

‘Fictio’ e realtà nella lirica barocca Il rapporto cronaca–poesia nella Napoli del primo Seicento

Antonio Perrone

Pubblicato: 28 luglio 2021

Abstract

The article aims to shed light on disasters’ baroque poetry of Southern Italy. It compares the compositional structure and the language of three printed ‘reports’ on the Vesuvius eruption in 1631 (written by Cesare Braccini and Vincenzo Bove) with the ode *Al Vesuvio per l’incendio rinnovato* by Girolamo Fontanella. Its purpose is to show the similarity between prose and poetry in describing the volcano’s action on the surrounding environment (identical narrative sequences, similar lexicon and the use of stereotyped figures), plus, to address the issue of a poetic witness. Besides an accurate analysis of the texts, the introduction of the Aristotelian theories on poetry, and contemporary baroque *Poetics* (as Giulio Cesare Cortese’s and Tommaso Campanella’s), will lead to a discourse on *mimesis* and verisimilitude. Moreover, it will be also useful for a clear interpretation of a kind of lyric poetry which seems to deal with the category of ‘reality’ more than that of ‘fictionality’.

Il presente articolo mira a ‘gettare’ una luce sulla poesia barocca dei disastri nel Meridione d’Italia. Esso pone a confronto la struttura compositiva e il linguaggio di tre ‘relazioni’ sull’eruzione vesuviana del 1631 (ad opera di Cesare Braccini e di Vincenzo Bove) con l’ode di Girolamo Fontanella *Al Vesuvio per l’incendio rinnovato*. L’obiettivo è mostrare la somiglianza tra prosa e poesia nella descrizione degli effetti del vulcano sull’ambiente circostante (sequenze narrative identiche, lessico comune e utilizzo di figure stereotipate) ed affrontare il problema di una ‘testimonianza’ poetica. Oltre a un’accurata analisi dei testi, una base teorica in materia di *Poetica* aristotelica, e di specifiche *Poetiche* barocche del Meridione italiano (quella di Giulio Cesare Cortese e quella di Tommaso Campanella), guiderà un discorso sui concetti di *mimesis* e di verisimiglianza, al fine di un corretto inquadramento di una tipologia lirica che sembra utilizzare i fatti di cronaca come materiale per l’ispirazione poetica.

Parole chiave: Aristotele; Barocco; cronaca; poesia; Vesuvio.

Nota. Le ricerche alla base di questo studio sono state condotte nel quadro del progetto DisComPOSE, finanziato dall’European Research Council (Erc) nell’ambito del programma dell’Unione Europea Horizon 2020 per l’innovazione e la ricerca (Grant agreement no. 759829).

Antonio Perrone: Università degli studi di Napoli Federico II
✉ antonio.perrone@unina.it

Cinto d’orbi tonanti,
emulator de le guerriere moli, 20
va per gradi fumanti
scalando i cieli e sormontando i poli;
tt acciecando al bel pianeta i lumi,
nubi a nubi raddoppia, e fumi a fumi.

Mille timpani accoglie, 25
e mille trombe ei mormorando suona,
mille furie discioglie,
e “guerra, guerra” ogni sua valle intuona;
e mentre il tempo a la battaglia assegna,
dentro i nuvoli suoi spiega l’insegna. 30

Freme il volgo pensoso
in su l’aprir del mattutino giorno:
fra pauroso e bramoso
va dubbio il caso esaminando intorno;
e dal timor se non dal male ucciso, 35
chi la morte non ha, la mostra al viso.

Sorge fuor da le piume
et apre l’uscio il villanel tremando
mira il torbido lume
e dice poi: – Qui com’io venni e quando? 40
Mi sono forse, o ne lo stigio Averno,
mentre solco l’Oblio, miro l’Inferno? –

Scorge l’alta ruina
fra tanti moti il miserello immoto:
pensa bellica mina 45
e vuol fuggir ma li vien meno il moto.
Ei vuol gridar, ma dal timor gelato
gli vien tronca la voce e tolto il fiato.

Un tumulto, un lamento,
un pianger rotto di chi langue e stride 50
empie ognun di spavento,
atterrisce et atterra, ange et ancide.
E ’l fuoco no, che sì vorace fassi,
è la pietà che fa spezzare i sassi.

Vola arditamente la morte 55
coi voli ancor di mille incendii e mille,
pugna intrepida e forte
con tanti strai quante ha l’ardor faville.
E ’n su l’ombrosa e ruinoso balza
fra quelle fiamme i suoi trionfi innalza. 60

Stringe il tenero pegno
la sfatta madre e va gridando al campo;
corre senza ritegno
s’aggira e gira e va trovando scampo.

- La morte fugge in fra l'arsicce arene,
ma nel fuggirla ad incontrarla viene. 65
- Fugge il veglio tremante
e nel fuggir va a ricader poi lasso.
Fugge il giovine errante
e trova che l'è rinchiuso il passo: 70
ei dubbio sta ne l'inferral profumo:
s'egli fugge l'ardor, more nel fumo.
- L'un con l'altro fuggendo
s'appoggia e tiene e ne l'ardor affoca.
Grida un misero ardendo 75
– Aita, aita! – e 'l suo compagno invoca.
Risponde l'altro in suon dimesso e pio:
– Non posso oimé, sto nella morte anch'io! –.
- Ferma attonito i passi
il peregrin per le vicine strade; 80
tra le furie de' sassi,
debitore alla morte, ei trema e cade:
cade il meschin, ma nel cader fra loro
può dire a pena in un singhiozzo: – Io moro –.
- Giù precipita un figlio 85
ove languido un padre arso trabocca;
cerca aita al periglio
ma la parola poi li more in bocca.
Pur moribondo, ei con paterno zelo
singhiozza e dice: – A rivederne in cielo –. 90
- Fuggi – grida lo sposo,
per man traendo a più poter la moglie.
Ecco un turbo focoso
si spande in aria et ogni ben lli toglie.
Col braccio in man de la sua donna ei resta: 95
fra quell'ombra fumanti, ombra funesta.
- Grida un putto infelice,
fra la turba fugace errando insieme;
– Ove sei madre? – ei dice,
– Ove sei figlio? – ella risponde e geme. 100
– Con cui mi lasci? – egli soggiunge, e intanto
ella risponde: – In compagnia del pianto –.
- Questa va, quegli riede,
fugge l'un, fugge l'altro, un grida, un piange;
rotto il capo, arso il piede, 105
chi di su, chi di giù s'affligge et ange.
E fra balli di morte e di fortuna
il caso è vario e la tragedia è una.
- Ode un, salvo rimaso,
un che grida da lunge e dice: – Aita! –. 110
Corre al misero caso,

- ma il zelo suo gli fa lasciar la vita.
Solo un' acquista da pietà mercede:
ch' in tante morti il suo morir non vede.
- Piange afflitta sorella, 115
squarciando lorde le sue bionde chiome;
e, chiamata ancor ella,
chiamando va del suo fratello il nome.
E sente, oimé, senza sperar conforto,
un grido poi che le risponde: – È morto –. 120
- Fra la polve anelante
un altro va per refrigerio a l'onda,
ma cadendo tremante
ne l'acqua no, ma ne l'arena affonda.
Così riman, senza partir da un loco, 125
sommerso in polve et annegato in foco.
- Sciolta il crin, scinta il manto,
cade gravida donna al grave nembo;
muor la misera intanto
col parto acerbo et immaturo in grembo, 130
e va tra fiamme acerbamente unite
con una morte a terminar due vite.
- Qui con avida cura
un corre al tetto a radunar gli arredi,
là tra l'onda e l'arsura 135
un latro giunge e se gli mira a' piedi.
Ma strutti quelli e inceneriti innanzi
mira estreme reliquie, ultimi avanzi.
- Ciaschedun, mentre fugge,
si volge indietro e di dolor sospira, 140
urla, freme e si strugge,
perché distrutto ogni poter suo mira:
pentito riede e, fra la calca involto,
pria che morto rimanga arde sepolto.
- Chi rivolto a le stelle, 145
accusandogli error piange pentito,
chi d'amare novelle
vien portator ne la città smarrito:
teme e trema ciascun, confuso insieme,
chi di qua, chi di là, sospira e geme. 150
- Lascia il ruvido ostello
e vien tra mura ad abitar civili
doloroso drappello
di donne afflitte e di fanciulli umili
che nel suo scampo travagliato e perso 155
fra la turba mendica erra disperso.
- Stanco e sotto rimaso,
in sì tragico orror la voce sciolta,

narra il vedovo caso
 al cittadin che con pietà l'ascolta; 160
 e l'egra istoria in raccontar funesta,
 la lingua langue e la parola arresta.

Resto attonito anch'io
 qual freddo sasso et insensata pietra
 già vien manco il dir mio, 165
 già mi cade di man l'arco e la cetra:
 trema il suol, mugge 'l mar, mutolo in tanto,
 dando luogo al timor, do posa al canto.³

Publicata a Napoli nel 1632 per la tipografia di Ottavio Beltrano, l'ode del poeta calabrese si rivela un campo di analisi privilegiato per molti dei punti cardine degli studi sulla disastrosologia della prima età moderna.⁴ Testimonianza «in diretta», sebbene 'differita', dell'eruzione vesuviana, essa permette di trattare sia di mimesi, sia del rapporto cronaca-poesia che molti testi a sfondo catastrofico sottendono.⁵

L'ode è forma appartenente al genere lirico,⁶ eppure il testo di Fontanella procede in maniera chiaramente 'narrativa', riportando le conseguenze del disastro sull'ambiente circostante,

³ G. Fontanella, *Al Vesuvio per l'incendio rinovato*, Napoli, Beltrano, 1632. Il componimento è accompagnato da una lettera prefatoria inviata a monsignor Herrera, datata 10 febbraio 1632: «Il Vesuvio, Illustrissimo Signore, ha voluto coi suoi furori frenetici resuscitare ne gli animi i furori poetici, ha cagionato con le sue fiamme nocevoli gl'incendii delle fatiche giovevoli, ha dato a gli scrittori moderni fama con i suoi fumi, et acquisti di glorie con le sue perdite, sollevandosi dalla terra ha dato occasione a gl'ingegni da sollevarsi da l'ozio. Con le pietre delle sue rovine gli ha fabbricate tempj d'onori, coll'oscurità delle sue nuvole gli ha rischiarati nelle memorie de gli uomini, con le sue ceneri gli ha difesi dalle ceneri della morte, con le sue furie gli ha riparati dalle furie del tempo, e finalmente coi globi dei suoi volumi gli ha prestato materia da far volumi. Godendo ancor io del grido commune non ho voluto tacere, e fra i continui terremoti fermatomi nella quiete pacifica ho richiamato le Muse: co' tuoni di questo monte ho accordato i tuoni della mia lira, e con le caligini di quelle nubi ho temperato l'inchiostro per la mia penna; fra tanti orrori et errori di rivoluzioni saranno scusati gli errori delle mie rime, fra tanti strepiti di lamenti saranno compatite le dissonanze, fra tanti aborti prodotti dalla Natura potrà aver luogo pur anco un aborto di pochi giorni partorito dalla mia mente. Mi trattenni fin'ora di publicarlo, temendo (come avviene ad alcuni) che sotto il torchio delle stampe non restasse soffogato il mio nome, e nella polvere delle librerie non rimanesse seppellito il mio libro; pensai dedicarle a personaggio emerito e, spinto non da una precipitosa rivoluzione, ma da una giudiziosa accortezza, ho eletto la persona di Vostra Signoria Illustrissima. Potrà ella con abbassare l'occhio, sollevarlo d'ogni bassezza, con darvi il suo proteggimento arricchirlo d'ogni valore».

⁴ Al riguardo è importante segnalare almeno il progetto Erc [Discompose](#) (2018-2022), *Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe. The Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*. Il gruppo di ricercatori napoletani prende in esame testi come opuscoli, fogli volanti, avvisi a stampa e relazioni a tema disastroso, nei territori europei ed extraeuropei della Monarchia ispanica tra il XVI e il XVIII secolo. Centrando l'attenzione soprattutto sui meccanismi e sulle reti di comunicazione di questi testi, il progetto intende comprendere in che modo determinate interpretazioni delle calamità ambientali influirono sulla trasformazione dei quadri culturali e istituzionali, delle relazioni sociali e delle strutture di potere agli albori della prima età moderna.

⁵ Cfr. G. Alfano, *Introduzione*, in Id., M. Barbato, A. Mazzucchi, *Tre catastrofi*, Napoli, Cronopio, 2000, e R. Contarino (a cura di), *L'ode di Girolamo Fontanella*, Torino, Res, 1994.

⁶ Cfr. N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997, p. 163, e F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone (1677)*, a cura di C. Carminati, Lecce, Argo, 2002, p. 300.

e le reazioni delle vittime che sono da esso travolte, come una storia a focalizzazione zero e narratore eterodiegetico.⁷ Solo nell'ultima strofa il poeta rivela se stesso, un *io* meditativo che si esprime in prima persona, e che sviluppa considerazioni dalla forte impronta morale: «Resto attonito anch'io | qual freddo sasso et insensata pietra | già vien manco il dir mio, | già mi cade di man l'arco e la cetra: | trema il suol, mugge 'l mar, mutolo in tanto, | dando luogo al timor, do posa al canto» (vv. 163-168).⁸

Quanto subito risalta nel testo è dunque la presenza di un quadro oggettivo-realistico che si chiude sulla condizione emotiva dello spettatore: Fontanella, in un «fermo immagine» che sembra rimandare alla tradizione della poesia religiosa, riflette sulla propria condizione di inefabilità di fronte allo sconvolgimento della catastrofe.⁹ Il componimento si rivela così sia «narrazione per *mimesis*» (Platone, *Repubblica*, 382a-b), in quanto imitazione degli «atti degli uomini» (Aristotele, *Poetica*, 1450a), sia 'patetica' effusione di un soggetto monologante, secondo quanto Paolo Giovannetti definisce «la più recente teoria della *fictionality*», quella che interpreta la lirica nei termini della narratologia.¹⁰

La prima strofe si apre con l'immagine della liberazione *dopo tant'anni* del gigante intrappolato (v. 2), una testimonianza importante della lunga inattività del vulcano, la cui potenza distruttiva per l'uomo del Seicento risale al ricordo di Plinio nel 76 d.C.¹¹ L'opposizione tra cielo e terra si esplica in una forte «verticalità», una visione dall'alto verso il basso che, notata da Wölfflin per le forme dell'arte secentesca, poi da Rousset in ambito letterario, è stata recen-

⁷ Cfr. G. Genette, *Figures I, II, III*, Paris, Seuil, 1972-1976. Specificamente riguardo all'applicazione di questa terminologia alla teoria della poesia si rimandi anche a M. Riffaterre, *Fictional Truth*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1990.

⁸ Sono poche le informazioni sulla vita di Fontanella, tuttavia un'attenta collazione di queste non escluderebbe una possibile conoscenza, da parte del poeta calabrese, degli esercizi spirituali dei Gesuiti da cui riprendiamo la definizione di *io* meditativo. cfr. I. da Loyola, *Esercizi Spirituali*, trad. it. di T. Guadagno, Roma, Adp, 2015. Riguardo all'influenza che la 'scuola' gesuitica ha avuto su gran parte della letteratura barocca si rimanda a R. Dekoninck, *The Jesuit Ars and Scientia Symbolica. From Richeome and Sandaeus to Masen and Ménéstrier*, in U. Pfisterer, M. Seidel (Hrsg.), *Visuelle topoi*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2003. Per quanto riguarda un'impostazione 'religiosa' delle maggiori opere di Fontanella, cfr. la voce *Fontanella, Girolamo*, a firma di R. Contarino (DBI, vol. XLVIII, 1997). Per quanto riguarda invece un 'assorbimento', nella poesia del Barocco moderato cui Fontanella appartiene, di regole e precetti gesuitici, si rimanda a S. Buccini, *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo, 2000.

⁹ Cfr. G. Lubrano, *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, a cura di G. Alfano, G. Frasca, Napoli, Cronopio, 2002, p. 40. Sulla poesia del 'fermo immagine', ovvero sugli evidenti «conati di realismo» che molta poesia barocca esprime, si rimanda a R. Gigliucci, *Realismo barocco*, Roma, Storia e letteratura, 2016.

¹⁰ P. Giovannetti, *Narratologia vs Poetica*, «Comparatismi», I, 2016, pp. 33-34. Cfr. anche P. Hühn, *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in J. Pier (ed.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-158, e P. Hühn, *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», XXII, 2, 2014.

¹¹ A testimonianza di questa tesi si rimandi a un sonetto del poeta napoletano Donato Faciuti, precedente all'eruzione del '31, in cui l'autore afferma a chiare lettere la lunga inattività del vulcano campano: «Ahi quanto al tuo simile, altero Monte, | Trovo del viver mio l'aspro tenore. | Tu di piovoso Cielo ira e furore, | Io soffro d'un bel volto ingiurie ed onte. | Tu incenerito, io pallidetto in fronte: | Tu di spine, io di strali ho cinto il core: | Tu fere in grembo, io nudro il fiero Amore: | Tu d'acque abbondi, apr'io dagli occhi un fonte. | Tu da Giove, io d'Amor son saettato: | Tu di foglie, io di doglie il petto ho pieno: | Io geloso talor, tu sei gelato. | Ma pur, Vesuvio tu, trovasti almeno | Chi la tua fiamma estinse, a me è negato: | Lasso, il foco smorzar, ch'è dentro al seno» (Id., *Si paragona a monte Vesuvio*, in *I musici concetti*, Napoli, Longo, 1627).

temente segnalata da Giancarlo Alfano per le liriche napoletane sui disastri: essa è evidenziata nella terza strofe, che propone un nuovo scontro tra Giove e il gigante ribellatosi alla sua condanna di prigioniero negli *inferi* (vv. 13-18).¹²

La sesta stanza comincia quella che è solita definirsi *descriptio*, secondo uno schema individuato da Mercedes Blanco-Morel,¹³ e mostra gli effetti del risveglio del vulcano sul popolo campano, mentre la undicesima mette definitivamente in moto il Vesuvio. Esso, «coi voli di mille incendi e mille» (v. 56), si innalza maestoso di fronte agli occhi di tutti: una madre, un *veglio*, due amici, un *peregrin*, un bambino, una coppia di sposi, due fratelli (vv. 67-96). La lista continua fino alla penultima strofe alternando l'azione del monte a quella degli uomini, dalla «morte» che «vola ardita [...] coi voli ancor di mille incendi e mille» (vv. 55-56), fino alla folla indistinta in cui «fugge l'un, fugge l'altro, un grida, un piange [...] chi di su, chi di giù s'affligge et ange» (vv. 104-106).

* * *

Il testo di Fontanella offre spunti per numerosi approfondimenti. Tra questi è importante segnalare innanzitutto la categoria del *dinamismo*, di cui l'autore è riconosciuto dagli studiosi del Seicento come il migliore rappresentante poetico. Strumento mutuato dalla storia dell'arte barocca,¹⁴ esso risulta applicabile anche alla poesia, nonché preliminare al discorso sulla tipologia dei disastri. Tale caratteristica è evidenziabile soprattutto nella strutturazione della metrica, e le strofi cinque e dieci dell'ode forniscono un ottimo esempio di quei concetti di «movimento» ed «instabilità» delle forme che Wylie Sypher, studioso dei rapporti tra arte e letteratura, ha individuato per Manierismo e Barocco.¹⁵ Si nota infatti in queste stanze la ricorrenza delle consonanti liquide, poi delle sinalefi in *e* – di conseguenza la frequenza delle congiunzioni e

¹² E. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, trad. it. di L. Fiippi, Firenze, Vallecchi, 1928 [ed. or. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Ackermann, 1888]; J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953; G. Alfano, *Introduzione*, in Id., M. Barbato, A. Mazzucchi, *Tre catastrofi*, cit., p. 18. Si rimanda anche a G. Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.

¹³ Cfr. M. Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.n.r.t., 1990. Lo studio, che specificamente prende in analisi la struttura del sonetto barocco tra Spagna ed Italia (ma che è applicabile alla maggior parte delle forme liriche dello stesso periodo, tra cui appunto l'ode) dimostra come il testo sia suddivisibile in tre parti: la prima è un inserto mitologico (nel testo *écrit*), ovvero un riferimento ad episodi della tradizione letteraria classica che inquadrano il testo in una cornice già 'nota'; la seconda prende il nome di *descriptio*, ed è la sezione più propriamente 'descrittiva' della narrazione; la terza infine è la *pointe*, ovvero la 'chiusa ad effetto' in cui si concentra il senso dell'intero componimento.

¹⁴ Cfr. S. Sarduy, *Barocco*, trad. it. di S. Grassia, Palermo, Sellerio, 2014 [ed. or. *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974], ed E. D'Ors, *Del Barocco*, trad. it. di L. Anceschi, Milano, Abscondita, 2011 [ed. or. *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935].

¹⁵ Cfr. W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, New York, Doubleday Anchor, 1956. L'autore insiste, lungo la linea di studi di Wölfflin (*Rinascimento e Barocco*, cit.), sull'idea di un dinamismo come 'pieno conseguimento' della tensione manierista delle forme, che il Barocco riuscirebbe a portare a compimento in ogni forma d'arte, e nella pittura, e nella lirica.

delle sinafie –, il ritmo alternato prima discendente, dopo ascendente, infine le sillabe toniche con forti assonanze tra i versi, anche quand’esse non sono in sede di cesura.¹⁶

Per quanto riguarda il lessico, esso tende al preziosismo ma, nonostante i prestiti dimostrati da poeti contemporanei (Girolamo Preti, Tommaso Stigliani, Giovan Francesco Maia Materdona), si rivela un’attenuazione delle stravaganze barocche, evidenziabili solo nel gusto della ripetizione, nelle figure etimologiche, e nei *calembours*:¹⁷

Mille timpani accoglie,
e mille trombe ei mormorando suona,
mille furie discioglie,
e “guerra, guerra” ogni sua valle intuona;
e mentre il tempo a la battaglia assegna,
dentro i nuvoli suoi spiega l’insegna.
[...]
Vola ardata la morte
coi voli ancor di mille incendi e mille,
pugna intrepida e forte
con tanti strai quante ha l’ardor faville.
E’n su l’ombrosa e ruinoso balza
fra quelle fiamme i suoi trionfi innalza.
[vv. 25-30, 55-60]

Elemento mobile e dunque simbolo del ‘divenire’, l’incendio è immagine per eccellenza del dinamismo, sempre «pronto a cambiare», rappresentazione di ciò che D’Ors definiva le *forme che volano*, «il fuoco si alza in volo, è una fiamma volante [...]. Il fuoco ha le ali». ¹⁸ La sua descrizione è interrotta solo dalla chiusa, la quale sposta inavvertitamente l’attenzione sul soggetto, e spezza il monologo con un *écrit inséré*:¹⁹ Fontanella, che di fronte al disastro perde «di man l’arco e la cetra» (v. 166), parlando in prima persona si rivela spettatore del tragico evento. Egli, davanti all’inarrestabile forza del vulcano, «mutolo» canta (v. 167), in una forte antitesi a cui fa da sfondo l’alterarsi di tutti gli equilibri naturali che, dalla terra al cielo, sconvolgono anche il mare, presente al pari del fuoco come scenario di morte.²⁰

¹⁶ Nei seguenti versi (55-60) si pone in evidenza soprattutto la vicinanza degli *ictus* metrici. Conseguenza diretta dell’utilizzo delle sinalefi, essi rendono la lettura fortemente ‘accelerata’: Vòlla arldital lal mòrte l coil vòlli ancòrl dil mille incèndii el mille, l pùgna intrèlpilda el fòrte l conl tàntil stràil quanlte hàl l’ardòrl falville. l È’n sul l’ombròrsa el rùilnòrsa bàlza l fral quèlllel fiamme il suòil trilònlfi inlnàlza. Al riguardo si rimandi anche a C. Catelli, *L’invisibile compasso. Osservazioni sulla “dispositio” delle “Ode” di Girolamo Fontanella (1638)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», VI, 2014, pp. 811-843.

¹⁷ R. Contarino (a cura di), *L’ode di Girolamo Fontanella*, cit.

¹⁸ E. D’Ors, *Del Barocco*, cit., e G. Bachelard, *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto*, trad. it. di G. Silvestri, Bari, Dedalo, 1987, p. 68 [ed. or. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938].

¹⁹ Si veda la precedente nota al volume di Blanco-Morel.

²⁰ Come nota Benjamin, la mobilità delle forme è caratteristica strettamente legata ai *tòpoi* del tempo e della morte, un’interpretazione che nella nostra analisi risulta fondamentale per il corretto inquadramento di un *subtopos* della fugacità della vita, che sembra essere l’asse portante di tutta la produzione lirica a sfondo disastroso. W. Benjamin, *La nascita del dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. 139 [ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowohlt, 1928].

* * *

Approfondita una prima porzione di elementi teorici sulla lirica delle catastrofi, con *Al Vesuvio per l'incendio rinnovato*, risulta opportuna una breve parentesi in materia di Poetica e Retorica, gli istituti che ancora regolavano le norme scritte alle soglie dell'età moderna. L'ode ci pone difatti all'opposto delle teorie aristoteliche del secondo Cinquecento, e l'individuazione di tale particolare posizione risulta fondamentale per una corretta interpretazione del rapporto cronaca-poesia. Per i numerosi trattatisti di poesia di fine XVI secolo – la cui riflessione si intensificò a partire da una nuova diffusione della *Poetica* di Aristotele nel 1549 –,²¹ l'etichetta di lirica intesa come 'espressione dell'io' andava infatti a contrastare col principio mimetico stabilito negli scritti dello Stagirita.²²

La moderna teoria della poesia tende generalmente a negare questa opposizione, ma tale linea di percorrenza non risolverebbe comunque il problema cui il testo preso in analisi pone di fronte.²³ L'ode di Fontanella – se non il genere odaico *tout court* – ha chiaramente a che fare con l'imitazione delle *pràxeis*, elemento alla base della *Poetica* aristotelica (i cosiddetti *atti degli uomini*); essa tratta però anche dell'azione del fuoco, dunque di quei «fenomeni della Natura» che sono il punto cardine di innovative *Poetiche* meridionali, e che in quella aristotelica trovano uno spazio assolutamente marginale. È proprio qui che il binomio *fictio*-realtà, uno degli aspetti più interessanti della poesia dei disastri, comincia lentamente a vacillare.

Per Platone e Aristotele, inoltre, l'oggetto della poesia non erano gli eventi realmente accaduti, quanto quelli che *potrebbero* accadere, la poesia è dunque imitazione del 'possibile' – in greco *to dynatón* –, categoria che risulta ancora legata al principio della verisimiglianza – il *to eikòs* –. L'opera del poeta si distingue così da quella dello storico o del cronista non soltanto per un principio di forma – *léxis* –, perché scritta in versi o ricollegabile alla mitologia, ma so-

²¹ Si fa qui riferimento alla traduzione in volgare della *Poetica* curata da Bernardo Segni. L'opera fu successiva a una traduzione della stessa in latino del 1536, ad opera di Alessandro de' Pazzi, la quale non ebbe però grande circolazione.

²² Per Aristotele infatti, e nella sua applicazione più generale anche per Platone, la poesia è fondamentalmente «mimesis *pràxeos spoudaías kai téleias* [...] *drònton kai ou di' apanghelias*», cioè 'imitazione di un'azione seria e compiuta [...] di persone che agiscono e non tramite una narrazione' (il riferimento bibliografico è alla nota 25). Si ricordi come tale impostazione contrastava fin dal Rinascimento col sintagma di poesia lirica che era venuto formandosi nella penisola (soprattutto attraverso Petrarca); il 'racconto' poetico, infatti, non permetterebbe di esprimersi in prima persona dal momento che, in quanto «*sýstasis ton pràgmaton*», 'composizione dei fatti', esso è 'imitazione di un parlante' nonché *diégesis*, semplice 'narrazione' di un evento e mai monologo. Il problema si fa più complesso se consideriamo che il testo di Fontanella pone chiaramente di fronte a un caso di rappresentazione di eventi, dunque a un qualcosa che in ipotesi rientrerebbe nelle possibilità concettuali aristoteliche. Esso tuttavia non è *katà to eikòs* – sotto il dominio della probabilità –, poiché tratta un evento al contempo straordinario e realmente accaduto, e dal momento che il poeta lo espone in prima persona.

²³ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015. Per lo studioso, in sintesi, l'assenza della lirica nella trattazione aristotelica è determinata dal fatto che questa fosse considerata un genere 'minore' rispetto alla tragedia, e non perché essa fosse svincolata dal criterio di *mimesis*. Riguardo ai teorici del Cinquecento invece, si riportino solo alcuni tra i nomi che di sicuro sappiamo avere inciso sui letterati barocchi: Ludovico Castelvetro, Torquato Tasso, Giulio Cesare Cortese, Tommaso Campanella. Per una panoramica completa dei trattati, nonché per un approfondimento della polemica aristotelico-rinascimentale, si rimandi a B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del '500*, Bari, Laterza, 1970, 4 voll., e Id., *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press, 1961, 2 voll.

Al Messagier de' favolosi Numi,
 Scuote i torbiti vanni il segno istesso 10
 Perche i campi à inondar s'alzino i Fiumi.

Veggio il fervido Marte, anch'ei depresso;
 Fia, ch'atri nemi indi avvenir, presumi;
 E vaste piogge, le steril messe appresso.²⁸

Antonio de' Rossi, poeta napoletano della seconda metà del secolo, è tra i numerosi scrittori di sonetti a sfondo disastroso legati alle eclissi (si pensi a Marino *Tempesta in bonaccia*, o al *Sonetto al principe di Scilla* di Francesco Dentice, o ancora a Pirro Schettini, *In occasione di un'eclisse del sole succeduto a' 12 agosto 1654*, e così via).²⁹ Il componimento mette in luce la natura nefasta del prodigio celeste, che secondo le credenze del tempo era foriero di disastri, come esplicitato fin dal paratesto: *eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilità*.³⁰

Il presente sonetto è da catalogare nell'ambito della *fictio* e non del *factum* sebbene l'evento, come l'eruzione vesuviana, fosse realmente accaduto. L'Istituto Nazionale di Astrofisica Italiano, interpellato da Luigi Montella, che cura l'edizione critica delle poesie di de' Rossi, è riuscito infatti a risalire a un'eclissi avvenuta nella notte tra il 2 e il 3 novembre 1660. L'incongruenza sta però nel fatto che, trovandosi il sole sotto la linea dell'orizzonte, il fenomeno non poteva essere visibile né da Napoli, dove lo studioso presume si trovasse l'autore, né da altre parti d'Italia. Con molta probabilità, pertanto, la notizia dell'accadimento fu ricavata dalla circolazione delle relazioni che in quel tempo erano seguite con particolare interesse.³¹

Riguardo a queste, se tali relazioni, avvisi, e trattati sui disastri del XVII secolo, allo stesso modo delle liriche utilizzano un linguaggio 'poetico', ovvero strutturato su frequenti accumuli metaforici e uno stile retorico che tende al 'sublime' e all'iperbolico,³² il problema di donare

²⁸ A. de' Rossi, *Sonetti. Sonetto 16* (1661), a cura di L. Montella, Salerno, Edisud, 2012.

²⁹ I testi indicati nel presente articolo saranno tutti raccolti in una antologia pubblicata dalla Carocci nel 2021. Al momento si rimandi dunque alle sopracitate antologie di Croce e di Getto, nonché all'edizione critica di P. Schettino, *Poesie* (1693), a cura di V. Giannantonio, Firenze, Olschki, 1989. Su Francesco Dentice ad oggi non risultano edizioni moderne delle sue *Poesie*, che vengono pubblicate a Napoli nel 1667 per i tipi di Paci.

³⁰ Tale credenza è attestata anche in Tommaso Campanella, in un sonetto della *Scelta di poesie filosofiche*, a cura di M. Albertazzi, Lavis (TN), La finestra, 2016: «Donna, dissi talor che gli occhi vostri | eran del ciel due fiammeggianti stelle: | dicolo ancor, ma di quell'empie e felle | ch'apportan peste, ira, serpenti e mostri. | E dissi ch'eran fiamme: or, con inchiostri, | che sian fiamme il redico, ma di quelle | che tormentan l'inique alme rubelle, | sulfuree e smorte, ne' tartarei chiostri. | E dissi che il sembante e che il crin era | di dea: or questo affermo, ma d'Averno, | di Tesifon, d'Aletto e di Megera. | Il vero allor conobbi, il vero scerno; | vera fu allor la mia voce, or anco è vera: | ché allor voi paradiso, or sete inferno». Sul legame tra stelle e 'dis-aster' chiarisce l'associazione F. Montuori, *Voices of the "totale eccidio". On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, in D. Cecere et al., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, cit. Cfr. anche G.J. Schenk, *Dis-astri. Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento*, in M. Matheus et al. (a cura di), *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2010.

³¹ Si rimandi almeno al *Discorso sull'eclisse* che Tommaso Cornelio, medico fondatore dell'Accademia degli Investiganti, aveva letto agli Oziosi nel 1651. Cfr. [Cornelio, Tommaso](#), voce di V.I. Comparato, in DBI, vol. XXIX, 1983.

³² Riguardo all'interpretazione della letteratura barocca nell'ottica dell'iperbole e della «esorbitanza» si faccia riferimento soprattutto alle teorie di C. Ossola, *L'anima in barocco. Testi del seicento italiano*, Torino, Scriptorium, 1995, di E. D'Ors, *Del Barocco*, cit., e di S. Sarduy, *Barocco*, cit.

uno statuto preciso alla poesia dei disastri si fa più complesso. Che la differenza tra queste tipologie di prosa e poesia sia soltanto la platonica congiunzione di metro e melodia, con l'ornato del concettismo?³³

In proposito è opportuno ricordare come la discussione intorno alla verità o alla falsità della poesia avesse nel primo Seicento ancora grande seguito, e sebbene il problema della dignità conoscitiva della ricerca letteraria sia uno dei pochi lasciati umanistici al Barocco (e che proprio nel Barocco finisce in crisi), essa è di preminente rilievo nel presente articolo.

Se già per Tasso il «ritrovamento delle cose vere» ha più dignità di quelle che vere non sono,³⁴ il poeta tuttavia «non si ripiega sullo storico», perché il modo in cui egli tratta la storia permette di universalizzarla, di renderla cioè «simbolo». Come indicano Claudio Scarpati ed Eraldo Bellini è difatti «l'edificio simbolico» a incorporare il vero della storia e il finto dell'invenzione in poesia, dunque il poeta 'icastico', ribaltando i termini della teoria cinquecentesca – che come nota Scarpati prosegue a fasi alterne fino al primo Settecento –, va preferito a quello 'fantastico'.³⁵ In quest'ottica l'idea di una poesia sui disastri che faccia uso del concetto come strumento di realismo 'aggiunto', e che porti a compimento i precetti teorici di determinate *Poetiche* meridionali, sembra confermata in tempi più recenti anche da Roberto Gigliucci. Per lo studioso, infatti, «il concetto e il parto ingegnoso sono coerenti con la natura, non la contraddicono. D'altronde anche per Tesauro la metafora è arricchimento gnoseologico [...] osservazione locupletata della realtà, come raddoppiata da un cannocchiale».³⁶

* * *

Ora, come prima questione da affrontare per sciogliere il nodo tra *fictio* e realtà, dopo aver selezionato un ampio campionario delle relazioni precedenti all'ode di Fontanella,³⁷ abbiamo qui deciso di dimostrare la 'permeabilità' che esiste tra prosa e poesia attraverso l'esempio di tre relazioni sul tema dell'eruzione vesuviana. Queste sono la prima e l'ultima di Vincenzo Bove,

³³ Cfr. Platone, *Repubblica*, 382a-b, a cura di M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis, 2007.

³⁴ T. Tasso, *Dialoghi. La Cavaletta o vero de la poesia toscana* (1584), a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, p. 63.

³⁵ Cfr. I. Mazzoni, *Difesa di Dante* (1572), a cura di C. Moreschini, L. Businarolo, Roma, Società di studi romagnoli, 2017, pp. 363 ss. Cfr. inoltre C. Scarpati, E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.

³⁶ R. Gigliucci, *Realismo barocco*, cit., p. 167.

³⁷ G. Giannetti, *Vera relation del prodigio nuovamente successo nel Monte Vesuvio con la nota di quante volte è successo ne' tempi antichi, con una breve dichiarazione di quel che significa*, Napoli, Roncagliolo, 1631; G. Milesio, *Vera Relatione del miserabile, e memorabile caso successo nella falda nominatissima Montagna di Somma, altrimenti detto Mons Vesuvij, circa sei miglia distante dalla famosissima e gentilissima città di Partenope, detta Napoli*, Napoli, Beltrano, 1631; G. Orlandi, *Dell'incendio del Monte di Somma*, Napoli, Lazzaro Scorriggio, 1631; A. De Eugenio, *Il maraviglioso e tremendo incendio del monte Vesuvio*, Napoli, Beltrano, 1631; G.C. Braccini, *Relazione dell'incendio del Vesuvio fattosi alli 16 di dicembre 1631*, Napoli, Roncagliolo, 1631; V. Bove, *Il Vesuvio acceso*, Napoli, Roncagliolo, 1632; Id., *Decima relazione, nella quale più delle altre si dà breve e succinto ragguaglio dell'incendio risvegliato nel Monte Vesuvio e di Somma nell'anno 1631*, Napoli, Lazzaro Scorriggio, 1632; Id., *Nuove osservazioni fatte sopra gli effetti dell'incendio del Monte Vesuvio, Dal 16 di Dicembre 1631 fino ai 16 di Gennaio 1632. Aggiunte alla decima relazione, relazione Di nuovo rivisita e ristampata per Vincenzo Bove*, Napoli, Lazzaro Scorriggio, 1632. Le quattro relazioni del '32 sono datate nel mese di gennaio, come si legge dalle rispettive lettere prefatorie, mentre l'ode è data alle stampe il 10 febbraio.

tra i più famosi tipografi napoletani del secolo,³⁸ e quella di Cesare Braccini, abate lucchese che aveva soggiornato a Napoli tra il 1629 e il 1632.³⁹

Questi testi rilevano una forte vicinanza con la poesia di Fontanella, sia a livello sintattico che a livello figurale, ma non solo con essa: frequenti sintagmi delle relazioni sono difatti utilizzati anche da altri poeti del *corpus* di poesia disastrosa, come avremo modo di dimostrare: Baldassarre Pisani, *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio* e *Bella ninfa caduta nel Vesuvio*; Tommaso Gaudiosi, *Sull'incendio del Vesuvio*; Antonio Tomasi, *Il Vesuvio fiammeggiante, et cetera*.⁴⁰

Cominciando con *Il Vesuvio acceso* di Vincenzo Bove, è possibile innanzitutto dimostrare che le prime righe del trattato corrispondano alle prime 5 strofi dell'ode:

Pavento di rammentare, quel ch'ì propri occhi han sostenuto di vedere, ne ardisce la penna di esprimere ciò che l'animo non può. [...] Son rinovati i prodigiosi 'ncendi del nostr'infame Vesuvio, et hanno ricevuto libertà le fiamme, che per tant'anni son state imprigionate [...]. Si aprì tra tanto nell'istesso luogo una gran bocca, ch' a groppi vomitava una crassa e densa caligine di fumo, che ben mostrava quanto di dentro fosse acceso il monte, non se mi dica di fiamme, o di sdegno, contro di noi. [...] rotavano quei fumosi globi ondeggiando per l'aria [...] imitavano ne' lampi le nubi, quando al mondo partoriscono le procelle. Sorse adunque verso il cielo un gran troncon di fumo, che niun albero rappresentava più al vivo che il pino [...] e assordava il rumore dell'aperta voragine. [...] Fiata quella bocca d'Inferno, e' ha spalancato il monte à cui non bastando più di 4000. huomini tra le fiamme arrostiti [...] e have ingoiate intere adunanze. [...] E perché questo nostro monte par ch'arda d'ambitione d'acquistarsi il titolo d'Olimpo, e non potendo per l'altezza, ò vicinanza col cielo conseguirlo, l'assetta con gli assetti sembianti a' quelli [...] aggiunse le gragnuole delle arene, di cui ha pieno tutte le valli [...] le sue saette poi sono state le pietre.

La descrizione è estremamente simile a quella dell'ode, e procede nella stessa 'sequenzialità', termine chiave della narratologia che porta alla considerazione di un piano temporale in un testo appartenente al genere lirico; essa va dal risveglio del monte alla sua prima azione, il *rumore dell'aperta voragine* che assordava i passanti: «Mille timpani accoglie, | E mille trombe ei mormorando suona» (vv. 25-26).

I primi due versi, «Sorge in aria tonante | dopo tant'anni a riveder la luce», corrispondono alle righe «Son rinovati i prodigiosi 'ncendi del nostr'infame Vesuvio, et hanno ricevuto libertà le fiamme, che per tant'anni son state imprigionate». Entrambe pongono l'attenzione sull'inattività prolungata del vulcano, e sulla *libertà* ottenuta *dopo tant'anni* (sintagma utilizzato sia da Fontanella che da Bove) del *furioso Gigante*. Al riguardo, anche la lotta del *Ribello al ciel, vittorioso duce*, che tenta *d'acquistarsi il titolo d'Olimpo* è presente in entrambe le descrizioni, e il tema dell'*ambitione* e dello *sdegno* (anch'esso termine in comune tra i due testi) è sciolto nell'ode in un lungo concetto: «Squarcia il fianco materno, | qual troppo angusta al suo furor misura; | e sdegnando l'Inferno, | si fa spiraglio ad esalar l'arsura» (vv. 7-10).

³⁸ Cfr. R. Casapullo, L. Gianfrancesco, *Napoli e il gigante. Il Vesuvio tra immagine scrittura e memoria*, Catanzaro, Rubbettino, 2014.

³⁹ Voce *Braccini, Giulio Cesare*, di G. Galasso, in DBI, vol. XIII, 1997, e F. Lavocat, *Pestes, Incendies, Naufrages. Écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 109-159.

⁴⁰ Il primo testo è raccolto in G. Alfano, M. Barbato, A. Mazzucchi, *Tre catastrofi*, cit., p. 89, il secondo si trova in T. Gaudiosi, *Poesie (1669-1695)*, in *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1949, p. 45; per il terzo, non esistendo edizioni critiche di riferimento, si rimanda all'*editio princeps*: F.A. Tomasi, *Sonetto*, in *Il Vesuvio fiammeggiante, poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Beltrano, 1632.

Per quanto riguarda l'*incipit* del trattato, infine, che Fontanella pone in chiusura, esso ricalca il *tòpos* dell'ineffabile utilizzato da Bove. In prosa corrisponde alle righe: «Pavento di rammentare, quel ch'ì propri occhi han sostenuto di vedere, ne ardisce la penna di esprimere ciò che l'animo non può». In versi invece, lo si trova nelle linee 163-168: «Resto attonito anch'io | qual freddo sasso et insensata pietra | già vien manco il dir mio, | già mi cade di man l'arco e la cetra: | trema il suol, muggge 'l mar, mutolo in tanto, | dando luogo al timor, do posa al canto».

L'imitazione dei 'fatti degli uomini', delle *pràxeis*, che il trattato non riporta, limitandosi ai soli *huomini tra le fiamme arrostiti*, sembra essere invece tutta inventiva del poeta, sebbene la *Relazione* di Cesare Braccini, e l'*Aggiunta* di Vincenzo Bove, rivelino immagini sorprendentemente affini. Partendo da Braccini, ad esempio, abbiamo la seguente descrizione:

Ha portato gentilhuomo un pezzo di quelle carni così arsciate, che sembra essere stato una coscia di un'huomo, ma non si può discernere [...] riferisce di più non aver mai potuto vedere [...] cosa, che più si assomigli al Chaos di quel luogo: perché qui giace un bue arrostito colà un mezo huomo arsciato, più appresso un'altro mezo sepolto nella cenere, nel mare il fuoco arde. [...] Dove non toccarono que' torrenti di fuoco [...] sono poi in ogni modo morti, o di fame, o di paura, o di soffocazione.

Il passo estratto dal trattato corrisponde alle strofi 6, 18, 21 dell'ode (vv. 31-36, 103-108, 121-126), che presentiamo nell'ordine di numerazione:

Freme il volgo pensoso
in su l'aprir del mattutino giorno:
fra pauroso e bramoso
va dubbio il caso esaminando intorno;
e dal timor se non dal male ucciso,
chi la morte non ha, la mostra al viso.
[...]
Questa va, quegli riede,
fugge l'un fugge l'altro, un grida, un piange;
rotto il capo, arso il piede,
chi di su, chi di giù s'affligge et ange.
E fra balli di morte e di fortuna
il caso è vario e la tragedia è una.
[...]
Fra la polve anelante
un altro va per refrigerio a l'onda,
ma cadendo tremante
ne l'acqua no, ma ne l'arena affonda.
Così riman, senza partir da un loco,
sommerso in polve et annegato in foco.

Dal *Chaos*, o *dubbio caso*, alla descrizione di carcasse sparse in ogni dove (*rotto il capo, arso il piede...*), ricalcando luoghi e modi identici del morire, come l'annegamento nella cenere, o la caduta nel *torrente di fuoco*, il trattato procede poi in questo modo:

Notabile fra l'altre fù una squadra di 30. Donne di mal talento, compunte per la presente occasione: le quali essendo uscite tutte malamente vestite a piè nudi, e con li capelli tagliati, e appesi a un Crocefisso [...] scalza avanti

all'altre portava [...] e dando lode a Dio. [...] Sebbene ne anco questo suppliva al fervore del popolo: onde alcuni si confessavano pubblicamente, ò dir meglio pubblicavano i loro peccati.

Tale estratto corrisponde alla strofi 20, 25 e 26 dell'ode (vv. 115-120, 145-150, 151-156):

Piange afflitta sorella,
 squarciando lorde le sue bionde chiome;
 e, chiamata ancor ella,
 chiamando va del suo fratello il nome.
 E sente, oimé, senza sperar conforto,
 un grido poi che le risponde: – È morto –.
 [...]
 Chi rivolto a le stelle,
 accusandogli error piange pentito,
 chi d'amare novelle
 vien portator ne la città smarrito:
 teme e trema ciascun, confuso insieme,
 chi di qua, chi di là, sospira e geme.
 [...]
 Lascia il ruvido ostello
 e vien tra mura ad abitar civili
 doloroso drappello
 di donne afflitte e di fanciulli umili
 che nel suo scampo travagliato e perso
 fra la turba mendica erra disperso.

La seconda relazione di Bove mantiene all'incirca la stessa descrizione, aggiungendo altri dettagli presenti nella poesia di Fontanella:

Alcuni prodighi più della vita che della robba [...] con la medesima restarono dalle fiamme assorbiti; il che ad altri similmente occorse per impotenza, o di vecchiaia, o di malattia impediti; fra i quali un giovane vi fù che per non abbandonar' il suo padre podagroso, con esso lui per esempio ai posterì di pietà memorabile lasciò la vita. [...] il marito con la moglie, e figli a' piedi insieme abbracciati, e altri spettacoli miserabili, che han poi mosso a lagrime chiunque

Questo segmento narrativo corrisponde, in ordine, alle strofi 23, 12, 15, 16, (vv. 133-138, 67- 72, 85-90, 91-96) ed è l'unica sequenza in cui una strofe dell'ode va anticipata alle altre per mantenere linearità con il testo in prosa:

Qui con avida cura
 un corre al tetto a radunar gli arredi,
 là tra l'onda e l'arsura
 un latro giunge e se gli mira a' piedi.
 Ma strutti quelli e inceneriti innanzi
 mira estreme reliquie, ultimi avanzi.
 [...]
 Fugge il veglio tremante
 e nel fuggir va a ricader poi lasso.
 Fugge il giovine errante
 e trova che l'è rinchiuso il passo:

ei dubbio sta ne l'inferral profumo:
 s'egli fugge l'ardor, more nel fumo.
 [...]

Giù precipita un figlio
 ove languido un padre arso trabocca;
 cerca aita al periglio
 ma la parola poi li more in bocca.
 Pur moribondo, ei con paterno zelo
 singhiozza e dice: – A rivederne in cielo –.
 [...]

– Fuggi – grida lo sposo,
 per man traendo a più poter la moglie.
 Ecco un turbo focoso
 si spande in aria et ogni ben lli toglie.
 Col braccio in man de la sua donna ei resta:
 fra quell'ombra fumanti, ombra funesta.

Entrambe le descrizioni presentano le stesse figure tipiche e le medesime azioni. Riguardo a tali *pràxeis*, se è lecito ammettere che Fontanella possa in parte rifarsi a Bove e a Braccini, allora è importante sottolineare come questa operazione sia attuata per ambire al criterio della verisimiglianza. Tale criterio, infatti, si struttura in poesia su due livelli, e se il primo è quello del linguaggio, dal momento che la lingua è «la prima forma di imitazione», il secondo è quello degli stereotipi culturali.⁴¹ Questi consistono nel rifacimento a dei *loci communes* che hanno lunga sedimentazione letteraria, in modo che il testo possa intervenire su strutture narrative già note alla mente dell'uomo del Seicento.

Nel caso presente, il criterio del *to eikòs* si rivela nell'utilizzo di figure e situazioni convenzionali in un disastro, come quella del vecchio avido che perde la vita per conservare i suoi averi (utilizzata anche nell'ode *Ai tumulti di Napoli* di Antonio Muscettola), quella della morte di congiunti (fratello e sorella, genitori e figli, marito e moglie), quella della donna coi capelli scarmigliati (immagine di ascendenza epica probabilmente derivata da Lucano),⁴² eccetera. Fontanella mira insomma all'imitazione di quel 'teatro della natura' che rappresenta una delle più importanti innovazioni della letteratura barocca,⁴³ e se fosse possibile dimostrare l'ipotesi per cui anche altri poeti seguono lo stesso precetto (che è quello dell'indagine speculativa), allora sarebbe altrettanto possibile spiegare la presenza dei numerosi ipotesti 'scientifici' nella maggior parte delle liriche catastrofiche, nonché l'influenza di questi sul linguaggio poetico.

⁴¹ Cfr. J. Culler, *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975, pp. 140-178. Cfr. anche C. De Caprio, *Narrating Disasters. Writers and Texts*, in D. Cecere et al., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, cit., p. 26: «Announcement and prescriptive texts, short chronicles [...] poems and collections of poems, were all part of print production that circulated in close temporal proximity to disastrous events. An [...] effect of this expansion of communication channels concerned narrative texts in prose and verse: stereotyped narrative formulas were repeated in different account or were cobbled together; disaster stories moved from place to place among various audiences, suggesting the potential for contemporaneity» (mio il corsivo).

⁴² Si fa riferimento alla *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano, poema epico del 61 d.C. L'opera, che risulta tra le più lette dai poeti barocchi, è un riferimento comune a molte delle liriche a sfondo catastrofico, e perché modello di scrittura iperbolica e orrorifica, e perché repertorio di immagini cruente tra i più ricchi della letteratura latina.

⁴³ Cfr. C.G. Dubois, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1973.

* * *

L'ode di Fontanella, è chiaro, rappresenta soltanto un campione di un discorso che è molto più ampio; come anticipato anche altre poesie ricalcano il linguaggio dei trattati, e in successivi articoli avremo di sicuro modo di fornire ampio riscontro al problema di una testimonianza reale o fittizia, nonché di intervenire più ampiamente in materia di luoghi comuni nella lirica dei disastri.

Quanto qui ci interessa affrontare, però, non è relativo a una 'riscrittura' in senso poetico di relazioni o trattati, né a dire il vero si posseggono al momento gli strumenti adeguati per farlo, sebbene si conosca ampiamente la capillare diffusione delle relazioni nella capitale del Viceregno, e si sia dunque certi almeno della loro circolazione in buona parte della popolazione napoletana.⁴⁴

Ciò che a noi importa nel presente articolo è solo 'gettare' una luce sul rapporto tra prosa e poesia delle catastrofi, dimostrando come una somiglianza tra le due manifestazioni culturali sia innegabile, ed è dimostrata e dall'utilizzo del linguaggio, e dalla strutturazione del 'racconto'. Non possiamo però dare per scontato che Fontanella, sebbene la sua ode sia posteriore, avesse attinto o meno consapevolmente dalle suddette relazioni.

La poesia dei disastri del XVII secolo risulta ad oggi ancora priva di una linea di ricerca unitaria. La speranza riposta in successivi approfondimenti su questa particolare tipologia è che essi possano portare a ulteriori avanzamenti in quella che negli ultimi anni è stata la rivalutazione della cultura barocca meridionale. Tramite i recenti studi di Valeria Giannantonio, Pietro Riga e di altri,⁴⁵ essa sembra infatti trovare posizione di rilievo nel ridisegnamento di quegli «assi» della cultura che Accademie, corti locali e tipografie tra le più attive del periodo instaurano tra le maggiori città italiane ed europee.

L'importanza del Meridione d'Italia nello sviluppo della cultura barocca è oggi un dato certo, ed è per questo motivo che nelle più recenti ricerche sul XVI-XVII secolo Napoli occupa un posto di rilievo in numerosi seminari europei. Si pensi ad esempio al ciclo di incontri *Littérature de l'Espagne et du monde hispanique au Siècle d'or*, coordinato da Mercedes Blanco-Morel.⁴⁶ Sebbene legati a una prospettiva linguistica e 'tipografica', poiché incentrati sullo studio delle *relaciones* e degli avvisi a stampa, nonché sulla enorme produzione libraria del Viceregno, questi incontri si pongono in un'ottica eurocentrica che risulta fondamentale ai fini del nostro discorso. Essa conferma Napoli come città 'mitteleuropea' al pari di Madrid, Bruxelles, Londra, Parigi, le più attive capitali culturali del Seicento.

⁴⁴ Basti pensare anche solo al fatto che a gennaio, e cioè a meno di un mese dall'eruzione, alcune relazioni di Bove avevano raggiunto la decima ristampa. Cfr. R. Casapullo, L. Gianfrancesco, *Napoli e il gigante*, cit., e C. De Caprio, *Narrating Disasters*, cit.

⁴⁵ Cfr. V. Giannantonio, *Le aree regionali del barocco*, Napoli, Loffredo, 2013, e P.G. Riga, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, «Studi secenteschi», LVII, 2016. Si rimandi inoltre alle numerose edizioni critiche dei poeti barocchi meridionali che sono state pubblicate negli ultimi anni, come ad esempio la recente di D.G. Lorusso, *Giovan Pietro Massari. Un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, Roma, Universitalia, 2018.

⁴⁶ I seminari hanno avuto inizio nel 2020, ma sono stati interrotti in marzo a causa dell'epidemia da coronavirus. In attesa di ulteriori aggiornamenti si rimanda al volume curato da R. Behar, M. Blanco-Morel, J. Hafner, *Villes à la croisée des langues. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme (XVI^e-XVII^e siècle)*, Genève, Droz, 2019.