⁹. La salvaguardia dell'eglogia e della favola pastorale rientrava, per il Guarini, non nella separazione dalla tragicommedia, ma in una aggiunta di elementi pastorali, comprendente «pastorali persone a differenza di quelle che rappresentano cittadini¹⁰. La favola dei pastori era congiunta tanto alla tragedia, quanto alla commedia. Né Aristotele dubitò di anteporre la tragica all'epica poesia, «maggior di certo e di tempo, ma di diletto e d'artificio di gran lunga minore¹¹.

5 Ivi, p. 40.

6 Ivi, p. 41.

7 F. Summo, *Due discorsi contro le tragicommedie e moderne pastorali*, Vicenza, F. Bolletta, 1601, p. 12.8 G.B. Guarini, *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioacchino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, p. 226.

9 Ivi, p. 246.

10 Ivi, p. 274.

11 Ivi, p. 288.

3 F. Meninini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, p. 8.4 G. De Nores, *Discorso intorno a que' principi, cause e accrescimenti*, Padova, Maltrietti, p. 38.

semplicemente, una conversione della lirica in una miriade di sottogeneri, tra cui l'idillio, che i teorici di poesia cercarono a tutti i costi di far rientrare nel novero del tradizionalismo artistico, quanto anche una smisurata sfiducia nelle possibilità comunicative dell'idillio, che non a caso il Meninini, nel futuro *Ritratto del sonetto e della canzone*, avrebbe posto dopo il sonetto:

A nuover gli affetti è più confacevole il sonetto che non sono gli idilli, l'ode, le terze rime ed ogni altro qualunque componimento che sotto la lirica poesia vien contenuto, come insegnano i maestri dell'arte³.

Gli è, infatti, che l'artificio poetico, dal Guarini unito, nei due *Veriti* al giovinetto, inerva perfettamente alla favola, sostenuta da un fine parentetico e morale e chiamata ora a fare i conti con la stessa poetica aristotelica. In questa temperie così contraddittoria tra il vero fine della poesia e l'aderenza al canone dell'imitazione, ogni innovazione appariva meritoria di una disamina contrastativa tra l'elogio di generi nuovi e il paludamento retorico di canoni precisi di aderenza poetica, perché il nuovo, più che entrare in contraddizione con la tradizione, doveva comunque veicolare dei contenuti, specie se applicato a tematiche sacre. La sottrazione alla poesia di un fine parentetico e morale, sostenuta dal Guarini soprattutto nel *Verito secondo*, del 1593, in risposta al *Discorso intorno a quei principi, cause ed accrescimenti che la commedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e dai governatori delle repubbliche*, edito nel 1587 da Gaspare De Nores, pur accentuando gli elementi dilettesci della poesia, non andava disgiunto da un proposito di giovinetto, pur nella variazione degli stili.

Era questo un modo di salvare la plausibilità dei generi, come l'idillio e la tragicommedia, dei quali, a giudizio del De Nores: «non patò né Aristotele, né alcun altro che io sappia, onorato autor antiquo⁴. L'ispirazione solitaria di certa poesia contemporanea, continuava il De Nores, non poteva giovare «a coloro che vivono nelle città, e essendo per quel che segue, senza alcun fine

utile⁵. I contadini — prosegue il De Nores — non sono capaci né di ridicolo, né del terribile, perché i contadini non sono né ridicoli, né tragici⁶. La definizione del De Nores della tragicommedia come «composizione mostruosa» e della pastorale come «composizione non convenevole» rientrava in una pretesa di normatività, dalla quale peraltro non restavano esclusi elementi di verosimiglianza, giacché tanto l'idillio quanto la tragicommedia si univano, formavano, comunque, a dei modelli poetici, entro il rispetto del principio di imitazione.

La disputa si protrasse per più di un secolo, dai *Discorsi poetici* di Faustino Summo alle *Considerazioni sopra il Pastor fido* di Giovanni Pietro Malacreta del 1600, definendo il Summo gli idilli «alcune forme piccole di componimenti, quasi brevi e succinti poemmi, per non esser capaci di maggior arte, né di maggior grandezza⁷. Gli attacchi strutturali al genere dell'idillio si mescolavano a quelli per l'integrità normativa della tragicommedia, che il Guarini, nel suo *Compendio della poesia tragicomica* del 1601, definì compatibile con i precetti aristotelici, dal momento che «non si disdice alla natura della scena l'accoppiare insieme persone grandi e non grandi⁸. Nel novero della finzione l'effetto della tragicommedia era, per il Guarini, di verosimiglianza «per fine di purgar con diletto la mestizia degli ascoltanti⁹. La salvaguardia dell'eglogia e della favola pastorale rientrava, per il Guarini, non nella separazione dalla tragicommedia, ma in una aggiunta di elementi pastorali, comprendente «pastorali persone a differenza di quelle che rappresentano cittadini¹⁰. La favola dei pastori era congiunta tanto alla tragedia, quanto alla commedia. Né Aristotele dubitò di anteporre la tragica all'epica poesia, «maggior di corpo certo e di tempo, ma di diletto e d'artificio di gran lunga minore¹¹.

5 Ivi, p. 40.

6 Ivi, p. 41.

7 F. Summo, *Due discorsi contro le tragicommedie e moderne pastorali*, Vicenza, F. Bolletta, 1601, p. 12.8 G.B. Guarini, *Il pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioacchino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, p. 226.

9 Ivi, p. 246.

10 Ivi, p. 274.

11 Ivi, p. 288.

3 F. Meninini, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, p. 8.4 G. De Nores, *Discorso intorno a que' principi, cause e accrescimenti*, Padova, Marinetti, p. 38.

Il primato dell'idillio, più tardi rivendicato dal Marino, non si può intendere senza questo retroterra di tendenze, per verificare la portata innovativa di un genere, che comunque ci si affrettava a considerare parte della tradizione letteraria. La parabola poetica mariniana sposò l'evasione alla tragedia, il mito all'umano, abbassando l'idillio dalla favola mitologica alla misura terrena di specifici drammi. Perciò il mito si veniva spogliando di ogni incantata ed edulcorata visione del mondo, per adattarsi alle conclusioni tragiche di un antidillio, nell'esperazione dei tratti compulsivi di storie umane e pateticamente coinvolgenti il favore del pubblico.

2. L'identità dell'idillio

L'elemento pastorale e pescatorio dell'idillio parve, seguendo la tesi del canonico regolare don Celso Lesuarte Rosini, avere pochi rapporti con l'egloga umanistica, con la stessa elegia e con la tragicommedia, mentre la favola pastorale fu definita dal prelato un sottogenere dell'idillio¹², per il contenuto mitologico e pastorale. In questa separazione dell'idillio dall'egloga giocò certamente un ruolo determinante il rinvio alla loro separazione in Virgilio, che invece il Marino collocò, sulla scia di Mosco e di Teocrito, nell'esaltazione del canto della zampogna. L'assenza virgiliana è forse da intendersi nel significato tutto leopardiano della svalorizzazione della poesia latina, tacciata di retorica e di pedissequa imitazione e, in quanto tale, priva di originalità poetica e artistica. Il paradosso di una esaltazione dell'idillio sulle orme della favola pastorale era forse legato, oltre che a un intento di normalizzazione teorica di questo genere, anche alla paternità arcadica della stessa favola pastorale, entro una linea di continuità tra i primi secoli della letteratura italiana e il Seicento, da non intendersi nella negatività desancianiana di una poesia oziosa, ma nella positività classicistica di un mondo legato alla mitologia, che sovvertì l'idillismo tasciano nell'evocazione anche tragica di un naturismo concreto e reale, e nell'esaltazione del mondo degli affetti e nel patetismo di vicende pure dolorose.

12 C. Lesuarte Rosini, *Idilliate sacre. Sacri idillij [...] ne' principali misterij de la vita di Nostro Signore*, Venezia, Ciotti, 1621, pp. 74-75.

L'ascrizione all'idillio dell'elemento pastorale, secondo un canone ammesso dall'Accademia della Crusca nell'edizione del 1806 del suo *Vocabolario*, non comportava necessariamente un intento di idealizzazione, quale si affermò solo nel tardo Ottocento, ma di normalizzazione poetica, entro principi che sarebbero stati bene espressi dal Leopardi nello *Zibaldone*¹³ di verità e di rozzezza, sorvolando addirittura sull'anello di congiunzione del Sannazaro. Eppure la distinzione delle *Rime marine* in *Bescherece e Marittime*, ancor più che gli idilli della *Sampogna*, tradiva un rinnovamento del genere lirico da intendersi sulla linea Rota-Cappaccio-Regio, opera di un letterato, che nella dedicatoria delle *Rime* a Melchiorre Crescenzo si travestì da poeta contadino. Su questa scia lo Stigliani indicò come primi sperimentatori dell'idillio proprio il Rota, il Paterno e Nicolò Franco, mentre una genesi meridionale, legata alle bucoliche e alle elegie, fu quella dei componenti di Geraldino e Gabriele Altilio, della cerchia napoletana del Sannazaro e del Pontano. Il nascondimento del letterato cortigiano è proprio nella supervalutazione dell'ambiente pastorale, appannaggio non di un mondo edulcorato dal quale figurano assenti la morte e il dolore, ma di sentimenti veritieri, che se da un lato imprezioscono il dettato poetico, lasciano penetrare anche le condizioni di disagio, di inganno e di violenza. La posizione di autonomia storica dell'idillio, sottolineata dalla De Maldé in riferimento alla descrizione fattane nel *Dizionario della lingua italiana* del 1869 dal Tommaseo¹⁴, lo mette sicuramente in relazione con tematiche pescatorie, storiche, drammatiche e naturalmente anche sacre. Gli è, insomma, che la varietà dei registri intorno ai quali si muove l'idillio la dice lunga sull'ascrizione del componimento a un ben preciso genere, per il quale le fluttuazioni di materia delle tragicommedie e dell'egloga classica impedivano di inscrivere nella dipendenza da una natura spuria. Eppure il collegamento con l'egloga moderna, specie a partire da quella sannazariana, consente di aprire il ventaglio su posizioni più variegate, in ragione della grande fortuna, specie in area napoletana, del genere, lungo tutto l'arco del secolo Decimosesto.

13 G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 58.

14 V. De Maldé, "Marino e l'idillio tra Italia e Francia", in *Testo*, XXVI, 50, luglio-dicembre 2005, pp. 21-32.

La definizione data dal Chiodo di idillio, come

un particolare genere o sottogenere, in cui sono commisti modi lirici, epici e soprattutto bucolici, un sottogenere che ebbe vita assai breve ma molto intensa e che costituì, nei primi tre decenni del Seicento, una delle più significative proposte di novità del costituendo gusto barocco¹⁵,

se si scontra con quella del Raimondi, che non riconosce all'idillio lo stato di genere, rientra, comunque, nell'ambito del riconoscimento di uno sperimentalismo barocco, nei modi dell'evoluzione della favola pastorale. Acclarato l'impatto tra materia pastorale e mitologica, la seconda non si dispone sempre nei tratti di un inventario sacro, ma di un erotismo panico, che evidenzia gli elementi naturalistici di un metamorfismo, il cui richiamo è evidentemente al poeta Ovidio. Quanto al rapporto tra egloga e idillio, il Chiodo lo giudica piuttosto equivoco, prestandosi talora a una confusione, come tra i componimenti del Campeggi e quelli del Marino, e talora a una distinzione, come nelle *Rime* di Giovan Battista Marra. Il Chiodo non nega una derivazione dell'idillio dai componimenti delle epoche precedenti, come quelli del Rota e del Parerno, in cui l'evocazione di quiete bucolica e di serenità campestre non costituisce l'elemento cardine dei testi, ma solo una variazione sugli sviluppi eterogenei della trama, che tra mitologia e mondo pastorale non sempre si ricollegava alla tradizione arcadica, ma veniva sperimentando forme nuove di contenuto, che ammettevano, ad esempio, anche il lamento d'amore e una certa sentenziosità morale.

Genere assai complesso, dunque, l'idillio partecipava tanto della tradizione quanto del nuovo, connotandosi per uno sperimentalismo solo in parte viziato dall'evocazione nostalgica del passato, ma più verosimilmente calato nella realtà di un sentimentalismo patetico e panico, in ordine a un naturalismo talora metaforico, ma più spesso concreto. La discussione sul primato di questo genere, conteso tra ambiente napoletano e area bolognese, nulla toglie alla esemplarità soprattutto meridionale, entro uno sviluppo diacronico, che indipendentemente dal modello del Sannazaro

ro, si era venuto articolando in una sequenza di modelli pescatori e pastorali, sostanzianti tanto l'idillio profano, che quello sacro.

La tenuta dell'idillio, come sviluppo dello sperimentalismo barocco, pone tale genere in un rapporto decisamente ambiguo con la normatività poetica, entro un incerto equilibrio tra tradizione e innovazione. Gli elementi che lo compongono e lo caratterizzano, cioè quello pastorale e quello mitologico, ci sembra che facciano parte di una casistica propria di un gusto barocco, all'interno della sperimentazione di generi nuovi, che comunque rappresentano uno sviluppo della tradizione. La centralità di Bologna nella promozione del genere intorno all'Accademia dei Gelati, con Cesare Rinaldi, Ridolfo Campeggi, Claudio Achillini, Giovanni Capponi e Girolamo Preti, getta adeguata luce sulla primogenitura di questi componimenti, compresa tra l'*Europa* del Marino e la *Salmace* del Preti, considerata quest'ultima, con la *Leucofoe* del Capponi, il modello dell'idillio mitologico. L'apparente riduzione della carica eversiva e trasgressiva, nell'idillio, del mito, non più soggetto di una divagazione tragica della trama, ma di un impianto metamorfico, in cui «l'erotismo raramente si spingerà oltre l'ammiccamento galante»¹⁶. E d'altronde la consonanza col mito di Salmace dei versi finali del componimento *Galatea* della *Galateria* («ma bramò per celarsi esser Salmace») vale a polarizzare l'attenzione su una storia d'amore, cui il mito presta le forme del travestimento illusionistico¹⁷, indipendentemente da una vena di sensualità «che si farà più audace nella successiva descrizione della passione di Salmace», che

è qui tenuta sul registro, un registro che diventerà tipico del genere nel suo complesso, di una temperata galanteria, vezzosa e sorridente, lontano dalle più spinte lascivie che anche il Marino destinerà piuttosto all'*Adone*, che alla *Sampogna*¹⁸.

16 Ivi, p. 35.

17 V. Giannantonio, *L'ombra di Narciso. La cultura del doppio a Napoli in età barocca*, Lecce, Argo, 2006, p. 115.

18 D. Chiodo, *L'idillio barocco* cit., p. 35.

15 D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre begarelle*, Alessandria, Dell'Orso, 2000, p. 15.

L'unione della ninfa Salmace con Ermafrodito si sintetizza, nel componimento della *Galeria*, nel «miracol d'amore» del v. 8, «con l'intonazione naturalistica del "narke" del fiore narciso»¹⁹. Indipendentemente, poi, dai richiami mitologici, l'anciamiento narrativo della *Salmace* indicava una compromissione politica legata alla logica della trama, più che a quella della decantazione paesaggistica, al contrario presente in *Europa*, in cui la glorificazione della bellezza della donna anticipa un'attitudine elencatoria, che sarebbe stata propria dell'accumulazione multipla della *Sampogna*. Tra mitologia e poesia della natura l'idillio barocco ricalcava la contemporaneizzazione del dettato poetico, in cui la tradizione napoletana dovette fare i conti con quella bolognese, seguendo le varie tappe del soggiorno del Marino, non senza, però, che la tradizione delle *Marittime* e delle *Escheracee*, legate all'esperienza meridionale della fortuna della tematica pastorale e peccatoria, non rivelasse una certa autonomia, in una linea di continuità di cui indubbiamente il Marino tenne conto e che lo stesso autore trapiantò, nel corso dei suoi diversi soggiorni, presso le corti dell'Italia centrale e settentrionale.

Certo non si possono tacere le molte discussioni, nella seconda metà del Cinquecento e nella prima metà del Seicento, sulla favola pastorale, entro «una sorta di microteorizzazione di un quotidiano e indefesso lavoro di aggiustamento», proprio di una «letteratura militante in continuo divenire drammaturgico e teorico»²⁰. La stessa confusione di comico e tragico, tra dimensione comico-pastorale e grave, non era solo taccia di una indeterminatezza del genere, quanto anche modalità di capovolgimento dell'eros nella dimensione naturalistica del lamento d'amore, vera e propria indicazione del miscuglio di tensione drammatica e movimento idillico dello stesso richiamo arcadico, entro un contesto di favolistica immersione in un mondo di inganni e disinganni, insidie e procedure emotive di enfattizzazione del male e del bene.

Il percorso che a Napoli, attraverso il Sannazaro, il Rota, il Cappaccio, il Regio aveva condotto all'immaginario bucolico e pastorale fu dunque foriero di un sano equilibrio tra idillio e realtà, che

concluse la sua parabola nel Marino, che in un'atmosfera di plagi e innovazione, dialogò con forme emblematiche del *milieu* accademico e cortigiano di un'Italia frazionata in molteplici identità regionali del Barocco.

3. *Le Pescatorie del Murtola*

Nella casistica dell'idillio, la suddivisione che il Chiado fa di tale componimento tra l'encomiastico e il sacro e quello incentrato sul lamento di amore, definisce il ritratto di un tipo di poesia, che nel cerchio Marino, Murtola, Achillini si incentrò sul lamento dell'amante disperato e l'esaltazione della bellezza dell'amata, condotta talora con efficacia drammatica, ma molto più spesso con dovizia di particolari artificiosi. La dedica delle *Pescatorie* del Murtola, segretario di Carlo Emanuele Duca di Savoia, al Barone Filippo Masio, cavaliere romano, dal Murtola conosciuto presso l'Accademia romana degli Ordinati, se farebbe pensare a un intento encomiastico della raccolta, rivela subito il suo carattere evasivo nella precisazione di una silloge di scritture antiche venuta raccogliendosi «in questo ozio di due mesi, che mi è stato concesso di star fuori dal mio governo»²¹.

La dedica del Murtola, datata 20 ottobre 1614, mette subito in luce la differenza tra l'idillio e i «poemi gravi», dedicati a tematiche politiche, entro una separazione dai componimenti imperniati su «bassezze dei pescatori e cose d'acqua», che l'autore definisce «scherzi poetici»²². Nello stesso anno della Dedicatoria del Murtola il Macedonio, con le *Nove Muse*, accorpava, sotto il nome di Talia, gli amori selvaggi cantati da Teocrito, sotto nome di idillio, e da Virgilio, sotto nome di egloga. Il valore di intrattenimento degli scherzi poetici delle *Pescatorie* de Murtola si fonda su una netta distinzione tra la configurazione del sonetto come componimento grave, che nella tradizione napoletana appariva ispirato a tematiche anche serie e politiche, e l'aspetto ludico e di intrattenimento di un tipo di composizione, che fino agli esemplari delle *Marittime* del Marino aveva prediletto, in ambiente meridon-

19 V. Giannantonio, *L'ombra di Narciso* cit., p. 111.

20 L. Riccò, «Ere mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 29.

21 G. Murtola, *Pescatorie*, Macerata, P. Salvioni, 1618, p. 8.
22 Ivi, p. 9.

le, la forma dell'egloga per l'abbassamento della materia legata a tematiche idilliche.

Il personaggio di Elpinia viene paragonato, nelle *Pescatorie* di Murtola, alla casistica dei pesci e del mare, con il paragone con la perla, con alcuni pesci che hanno il sasso in testa, che prepara il suggello finale:

Che di sì freddo e gelido rigore
d'amore nemico e di pietè rubello,
come te l'abbia posto in mezzo il core. (*Di alcuni pesci che hanno li sassi in testa*, p. 17)

La perla, se è termine di paragone della bellezza della donna, è anche immagine di una asprezza e di un rigore del pianto dell'amata. Il paragone di Elpinia col sole osta contro una natura umana irta di insidie, mentre il confronto tra i colori vari degli occhi dei pesci e quello di Elpinia lascia concludere al Murtola in questi termini:

Col sol ne' tuoi begli occhi, Elpinia, io pero
solo per quella pupilletta errante,
che per stilla d'inchostro oscuro e nero. (*Colori vari che hanno alcuni pesci negli occhi loro*, p. 19).

L'uccisione dei pesci genera il paragone con il lacrimare dell'autore, tanto che:

perché ancor maggior sia il mio dolore,
quanto bella sei tu tanto superba,
non sei mai sazia d'impiagarimi il core. (*Il luccio saldar le sue piaghe dell'acqua del mare*, p. 20).

Il confronto tra le reti in cui si involuppano i pesci e l'amore di Elpinia, o ancora tra la crudeltà del polipo pescato e quella di Elpinia contrasta con il preziosismo della nascita di Elpinia dal mare, i cui attributi sono quelli dei colori variegati del mare. Il ritorno della donna si impreziosisce, nella terzina finale di *Describe la S.P. che ritorna* (p. 47), di un eccitato colorismo, tanto che:

Purpureo ha il manto intorno, e la gonnella,
capel di bianca piume in testa accolto,
o mia vita, o mio cor, come sei bella.

I paragoni con la natura non attengono solo al mondo umano, ma anche al cielo.

Come Elpinia, sei tu col bel sembante
a l'alba allor, ch'ha il suo color più vago,
o pur al sol, quando è nel suo levante. (*Della somiglianza che hanno alcuni pesci tra di loro, assomiglia la S.P. all'alba*, p. 16).

L'immagine petrarchesca del ferimento con lo strale di amore lanciato dai begli occhi è motivo del lamento d'amore, mentre il paesaggio notturno fa da cornice all'accoglimento, da parte di Elpinia, delle stelle e del raggio della luna. Tra la durezza del cuore di Elpinia e il canto della bellezza dell'amata, le *Pescatorie* di Murtola si avvalgono di continui paragoni col mare e col mondo dei pesci, dei quali l'autore fornisce, assai spesso, un'elencazione, che rientra nel gusto tutto mariniano dell'assemblamento degli elementi. Tra sospiri e pianti si consuma la vita dell'umile pescatore, che conosce alcuni momenti di tregua solo nel canto della bellezza dell'amata, entro un naturismo prezioso e talora edulcorato, che pone il lamento dell'amato in stretta corrispondenza con l'osservazione del comportamento dei pesci.

Anche l'amore tra i pesci è spia di un desiderio di corrispondenza tra l'amato e l'amante, mentre il bel crine sparso al vento, gli occhi ammaliati della donna, il «bel sen d'avorio ignudo» avvicinano la donna al ritratto di Venere (*La S.P. assomigliata alla Fortuna e a Venere*, p. 72). L'incanto del paesaggio e del paragone mitologico non è in contrasto con le pene d'amore dell'amante:

Io sol la notte e il giorno alcun ristoro
non ho negli occhi miei, né alcuna pace,
ma, Corilla, per te sempre ardo e moro. (*Tutti si pesci dormii, fuorché lui per amor della S.P.*, p. 78).

mentre la bellezza della donna è capace anche di vincere la morte:

Queste col sol de' suoi begli occhi eterno
l'ombre discaccia, e l'altre nebbie afferra,
e puote illuminar il buio Avernc. (*Il fielo dell'irano-scopo sanar gli occhi*, p. 87).

La preghiera ad Elpinia, perché si renda pietosa nei confronti dell'amato è anch'essa motivo petrarchesco, che, tra sospiri e pianti, lamenti e idealizzazione, spazia entro un immaginario poetico, che all'impalcatura classica dello sdegno di amore e della riprovazione del reale, lascia subentrare una larvata speranza di riscatto. Anche l'avanzare degli anni, e dunque l'inacerbirsi dell'amore, sono spia per una esaltazione tutta petrarchesca e tassiana della giovinezza:

Tu adesso, Elpinia, tu leggiadra or hai
il fior degli anni, e la stagion che invoglia
quella stagion, che aver più non potrai. (*Stagioni
proprie di alcuni pesci*, p. 51).

Lo stesso motivo della fuga del poeta, ossessionato dalla presenza di amore, si inquadra nel calco petrarchesco:

Non però trovo al mio fuggir aita,
non più mi dislego e mi discioglio
che avvinto tienmi amor, perfido avaro. (*Il sargo preso
sodall'anno*, p. 33).

nella persecuzione di un sentimento che spesso si apre ad oasi di pace e di un ritrattismo prezioso:

E par costei somiglia un bel tesoro,
che di perle e rubini ha il labro e il dente,
d'argento il seno, e la sua chioma d'oro. (*Le gemme
trovate su le rive del mare
esser sì chi le trovi*, p. 96).

La sofferenza dell'amata trova solo nell'elogio della sua bellezza un momentaneo ristoro, complicato da una ricerca di pace e di quiete, che il poeta non riesce ad assaporare, e che lo condanna ad una deprecata solitudine. Al lamento dell'autore si unisce quello del pescatore Losbino, assiso sopra uno scoglio, che si inorgolisce del ritratto dei particolari fisici della sua donna, nel paragone con gli attributi dei variegati pesci. L'esca gettata in mare per la raccolta dei pesci è simile a quella degli occhi dell'amata, che imprigionano il poeta. L'antitesi fiamma-ghiaccio, di chiara impronta petrarchesca, torna anche nei due componimenti *Non tener del fed-*

do e *Abito rezzo*, in cui il rigore del corpo è in contrasto con l'accensione dell'animo, sullo sfondo di una passione amorosa condita con partecipazione umana e affettiva. Il rapporto tra la durezza dello scoglio e quella dell'animo dell'amata torna nel componimento *Come alcune acque hanno virtù di pietrificare* (p. 245), che termina con la terzina:

E come l'onda ancor spesso vid'io
cangiarsi in duro adamantino scoglio,
così al mio pianto ti converti in sasso.

All'intonazione pescatoria della maggior parte dei sonetti, il Murtola fa succedere un gruppo di sonetti compresi sotto la dicitura *Li prevenzali*, in cui il motivo della bellezza dell'amata si sposta alla enunciazione delle virtù della donna e dei suoi attributi, come quello del guanto o delle chiome, oltre che componimenti encomiastici in lode di personaggi storici e a lui contemporanei, come il Signor Duca di Savoia o la Serenissima infante Margherita di Savoia. Né mancano epicedi e un epitalamio dedicato a Paolo Andrea Doria.

La varietà dei registri delle *Pescatorie* del Murtola, da quello idillico a quello funereo e lamento, incornicia, come nelle *Marittime* del Marino, una sezione mediana sul tema dell'amore non corrisposto e delle pene d'amore, che lascia intravedere tessere petrarchesche, a denunciare l'intarsio tra preziosismo enunciativo e artificioso, da un lato, e poesia genuina del lamento d'amore, dall'altra. Se le sezioni estreme delle *Marittime* «si riflettono l'una nell'altra, rovesciando le immagini e opponendo un'acqua pura a un'acqua impura, un mondo felice a un mondo infelice, la vita alla morte»²³, il Murtola sembra derivare dal Marino la partico.areggiata casistica degli elementi e degli abitatori del mare, in un intreccio di encomio paesaggistico e lamento d'amore, cui il filtro petrarchesco restituisce dignità di trazione, e soprattutto un serio accorato del vivere, sul lo sfondo, non di un mondo rezzo e selvaggio, ma di una edulcorata sequenza di immagini preziose. La scelta del sonetto al posto dell'intricato schema metrico dell'idil-

²³ Introduzione alle «*Marittime*», in G. B. Marino, *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besoni, Costanzo Marchi, Alessandro Martini, Modena, Panini, 1988, p. 13.

lio, avvicina, ancora di più, le *Pescatorie* del Murtola alle *Marittime* del Marino, quasi che il rapporto personale tra i due, tormentato e fatto di ritorsioni personali, non avesse inciso sulla fortuna di un modello, direttamente collegato a quello dell'egloga meridionale, e, in parte, anche della favola pascolare. Certo il ruolo centrale che il Murtola ebbe presso la corte di Torino fu proporzionale alla scelta di una tematica, apparentemente rozza, ma intrisa di implicazioni petrarchesche e di influssi mariniani, quasi che il proprio ruolo di poeta cortigiano bene si conciliasse con un *animus* sostanzialmente nobilitato dall'effervescenza di una posizione politica ben precisa alla corte dei Savoia. E che la rivolta del Marino fosse frutto di insidie e rancori personali, più che di scelte poetiche, lo proverebbe il fatto che anche il Marino giocò a più riprese il ruolo di poeta cortigiano.

Emblematica eccezione nel quadro cronologico dello sviluppo dell'idillio, che toccò appunto il suo apice nel 1614, le *Pescatorie* del Murtola prepararono la sepoltura del canone dell'idillio, avvenuta, per conto del Marino, con la sua *Sampogna*. Alla distinzione canonica tra gli idilli mitologici del Preti e quelli patetici dell'Achillini, si deve aggiungere la liquidazione del mito bucolico, che non veniva più ingentilendo, in un clima di artefatta immaginazione, il ritratto campustre di un mondo di edulcorata grazia enunciativa, ma legittimando il motivo amoroso, non più entro la rivendicazione libertina della poesia erotica del Marino, ma nel contesto del *Discorso intorno all'onestà della poesia*, premesso dal Preti alle *Leggime di Maria Vergine* del Campeggi. La denuncia di una poesia contemporanea corrotta e impudica e l'esaltazione di una lirica che muovesse alla virtù sulla base del pensiero di Platone del *De Repubblica* e di Aristotele, rappresentò il cardine di un aramicamento amoroso, gestito non più entro il trionfo dell'eros, ma dello spirito moraleggiante del lamento della difesa dalle insidie d'amore e della componente tragica dell'esperienza erotica.

Non per nulla l'intarso tra il modello arcadico e quello petrarchesco valeva a collocare le *Pescatorie* del Murtola sulla scia del trionfo di una poesia piuttosto sentimentale, che erotica, cui il capovolgimento in senso tragico delle *Marittime* del Marino contribuì a renderla votata al diletamento dell'utile. Il percorso umano delle *Pescatorie* del Murtola era contenuto tra il rifiuto della mitologia e il canotto di una voce terrena, nella conformità al vero e nella decantazione della dolcezza della poesia. Certo manca, nelle *Pescatorie* del Mur-

tola, la proiezione salvifica della poesia, perché i conflitti psicologici si evidenziano nel contesto del confronto con una natura, artificiosamente ritratta attraverso il gusto, tutto mariniano, dell'elencazione multipla e dell'addensamento tematico. Al percorso platonizzante del Petrarca il Murtola contrappone, piuttosto, quello demistificante e tragico mariniano, culminante nel sonetto *Tragedia dell'autore ritrasata vedersi delle sua donna* (p. 314), in cui la durezza del cuore dell'amata genera sospiri, pianti e furori più truci di quelli di Atreo, d'Ercole, d'Ecuba e di Oreste. La scelta, cioè, del Murtola, indipendentemente dalla trama del lamento di amore, non fu di tipo moraleggiante, ma propria di un itinerario umano fondato sul bipolarismo petrarchesco anima-cuore, dal quale sono assenti ogni implicazione penitenziale e ogni tensione di un percorso salvifico. La ripresa della dicotomia fuoco/acqua, passione/rinuncia non si dispone su un *iter* verticale, come nel Petrarca, ma su una campionatura affettiva di sentimenti, che spesso capovolgono in tragedia la serena sequenza e campionatura dei pesci, e l'orditura metaforica del mare come elementi base sui quali si innestano talora anche richiami mitologici, ma più spesso naturalistici.

D'altronde il contrasto tra gli «scherzi poetici» e la materia grave del sonetto non prescindette, anche nel Murtola, dal coinvolgimento accademico di Filippo Masio, in netto contrasto con l'attività di poeta cortigiano del Murtola, piuttosto propensa a una decantazione ludica del materiale poetico, che a una lettura sapienziale e platonica del *Canzoniere* petrarchesco. Così gli accostamenti della bellezza mortale alla luce del sole, delle stelle, non figurano come procedimento verticalizzante, ma come ipostasi di qualità terrene rivigorite nel confronto con un mondo, quello pescatorio, che all'egloga aveva sostituito l'idillio e il sonetto, campione, quest'ultimo, di un modo dialettico di poetare, ora volto alla gravità della trama, ora utilizzato in rapporti a «scherzi poetici».

Sulla falsariga degli idilli di Cesare Orsini, le topiche situazioni della lontananza e dell'indifferenza dell'amata si combinavano nel «suggello» della seconda terzina, prestando il sonetto, istituto metrico solitamente grave, «quella misura di umano calore che riesce più convincente e persuasiva»²⁴. In tale contesto non è neanche sorprendente «l'affinità tra idillio mitologico e idillio serio».

²⁴ *Idilli*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1999, p. X.

se «si pensa all'ormai consolidata tradizione del riuso degli stilemi della poesia profana per la materia sacra»²⁵. È così che le *Pescatorie* del Murtola appaiono più una riproposta, nella forma del sonetto, dell'idillio, una risposta al libertinismo veneziano, non più avvertito dalla Firenze dell'attarciato petrarchismo e della tradizione rusticana e dalla Roma del classicismo barberiniano, ma piuttosto in linea con gli sviluppi del petrarchismo napoletano, evidentemente deviato, presso la corte sbauda, dalla serietà del conflitto tra il Murtola e il Marino.

Dopo gli *Idilli e rime* del Preti, stampati nel 1614, era chiaro, ormai, che il genere, anche per la scelta metrica effettuata dal Murtola, veniva inteso come parte della produzione lirica di un autore, che non a caso unì, nella sua raccolta, all'intento naturalistico quello celebrativo ed encomiastico. La caratterizzazione del rapporto tra il Murtola e il Marino non si esaurì, allora, in un semplice diverbio, ma nell'idea del confronto con la *Lira*, il cui esito finale fu appunto la *Sampogna*, negli stessi anni in cui il Marino veniva progettando il poema mitologico di pace dell'*Adone*. Ormai l'idillio, più che un genere, era diventato una forma di poetare, legata alla serietà dell'intarsio lirico, e non ai modi dell'evasione, cui la tradizione napoletana, auspice la mediazione del Marino della *Lira*, ne autenticava la diffusione, nei modi del petrarchismo arcadico, anche presso altri circuiti cortigiani.

L'impasto di idillio e di favola, proprio delle egloghe dell'*Arcadia* e del *Rota*, ormai si innestava su un petrarchismo di maniera, auspice anche la trasformazione dell'egloga in sonetto, e dunque di un componimento evidentemente pastorale e bucolico nel tradizionale naturalismo del metro del sonetto. D'altronde l'organismo del sonetto patetico, tendente a risolversi tutto nella terzina finale, testimonia di un gusto moraleggiante, in cui al petrarchismo della conversione della trama in strumento di elencazione moltiplica si unisce la confessione, nella terzina finale, del dolore dell'amante. La ripresa di tematiche amoroso-morali s'inscrive, però, in un processo di astrazione, affidato soprattutto alla tecnica elencatoria e all'estenuazione del codice pastorale, laddove l'antinaturalismo si univa al naturalismo dei riferimenti concreti. Alla persistenza di una struttura del sonetto riferibile all'esperienza classicistica (col

²⁵ Ivi, p. XII.

Pignatelli e il Comite) Napoli vantava anche la disposizione all'arguzia e alla chiusura concettosa, col Capaccio e il Cortese, in un instabile equilibrio tra il vecchio e il nuovo. Ma, indipendentemente dai contatti e dalle reazioni dei poeti, queste esperienze si pongono poeticamente ai limiti del petrarchismo ortodosso, entro una connotazione manieristica della trama e dei particolari. Erede della tradizione mariniana, il Murtola ne sposò la disposizione concettosa dei componimenti, non senza una evoluzione delle strutture metriche, che ormai decretavano la fine del variegato stile della bucolica e della pescatoria.

4. La Creazione della perla

L'ambiente cortigiano, se giustificava, da un lato, il tono talora evasivo e di intrattenimento dilettevole dell'idillio, rappresentò anche un limite per la nobiltà dell'*epos* o della tragedia degli eroi, entro una scelta mezzana, che costituiva l'elemento topico di rifondazione del sonetto pescatorio e pastorale. Se «eventuali pastori sono letterariamente accettabili solo a patto di un cospicuo intervento di straniamento dal loro mondo di origine»²⁶, e se appariva disdicevole che personaggi della corte frequentassero selve o luoghi ameni, l'elemento mitologico valeva ad innalzare anche la favola pastorale e pescatoria al rango di un lirismo mai pago di soluzioni mezzane e di rustici inquadramenti. L'innalzamento della favola pescatoria, nel Murtola, è già in nuce nel proposito encomiastico dell'argomento della *Creazione della perla*, incentrata sulla lode delle nozze della Serenissima Infante di casa Savoia, Margherita, con il Principe di Mantova. Il nome della donna, Margherita, è di vaga suggestione naturalistica, richiamando l'episodio della creazione della perla, alla quale tutti gli elementi naturali, sotto la guida di Amore, concorsero. L'intento celebrativo si nasconde dietro la personificazione degli agenti naturali, come l'Alba, che si rivolge a «pastorelle geritili» e a «pescatrici leggiadre», o all'interno del travestimento mitologico delle ninfe e delle pastorelle dei boschi, mentre i personaggi regali si ingentiliscono nel confronto

²⁶ L. Riccò, «Ben mille pastorali» cit., p. 53.

con le divinità, come il Principe di Marotova, dall'Alba accusato al «biondo Apollo», che adora la cetra.

Anzi la mistificazione cavalleresca del personaggio tassiano di Clorinda ispira l'immagine di Margherita, più che «donna imbellè» «virago», che sa portare la spada e lo scudo e sa ammansire «gli augelletti e le belve». La sfida tra gli elementi naturali che si contengono il primato si materializza nel contrasto tra l'Iride e l'Alba, sotto la giurisdizione di Amore e Imeneo. Lo scopo della favola, di lodare Margherita attraverso la similitudine con la creazione della perla, mette in gioco la varietà degli elementi naturali, personificati dalle Ninfe, che invocano le divinità di Giunone, di Diana, di Tetide, affinché queste infondano in loro virtù tali da cantare l'elogio della creazione della perla. Una rete di relazioni reciproche lega tali ninfe, tanto che Iride ha bisogno dell'aria, Clori della terra, che dia sostegno al mare, Clorilla del mare, l'Alba del sole. E, infatti, la perla per nascere ha bisogno della terra, che formi la conchiglia, dell'acqua che la nutra, del Sole che la maturi. Somiglianze ben precise ha il componimento del Murtola con il sonetto di Fabrizio Marotta dedicato al Capaccio nella *Mergellina*, in cui l'azione del sole si accompagna a quella delle Nereidi:

Frena l'invidia irata, e si nasconde
tra le meste ombre de l'eterno pianto;
si fregia il sol di più bei raggi il marco,
raffrena Eolo e Nettuno i venti e l'onde.
Col capo fuor de l'acque in dolci balli
van le Nereidi al lidi adorno e pieno
il vago crin di perle e di coralli (vv. 5-11).

La perla per nascere ha bisogno della terra che formi la conchiglia, dell'acqua che la nutra, del sole che la maturi. L'enunciazione delle virtù delle ninfe si accompagna a una elencazione multipla di animali, dalla tigre e la pantera alla murena, dall'aquila e il falcone alla linca, dal gallo e dall'ape al cane che protegge le greggi, ma soprattutto offre il destro al sole per intonare un canto di lode alla creazione del mondo ad opera di Giove, che vede in successione quella del fuoco, dell'aria, dell'acqua, della terra. Al gareggiamento tra le ninfe sovrintende l'elogio delle divinità di Giunone, Tetide, Diana, mentre Amore e Imeneo concludono con toni trionfalistici e al ritmo di danza l'avvenuta sintesi di tutti gli elementi naturali.

Il tema della creazione, assai vivo nella tradizione napoletana, viene dal Murtola laicizzato, pur sempre all'interno dell'elogio della visione. La pubblicazione, a un anno di distanza, dei poemi *Della creazione del mondo* (1608) del genovese Murtola e dell'*Essamerone* (1609) del Passero prova l'estraneità di questo tipo di composizione rispetto alla tradizione didascalico-morale, tanto che, come affermato dalla Ardissino, il modello non è *Il mondo creato* del Tasso, ma il sedicentesimo canto della *Liberata*, con « un nuovo catalogo della natura presente nell'Eden »²⁷. « Nella *Creazione del mondo* si coglie pienamente la grande distanza [...] tra il *Mondo creato* e il Barocco, della meraviglia e dello stupore »²⁸.

Negli anni, cioè, in cui ferveva la competizione tra il Marino e lo Stighiani per l'imitazione della *Liberata*, che condusse poi il Marino all'abbandono del poema di guerra in favore di quello di pace, il genovese Murtola e il napoletano Passero componevano poemi « narrativi », in cui il gusto dell'accumulazione multipla sperimentava un tipo di giardino più paradisiaco dello stesso Eden, nel quale mancava la perfezione per la presenza del peccato. La data di pubblicazione della *Creazione del mondo* del Murtola, significativamente coincidente con quella dell'inizio del soggiorno torinese del Marino, lascia ampiamente presumere che l'influenza del Murtola fu determinante sulla deviazione, in senso narrativo, dell'elaborazione del ben più tardo poema di pace dell'*Adone*. La *Creazione della perla*, favola piscatoria incentrata sull'elogio di un elemento della natura, sanciva, laddove ce ne fosse ancora bisogno, il fondamento tutto laico e pagano di questo altro poema, concepito nelle forme teatrali, non del messaggio devoto, ma di un patto nobile e dilettevole, che rientrava nella casistica della commistione della favola pastorale e piscatoria con la tragicommedia.

Le civiltà mitologiche vestono i panni della natura, entro una forma teatrale che evoca il « maritazio », nella contesa, non tra due innamorati di una stessa fanciulla, ma delle ninfe, e che viene risolto dall'intervento fuori campo di Amore e Imeneo. Una osser-

27 E. Ardissino, « I poemi sul Paradiso terrestre e il modello tassiano », in AA.VV., *Dopo Tasso. Prose del pretesto edito*, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Martocci, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 395-422; 406-407.

28 G. Jori, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del "Mondo creato" (secoli XVI e XVII)*, Firenze, Olschki, 1995, p. 69.

vazione su Amore è d'obbligo in questo contesto della favola pastorale del Murtola, che ripropone appunto l'imperio registico del dio, superiore a quello degli stessi altri dei, secondo una consuetudine dei prologhi rinascimentali ferraresi, e in particolare dell'*Aminta*. Non più, però, feritore di amori renitenti, Amore conduce, nell'opera del Murtola, la regia del felice imeneo, ed è appunto affiancato da Imeneo. All'amore in abito pastorale si contrappone il *puer*; il fanciullo preposto all'armonizzazione dei cuori, mentre gli dei, non più superiori all'uomo, si sostituiscono nell'enunciazione del tema della creazione. È un Amore Imeneo simile a quello del *Pastor fido* guarimiano, che si pone al fianco della coppia di promessi sposi, restando estraneo al mondo dei pastori del precedente tassiano. Ci pare indubbio che il soggiorno ravennate del Marino abbia inciso in misura fondamentale sull'influsso, in area torinese, di un genere, quale quello della favola pastorale e pescatoria, che si era imposto soprattutto in area padana e ferrarese.

Se il modello amineo e ferrarese in genere riservava il palcoscenico silvestre al popolo delle ninfe e dei pastori, gli dei e i personaggi sovranaturali, oltre a dominare in qualità di "coraggi" i prologhi, potevano continuare a intessere le loro storie negli spazi "interstiziali" occupati dagli intermezzi, istituzionalmente fuori dall'intreccio, liberi di esplorare quella regione del mito che si allontana sempre più dalle molte arcadie nostrane cinquecentesche²⁹.

Perciò se la tradizione dell'egloga napoletana forniva il destro per una campionatura mitizzante del mondo dei pastori e dei pescatori, l'intento encomiastico della *Creazione della perla* legittimava incursioni nel mondo degli dei, dipanando in un'ottica pagana l'applicazione anche al sacro di un passaggio arcadico e inserendo il tema della creazione nel modulo della visione dell'*Essa-merone* del Passero, in un tripudio di luci e colori, che con lo stesso Stigliani e il Tasso del *Mondo creato* autenticavano uno stadio intermedio tra la devozione e la celebrazione. Il mondo delle pastorelle e delle pescatrici si innestava nel vagheggiamento mitologi-

co delle ninfe, perdendo, per tali vie, ogni connotazione "rozza" e bucolica, nell'innalzamento della stessa egloga a misura di un esercizio soprannaturale.

Non ci sembra opportuno definire la *Creazione della perla* del Murtola uno "scherzo poetico", dal momento che il proposito encoristiaco, diffuso in tutta la sua rimeria, restituisce patente di veridicità alla mescolanza degli stili. La rozzezza arcadica viene azzerata da un ciò Amore provvidenziale, in un concerto di voci, che nella struttura dialogica interagiscono per definire un mondo di felice compagine celebrativa.

I consueti abitatori delle selve tornano così rinnovati e si mescolano di nuovo ai personaggi "comici", ninfe e pastori, privilegiati dalla drammaturgia ferrarese a partire quanto meno dal Beccati: è anche, se vogliamo, una sorta di tardiva "rivincita" del Giraldu, quando però, ormai, la riflessione sui generi ha imboccato altre strade³⁰.

Nella partecipe sequenza di ninfe e divinità il sacro si condensa nella ripresa del tema della creazione, riservando il canto della mitica età dell'oro, come nella *Genesalenne*, in cui era attribuito ai canti XIV-XVI, al mitico Apollo, a un mondo di mitiche parvenze, mentre la pastorale, nella *Genesalenne* riservata ad Erminia, perdeva la sua connotazione tragica per accedere a un mondo di liriche effusioni e di elencazione multipla delle qualità della terra.

Non era passato invano il Marino, con la sua fisionomia di poeta cortigiano, ricollegantesi a tutta una tradizione esarionica meridionale, e convinto celebratore dei componenti delle varie corti. Inoltre il suo passaggio per Ravenna, come si è visto, senz'altro lo aveva posto in familiarità con la genitura della favola pastorale proprio in area ferrarese e padana, esportando in terra piemontese i risultati di una *querelle* tra tragedia e commedia, che al cristianesimo sostituiva il paganesimo, rivissuto nel risvolto umano e terreno di un laicismo mitologico, quello stesso, che pur nella vicenda tragica dell'*Adone*, avrebbe promosso il poeta ad artefice del poema di pace.

²⁹ L. Riccò, «Ben mille pastorale» cit., p. 144.

³⁰ Ivi, p. 200.